



unl

Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022



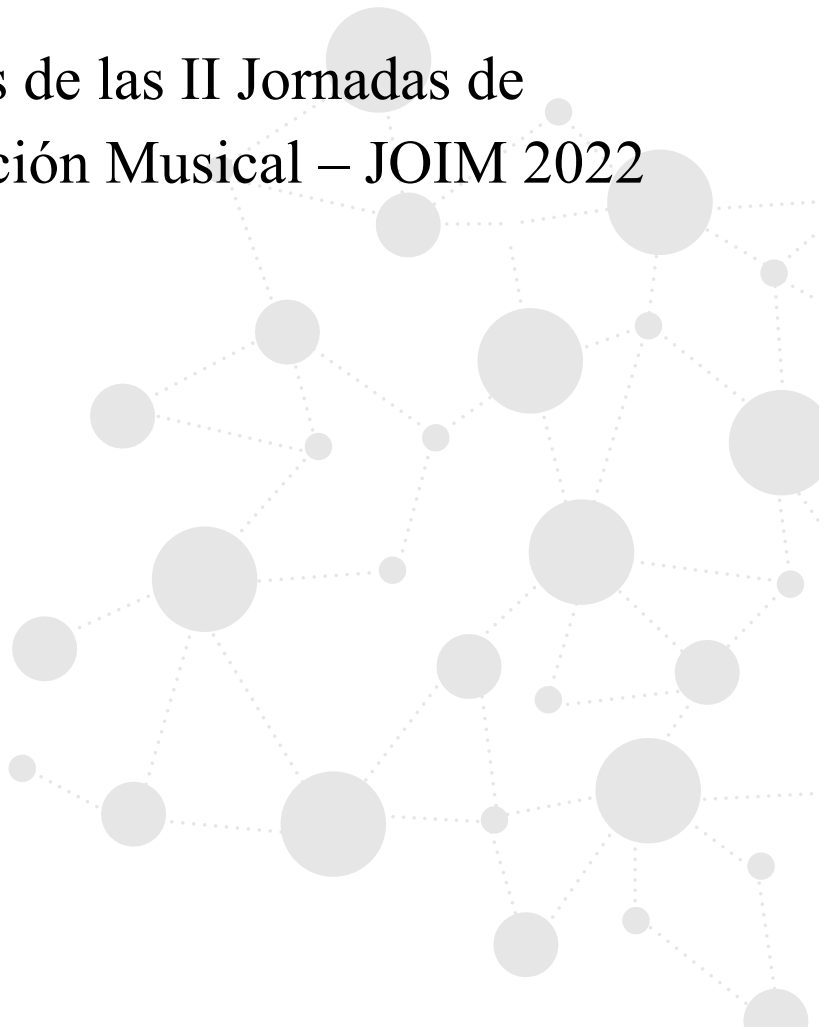
Editores:
Chemary Larez Castillo
Verónica Pardo
Luis Pérez Valero



unl

Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022





unl

Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022

Editores

Chemary Larez Castillo

Verónica Pardo Frías

Luis Pérez-Valero





unl

Universidad
Nacional
de Loja

Ph. D. Nikolay Aguirre
Rector UNL

Ph. D. Elvia Maricela Zhapa Amay
Vicerrectora Académica

Ph. D. Max Encalada Córdova
Director de Investigación

Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022

Primera edición, Loja 2024

Producto que se inserta dentro del proyecto «Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja»
Chemary Larez, directora

Editores

Chemary Larez Castillo
Verónica Pardo Frías
Luis Pérez-Valero

Citación

Larez, C.; Pardo Frías, V. & Pérez-Valero, L. (Ed.). (2024). Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022. Universidad Nacional de Loja.

Revisión Par Académico

Enrique Cámara de Landa
Jesús Estévez Monagas
Rafael Guzmán Barrios
Chemary Larez
Verónica Pardo Frías
Luis Pérez-Valero
Vera Wolkowicz
Ketty Wong

ISBN digital: 978-9978-355-98-5
Editorial Universitaria
Contacto: comision.editorial@unl.edu.ec

Universidad Nacional de Loja
Tel.: 07 2593550
Ciudad Universitaria Guillermo Falconí – Loja, Ecuador
www.unl.edu.ec

Mayo, 2024
Loja, Ecuador

Índice General

Prólogo	11
Sonidos patrimoniales. El repertorio pianístico ecuatoriano.	15
Aproximación al proceso metodológico de la edición crítica de repertorio pianístico del compositor Manuel de Jesús Lozano	17
Segundo Fabián Remache Chemary Larez Castillo	
Estudio de caso: obras selectas para piano de Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Blanca Layana.....	35
Meining Cheung Ruiz	
El mundo sonoro-descriptivo en el repertorio para piano solo de la compositora ecuatoriana Blanca Layana Gómez	59
Zoila Cevallos Lecaro	
Entre querubines y clérigos. La música en el repertorio sacro	79
Transmisión interregional de obras de Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711).....	81
Omar Morales Abril	
El fondo de manuscritos musicales de la Catedral Matriz de Cuenca - Ecuador en el siglo XIX y las influencias ejercidas por la Catedral de Lima - Perú: Estudio de la obra de Domingo Arquimbau	113
Arleti Molerio Jimena Peñaherrera Julián Mosca	
Evolución de la capilla musical del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1692-1814).....	137
Jesús Estévez Monagas	

La Iglesia Catedral de Loja: El rol del maestro de capilla y organista en Salvador Bustamante Celi 153
[Verónica Fernanda Pardo Frías](#)

Musicología histórica. Músicas y músicos de los siglos XVI al XX 177

El imaginario incaico en la construcción de un nacionalismo y americanismo musical en Perú, Ecuador y Argentina (1910-1930) 179
[Vera Wolkowicz](#)

¿Esporádica escuela de guitarristas o el siglo de la guitarra cuencana? La guitarra en Cuenca en el siglo XIX 203
[Bolívar Ávila Vanegas](#)

Convergencias artísticas en tres canciones de Carlos Guastavino. La pampa argentina y su representación en la década de 1960 ... 227
[Silvina Luz Mansilla](#)

Ciclos ancestrales. Recreación de contextos y lenguajes desde instrumentos autóctonos 245

Música e identidad cultural en una estructura sonora andina 247
[Enrique Cámara de Landa](#)

Memora: Instrumentos musicales étnicos ecuatorianos 273
[Pablo Hernán Tello](#)

La música del Danzante de Pujilí. Exploración de sus orígenes, evolución y situación actual 295
[Pedro Segovia González](#)

Musicología popular y producción musical. Avatares de la industria musical y la grabación 313

¿Dónde estás corazón? “Tango nómade” con voz de mujer. Circulación de la canción a través de una grabación desde Argentina a Colombia 315
[Silvina Martino](#)

Rock: un modo de interpretar la identidad latinoamericana	333
José Manuel López D' Jesús	
Gerardo J. Valero Sánchez	
Avances y reflexiones del proyecto “Creación, producción y difusión de obras musicales en la UNL 2022-2023”	351
Iván Salazar González	
Música de vanguardia en América Latina	367
“Desde el neodiatonicismo hasta el postserialismo, más allá de Schoenberg”: El estilo musical ecléctico de Luis Humberto Salgado.....	369
Ketty Wong	
Estética y pensamiento compositivo en Boguslaw Schaeffer .	387
Luis Pérez-Valero	
La reestructuración instrumental en la obra Los caminos de la tierra	407
Marianela Arocha	
Música y género. Recorridos históricos, pensamiento crítico y estéticas femeninas	427
De ángel del hogar a profesionales. Aproximación a las mujeres músicas en Quito en el tránsito del siglo XIX al siglo XX	429
Rossi Godoy Estévez	
Reflexiones sobre la presencia de la mujer en las escuelas de arte en Loja en el siglo XX	457
Adriana Nataly Maldonado Sánchez	
Elsi Aracely Alvarado Román	
Entre lo visual y sonoro en las artes. Aproximación a experiencias artísticas de convergencia y migración en la ciudad de Loja desde una perspectiva de género	479
Lucía Figueroa Robles	

Estudios de casos y estrategias pedagógicas en la educación musical	497
El diálogo de saberes entre las disciplinas teóricas e históricas de la música en la Enseñanza Superior.....	499
Belkis Hudson Vizcaíno	
Orquesta Sinfónica Infantil Municipal de Loja. Un proyecto de educación artística para la inclusión	515
Elsi Aracely Alvarado Román	
Ambiente virtual de aprendizaje musical (AVAM).....	535
Lucy Deyanira Andrade	
Alicia Puglla Torres	
Reflexiones en torno a nuevas obras	557
Saragurupi Raymikuna - Cuatro miniaturas para piano solo	559
Fredy Oswaldo Poma Guamán	
Iván Fabricio Salazar González	
El sampler de flautas kotama en la creación musical.....	571
Norman Cuesta Vega	
Semblanzas de los autores	583

Prólogo

Las Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical, JOIM 2022, organizadas por la Universidad Nacional de Loja y con la participación de la Universidad de las Artes, se ha constituido en un evento académico, formativo y artístico con una intensa agenda de actividades. Confluyen conferencias magistrales, talleres, mesas temáticas y conciertos que permiten el intercambio entre investigadores, estudiantes y la comunidad en general. En esta edición se contó con la presencia de investigadores internacionales invitados como Enrique Cámara de Landa, Vera Wolkowicz, Omar Morales Abril y Ketty Wong. Además, la convocatoria de trabajos conglomeró a treinta y cuatro investigadores de Ecuador y Latinoamérica, lo que permitió intenso debate.

El piano tuvo un sitio de honor en la mesa de *Sonidos patrimoniales: el repertorio pianístico ecuatoriano*. Trabajos desarrollados en la Universidad de Nacional de Loja, como el de Larez Castillo y Remache, atestiguan el aporte a nivel patrimonial de un repertorio que luce inagotable. Por su parte, Fabre realiza una aproximación a los recursos pianísticos del compositor Luis Humberto Salgado y expone las cualidades técnicas y estilísticas del compositor. Cheung Ruiz continúa con la línea de investigación pianística, pero esta vez desde un ejercicio reflexivo alrededor de Durán, Salgado y Layana. La investigadora Cevallos Lecaro centra toda su atención en la obra de Layana y los recursos pedagógicos que esta proporciona. Hay un ejercicio de reflexión y búsqueda de estéticas nacionalistas y contemporáneas.

Otro tema que involucra lo patrimonial lo constituyó la mesa *Entre querubines y clérigos. La música y el repertorio sacro* conformada por Molerio, Mosca y Peñaherrera, quienes indagan en la obra de Domingo Arquimbau. Por su parte, el trabajo de organización de la vida cotidiana monástica en el Convento Máximo de San Francisco de Quito encuentra una voz en el trabajo de Estévez Monagas. Pardo Frías, por otro lado, indaga

en la figura del compositor Salvador Bustamante Celi desde su actividad como maestro de capilla y organista de la catedral de Loja. No todas las ponencias encuentran en el archivo eclesiástico un fondo documental para las investigaciones. Pacaji Ruiz acude a las publicaciones periódicas para hacer el levantamiento de la celebración de la coronación de la Virgen de El Cisne entre 1928 y 1930, advocación mariana que se celebra con fervor en Loja.

La mesa *Ciclos ancestrales. Recreación de contextos y lenguajes desde instrumentos autóctonos* presenta la variedad de culturas y tradiciones del Ecuador. Flores Días explica los ciclos de la vida cotidiana desde la música de la comunidad Kotama. A través del proyecto “Memora”, Tello indaga en la memoria sonora del Ecuador ancestral, con un enfoque arqueomusicológico. Ayala Quinatoa brinda un recorrido a través de la acústica a partir de la reconstrucción de los pututos y quipas. Por otro lado, García Coque presenta avances significativos de su trabajo de investigación sobre el rondador y las dulzainas a partir de la revisión historiográfica. Segovia González enfoca su atención en la música del Danzante de Pujilí desde un análisis crítico de la situación actual de esta tradición.

La mesa *Musicología popular y producción musical. Avatares de la industria musical y de la grabación* presenta un significativo avance de esta área. Luego de un recorrido por archivos de coleccionistas, Martino nos acerca a la circulación grabada desde Argentina a Colombia. Pacheco Montoya expone lo que hasta hace poco parecía un tema obviado por la academia: la generación de dividendos a partir de los derechos de autor dentro de la industria cultural. Bracero expone un trabajo que se vislumbra como relevante en el Ecuador: la producción musical contada por sus protagonistas. Por su parte, López nos acerca al rock en Latinoamérica, pero desde el ámbito de la filosofía: ¿puede el rock convertirse en parte de una identidad?

Música de vanguardia en América Latina busca resaltar el lugar especial que tiene la música latinoamericana con muchos trabajos académicos y

artísticos valiosos, pero con poca difusión, salvo contadas excepciones. En esta oportunidad, Pérez-Valero expone la obra de Boguslaw Schaeffer desde el pensamiento compositivo y como exponente de la Escuela Polaca de Composición. Parte de la estética de la música de vanguardia ha sido su preocupación por la transformación sonora, es decir, la expresión musical de los instrumentos más allá de su uso tradicional, trabajo al que se dedica la pianista y compositora Marianela Arocha.

En la mesa de *Musicología histórica: músicas y músicos del siglo XVI al XX*, Ávila Vanegas hace un recorrido por la guitarra en Cuenca en el siglo XIX, con segmentación de períodos y la presencia de Antonio Soler Hidalgo. El ejercicio de convergencia artística es abordado por Mansilla a partir de la obra de Carlos Guastavino a partir de tres obras para canto y piano. La obra de Luis Humberto Salgado continúa con el análisis de Larez Castillo sobre las tres óperas cristianas del compositor. Por último, Díaz se aproxima a los conciertos del Club Oriental de Buenos Aires a través de las canciones de cámara de compositores de la Argentina y el Uruguay.

Música y género. Recorridos históricos, pensamiento crítico y estéticas femeninas ha encontrado su espacio dentro de la convocatoria. Godoy Estévez hace un ejercicio crítico sobre las tradiciones, imposiciones y costumbres de las mujeres en la vida musical del Ecuador entre los siglos XIX y XX. Siguiendo esta misma línea, pero centrada en Loja, Maldonado y Alvarado reflexionan sobre la figura de la mujer para reconocer la inequidad existente en la conformación de oportunidades dentro de los centros educativos musicales. Por su parte, Franco analiza, con datos extraídos de investigaciones de campo, los cantos femeninos en la horticultura amazónica. Por último, una combinación entre interdisciplinaridad, propuestas artísticas y estudios de género, se encuentran en el trabajo de Figueroa Robles.

La instrucción y magisterio de la música se presenta en la mesa *Estudios de casos y estrategias pedagógicas en la educación musical*. Ariza hace un trabajo de investigación documental y bibliográfico para exponer cómo

la figura de la mujer ha sido invisibilizada en los programas de Historia de la Música. Hudson Vizcaíno se centra en los procesos de enseñanza-aprendizaje, pero desde el pensamiento y la visión multidimensional de la pedagogía. Alvarado Román expone el modelo de “El Sistema” aplicado al caso de la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal de Loja. Por su parte, Andrade se aproxima a las nuevas tecnologías a través AVAM, proyecto de Ambiente Virtual de Aprendizaje Musical.

La investigación en artes, investigación en la práctica artística y/o la investigación artística son distintas maneras de denominar una misma cosa: la generación de conocimiento a partir de la elaboración/creación de una práctica artística. De hecho, mientras la musicología halló en el siglo XIX su espacio dentro del circuito académico, la práctica de la música ha tardado más en conseguir esta legitimación, debido a que su espacio de circulación está determinado por la crítica, las salas de conciertos y la formación tradicional en academias y conservatorios. En esta oportunidad, la mesa de *Traspolación y tecnología. Investigación y creación musical* trae la experiencia de Bueno Arévalo sobre la composición algorítmica y técnicas actuales de creación. Poma presenta cómo, desde la composición de miniaturas, se puede realizar un ejercicio de traspolación y creación desde la cultura saraguro. Salazar González reflexiona sobre el proyecto *Creación, Producción y Difusión de obras musicales* de la Universidad Nacional de Loja durante 2022. Cuesta Vega también trabaja con los kotama, pero esta vez con la finalidad de producir *samplers* que funcionarán para la generación de nuevas obras.

No hay duda de que las JOIM son referencia para el debate de la investigación musical y artística en Ecuador y Latinoamérica. Estamos frente a uno de los eventos académicos más importantes de la primera mitad del siglo XXI y parece que lo mejor está por venir.

Luis Pérez-Valero
Universidad de las Artes

**Sonidos patrimoniales.
El repertorio pianístico
ecuatoriano**

Aproximación al proceso metodológico de la edición crítica de repertorio pianístico del compositor Manuel de Jesús Lozano

Approach to the methodological process of the critical edition of the piano repertoire of the composer Manuel de Jesús Lozano

Segundo Fabián Remache
Chemary Larez Castillo
Universidad Nacional de Loja
segundo.remache@unl.edu.ec
chemary.larez@unl.edu.ec

Resumen

El patrimonio musical lojano está constituido por la producción musical de compositores que en su mayoría no han sido profundamente investigados. Tal es el caso de Manuel de Jesús Lozano (1908-1994), quien cuenta con un considerable número de obras escritas en diversos géneros musicales de las que solo algunas de ellas son conocidas. El presente trabajo, que se inserta en el proyecto “*Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja*”, tiene como objetivo mostrar el proceso metodológico por medio del cual se desarrolló la edición crítica del repertorio del compositor conformado por una amplia variedad de géneros entre los que destacan pasillos, sanjuanitos, pasacalles y valeses. Para las ediciones se empleó el método filológico musical en sus tres fases: la heurística, la hermenéutica y la ecdótica; esto con el fin de fijar un texto con mayores posibilidades de ser interpretado y que contribuya al incremento del repertorio pianístico producido por compositores lojanos. Este trabajo se constituye en un indudable aporte para docentes y estudiantes del instrumento, además de intérpretes profesionales e investigadores.

Palabras clave: patrimonio musical, música lojana, Manuel de Jesús Lozano, edición musical.

Abstract

The musical heritage of Loja is made up of the musical production of composers who, for the most part, have not been investigated in depth. Such is the case of Manuel de Jesús Lozano (1908-1994), who has a considerable number of works written in various musical genres, of which only a few are known. The present work, which is inserted in the *Ecuadorian Pianistic Repertory project. Chapter Loja*, aims to show the methodological process through which the critical edition of the composer's repertoire was developed, made up of a wide variety of genres, among which corridors, sanjuanitos, parades and waltzes. For the editions, the musical philological method was used in its three phases: heuristic, hermeneutic and ecdotic; in order to fix a text with greater possibilities of being interpreted and that contributes to the increase of the piano repertoire produced by composers from Loja. This work constitutes an undoubted contribution for teachers and students of the instrument, as well as for professional performers and researchers.

Keywords: musical heritage, music from Loja, Manuel de Jesús Lozano, music edition.

Introducción

Dentro del Ecuador ha habido un gran número de representantes en el ámbito musical, los cuales han dejado plasmadas sus composiciones en manuscritos que reposan en los distintos archivos y repositorios del país. Estos repertorios generalmente han permanecido fuera del alcance de la comunidad ecuatoriana y, por lo tanto, no han sido difundidos ni interpretados, pues son escasos los trabajos destinados a la catalogación, restauración, edición y difusión de obras nacionales.

Por tal motivo, desarrollamos la propuesta *Edición crítica del repertorio pianístico del compositor Manuel de Jesús Lozano*, la cual se inserta dentro del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”. Este trabajo se realizó con la finalidad de atender y difundir sus obras a través de un proceso de edición crítica, el cual permite el fortalecimiento del patrimonio musical de Loja y del país. Para ello, se plantearon los siguientes objetivos:

- Editar las obras de Manuel de Jesús Lozano pertenecientes a su repertorio pianístico.
- Contribuir al patrimonio musical lojano y ecuatoriano a través de la difusión del repertorio pianístico del compositor Manuel de Jesús Lozano.

Para el desarrollo del presente trabajo se consideraron como bases teóricas las tres fases de la filología musical a las que hace referencia Caraci Vela en su libro *La Filología Musicale: heurística, hermenéutica y ecdótica*. Así mismo, se consideraron a James Grier y Juan Francisco Sans para la edición crítica de la música. Con estas referencias, se hizo un relevamiento de las obras pertenecientes al repertorio pianístico de Manuel de Jesús Lozano, buscando un equilibrio entre la notación original de los manuscritos y la intervención realizada sobre la misma.

En este sentido, primero se contextualiza la actividad musical en la ciudad de Loja, incluyendo un esbozo biográfico de Manuel de Jesús Lozano. Posteriormente, se aborda el proceso metodológico bajo el cual se desarrolló la edición de las obras del compositor en estudio. Finalmente, se incorpora una sucinta explicación de las intervenciones realizadas en las obras del compositor en estudio.

Desarrollo

Contexto de la actividad musical en la ciudad de Loja

Para abordar la obra de Manuel de Jesús Lozano es importante revisar el contexto que rodeó al compositor. Loja, conocida por sus valores artísticos y musicales, ha sido hogar de un considerable número de compositores, los cuales han aportado al desarrollo musical ecuatoriano con sus obras, que van desde el estilo popular (con géneros como pasillos, vales, sanjuanitos, pasacalles, albazos, entre otros), hasta el académico, incluyendo nuevas estructuras compositivas.

Autores como Segundo Luis Moreno han contextualizado la actividad musical dentro de la ciudad de Loja, mencionando hechos que marcaron e influyeron en el desarrollo artístico del lugar. En su libro, *La Música en el Ecuador*, Moreno se refiere a los inicios musicales de Loja:

En el año 1841 sostenía el Erario Nacional, en el colegio de San Bernardo [...], adscrita a la Facultad de Filosofía y Letras, un aula de música, en la que se enseñaba teoría, solfeo, flauta, clarinete, violín y corns basete. [...] se sabe que los alumnos [...] formaban una pequeña orquesta, la cual tenía la obligación de solemnizar la misa de corpus [...] (Moreno, 1950, p. 212).

Con la aparición de algunas instituciones de formación musical, como la mencionada anteriormente, se va dando un desarrollo en la ciudad dentro del campo musical y, como consecuencia, surgen algunos compositores icónicos.

Jaramillo, V. (2019), en su libro titulado *Historia de la Música de Loja*, hace referencia a los compositores de la ciudad de acuerdo con épocas representativas, ubicando en una primera época (que comprende los años 1841 a 1873) algunos compositores como: José María Cedillo, Padre Pedro Guarro, Teodosio Bustamante, Segundo Simón Rodríguez, Segundo Abel Moreno, entre otros. Manuel de J. Lozano es ubicado

por Vicente Jaramillo en la segunda generación de compositores que incluye aquellos nacidos entre 1873 a 1920; algunos compositores de este periodo son Segundo Puertas Moreno, José María Bustamante y Marco Ochoa Muñoz.

En esta segunda época, el autor también ubica compositores como Antonio de Jesús Hidalgo y Salvador Bustamante Celi. Sin embargo, consideramos que, por las diferencias estéticas de ambos en relación con los compositores antes señalados, no corresponden a esta época. En cuanto a las características de los compositores de la “segunda generación”, Vicente Jaramillo afirma que “los compositores se vieron influenciados por la corriente nacionalista, crearon obras pianísticas en los géneros mestizos nacionales y extranjeros [...]” (p. 111).

Esbozo biográfico de Manuel de Jesús Lozano

Manuel de Jesús Lozano fue un compositor que contribuyó al desarrollo musical de Loja y del Ecuador, fortaleciendo la identidad y el patrimonio musical del país. Lozano nace en Loja el 30 de diciembre de 1908. Desde los ocho años desarrolla sus habilidades artísticas, dando a conocer su inclinación por la música.

Cuando Rosita Lozano Bustamante, madre de Manuel de Jesús Lozano se dio cuenta de la inclinación que tenía por la música, realizó un esfuerzo por conseguirle su primer instrumento musical que fue una guitarra. Salvador Bustamante Celi, que guardaba cierto parentesco con la madre de Manuel de J. Lozano poco después lo acogió como su alumno, impartándole conocimientos teóricos musicales (L. Lozano. Comunicación personal, 1 de julio de 2021).

En torno a su desempeño laboral, Manuel de Jesús Lozano ingresó como telegrafista en el año de 1930 y laboró en la parroquia El Cisne y

luego en Macará, lugar en el cual se desarrolló también como músico en pequeñas agrupaciones que él mismo dirigió. Dentro del campo musical, en 1959 comenzó la docencia en el Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi, adscrito a la Universidad de Loja.¹ Como compositor, Lozano brindó un aporte significativo a la cultura musical lojana, creando obras de ámbito popular en diversos géneros musicales como: pasillos, vales, sanjuanitos, entre otros, lo que le hizo merecedor de muchos reconocimientos.

En octubre de 1964 demuestra sus dotes compositivas con su intervención en el Gran Concurso Nacional, auspiciado por el Patrimonio de Arte Lírico de Guayaquil, con un pasillo titulado *Inspiración de Amor*, ganando el segundo premio. En el año 1970 obtiene el primer premio en el concurso de la Lira y la Pluma Lojanas con el pasillo *Ensueños del Alma*.

Manuel de Jesús Lozano muere el 23 de abril de 1994 dejando un gran legado musical en el repertorio local y nacional. Sus obras siguen habitando en la memoria de la sociedad lojana.

Edición crítica de la música

La música, al ser un tipo de texto escrito, abre posibilidades de realizar procesos de edición, siendo la música de tradición escrita su fuente primaria. La edición musical es entonces un proceso que parte del análisis, estudio e interpretación de manuscritos musicales que permiten intervenirlos objetivamente sin perder su originalidad y manteniendo las ideas del compositor. Grier (2008), en su libro *La Edición crítica de Música*, divide la edición musical en cuatro tipos: la edición facsimilar, la publicación editada que reproduce la notación original, la edición crítica y la edición interpretativa.

1 Actualmente Universidad Nacional de Loja.

Para el desarrollo de la presente propuesta, se toma en consideración la edición crítica y algunos elementos de la edición interpretativa. Sobre la primera podemos decir que persigue la representación más fidedigna de lo que el compositor quiere comunicar; así lo expone Grier (2008) cuando señala que su fin es “[...] Transmitir el texto que mejor representa la evidencia histórica de las fuentes [...]” (p. 136). De esta manera, el editor se encarga de analizar y comprender los recursos que el compositor utiliza en la obra, para intervenir en la misma de forma objetiva e incorporando un aparato crítico en el que se señalan las modificaciones realizadas. La edición interpretativa, por su parte, tiene un conjunto de elementos referentes a las formas de interpretación que se transmiten de manera oral de una generación a otra, razón por la cual el editor interviene modificando el texto original.

Para el desarrollo de esta investigación, se considera la edición crítica del repertorio pianístico del compositor Manuel de Jesús Lozano, tomando como referencia lo expuesto por Juan Francisco Sans sobre el editor al señalar que su función irá mucho más allá del proceso de reproducción tipográfica de un manuscrito y que exigirá un alto grado de especialización con el fin de que pueda asumir “posiciones críticas frente al autor, su época, la obra y el destinatario de su trabajo” (Sans, 2015, p. 4).

Dado que el fin último de este proceso es la interpretación de las obras, se tomaron algunos parámetros de la edición interpretativa con el fin de plasmar elementos relacionados a la estética de la época. De igual manera, se incorporaron indicaciones interpretativas que facilitan la puesta en escena para los intérpretes.

Proceso metodológico para la edición crítica de la música

Para realizar el proceso de edición crítica de las obras de Manuel de Jesús Lozano se partió de las tres fases de la filología musical; a saber,

la heurística, en donde se busca y recopilan los datos para el desarrollo del trabajo; la hermenéutica, que consiste en la interpretación de la información recopilada en la fase anterior; y la ecdótica, cuando se realiza la fijación del texto musical (Sans, 2021).

Para la primera fase (heurística) del proceso de edición de las obras pianísticas de Manuel de Jesús Lozano, se realizó un proceso de levantamiento de información sobre el compositor. Así mismo, se localizaron los manuscritos originales resguardados en el Museo de la Música Salvador Zaragocín Tapia de la ciudad de Loja. El total de la obra del compositor se ubica, tal como se puede apreciar en las figuras 1 y 2, en un pequeño repositorio del museo, en sobres de manila identificados con los nombres: Anexo 11, Anexo 12 y Anexo 13.



Figura 1. Repositorio de partituras originales del Museo de la Música Salvador Zaragocín Tapia.

Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”

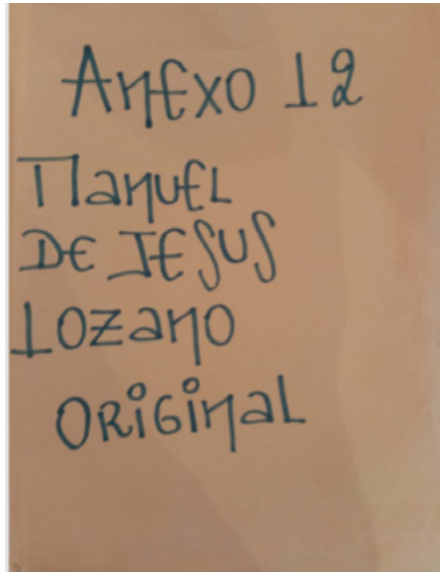


Figura 2. Repositorio de partituras originales del Museo de la Música Salvador Zaragocín Tapia.

Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”

Posteriormente se realizó el proceso hermenéutico, que implicó la interpretación de los documentos recopilados en la fase anterior. Se dio inicio a esto con la revisión de los manuscritos localizados, a partir de lo cual se seleccionaron las obras pertenecientes al repertorio pianístico de Manuel de Jesús Lozano, quedando las siguientes:

- Desde el corazón (Pasacalle)
- El alcalde (Pasacalle)
- Elsa Nidia (Pasillo)
- En el campo del honor (Pasodoble)
- Entre dos corazones (Pasillo)
- Expresión (Pasillo)
- Fabiancito (Fox)
- Fanny Judith (Pasillo)
- Gratitud (Pasillo)

- Jamás puedo olvidarte (Pasillo)
- La cariñosa (Vals)
- Lojanito corazón (Pasillo)
- Mi Luchito (Sanjuán)
- Mónica Elizabeth (Vals)
- Para tu corazón (Pasillo)
- Rodica (Tango)
- Sandrita (Bolero)
- Traguito de Malacatos (Albazo)
- Traguito Lojano (Pasacalle)

Una vez seleccionadas las obras, se realizó un proceso de copia al *software* de notación musical Finale. Para esta fase, se comenzaron a advertir algunos errores e inconsistencias en los manuscritos, con lo que se dio paso al último momento del proceso de edición, la ecdótica. En esta fase se desarrollaron las acciones que permitieron identificar y corregir los posibles errores del texto musical. Para declarar las diferentes intervenciones realizadas a los manuscritos, se constituyó un aparato crítico.

Intervenciones realizadas / Aparato crítico

En el aparato crítico se detalla el trabajo de edición realizado en las obras de Manuel de Jesús Lozano, por ejemplo, la supresión de casillas de repetición, que resultaban confusas al momento de leer e interpretar las obras.

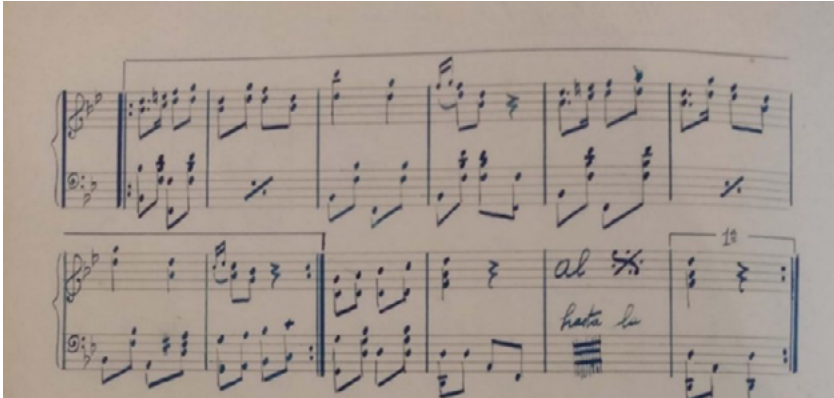


Figura 3. Fragmento del manuscrito original de la obra *Mi Luchito*.
Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”



Figura 4. Fragmento de la obra *Mi Luchito* sometida a proceso editorial.
Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”

Lozano utiliza un signo de repetición en la mayor parte de sus obras para la mano izquierda y significa que el intérprete debe tocar las notas

del compás anterior. Para un mejor trabajo de lectura e interpretación, se decidió escribir estas notas, lo que origina que las obras sean un poco más extensas, pero también más comprensibles para su interpretación.

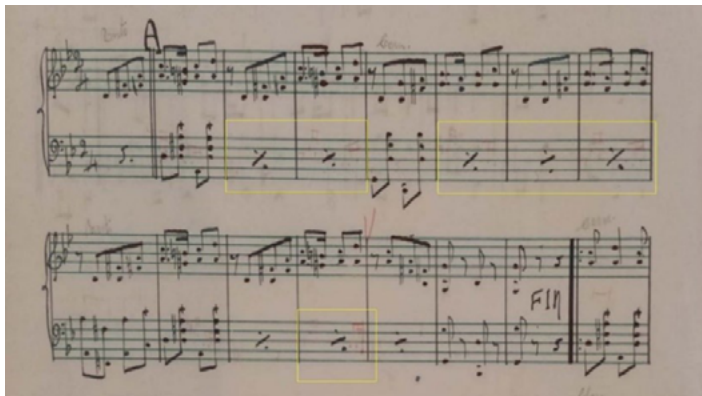


Figura 5. Fragmento del manuscrito original de la obra *Desde el corazón*.
Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano.
Capítulo Loja”



Figura 6. Figura 6: Fragmento de la obra *Desde el corazón* sometida a proceso editorial.
Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano.
Capítulo Loja”

En algunos compases, no se ubican las alteraciones necesarias para que se cumpla con la armonía en la que están escritas las obras. Por lo

tanto, se decidió incorporar estas alteraciones para que la obra tenga uniformidad en su tonalidad.

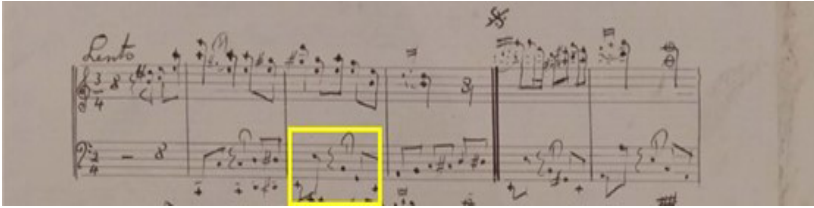


Figura 7. Fragmento de la obra *Lojanita corazón*.

Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”

En ciertas obras existen figuraciones que exceden el tiempo del compás en el que están escritas. Frente a esta situación, se tomó la decisión de cambiar algunas figuras para que se respete la métrica de las piezas musicales.

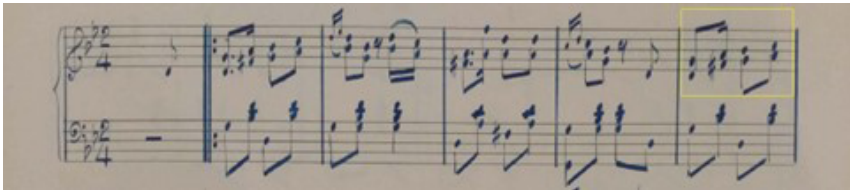


Figura 8. Fragmento de la obra *Lojanita corazón* sometida a proceso editorial.

Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”



Figura 9. Fragmento del manuscrito original de la obra *Mi Luchito*.

Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”



Figura 10. Fragmento de la obra *Mi Luchito* sometida a proceso editorial.
Fuente: Archivo fotográfico del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano.
Capítulo Loja”

Dentro las diecinueve obras con las que se trabajó y que pertenecen al repertorio pianístico de Manuel de Jesús Lozano, se mantuvo la misma idea editorial que se mostró anteriormente. Una vez realizada estas correcciones, se incorporaron dinámicas en las obras, buscando enriquecer su interpretación. Esto se realizó en conjunto con la pianista Marianela Arocha, docente e integrante del proyecto “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”. Finalmente, cabe mencionar que se han realizado varios eventos en los que se interpretaron algunas obras editadas. Con el desarrollo de estas actividades, se avanzó considerablemente con los objetivos propuestos; sin embargo, se espera que el producto total de este trabajo sea difundido entre intérpretes locales y nacionales con el fin de enriquecer el repertorio pianístico ecuatoriano.

Conclusiones

Las obras musicales producidas por compositores ecuatorianos, en este caso de Manuel de Jesús Lozano, resultan en su mayoría desconocidas. La razón es porque se sabe poco de la existencia de estas composiciones y, por ende, hay una escasa interpretación y difusión de estas. Dada esta realidad, es importante que se realicen trabajos de investigación dirigidos a resguardar y valorar la música de compositores locales y nacionales.

El proyecto de alcance nacional *Repertorio pianístico ecuatoriano, Capítulo Loja* hace posible a un acercamiento a realidades y temáticas hasta ahora ajenas, y que resultan de gran relevancia en el ámbito local y nacional. Dotar de un nuevo repertorio a los intérpretes de piano resulta una tarea indispensable frente a las continuas reinterpretaciones de los mismos compositores, y siendo una realidad las prolíficas contribuciones que de este repertorio han dejado los compositores de Loja y del Ecuador. El estado de conservación y almacenamiento de muchos de estos manuscritos musicales imprimen sentido de urgencia a la tarea de relevamiento, cada vez más necesaria.

Los recursos compositivos y las características del lenguaje del compositor Manuel de Jesús Lozano son un reflejo del repertorio circulante en la ciudad de Loja durante la primera mitad del siglo XX cargada de elementos nacionalistas, pero aún con elementos de la música del salón decimonónico. Finalmente, se debe decir que esto se constituye solo en un pequeño aporte en relación con todo el trabajo que queda por hacer sobre este compositor y muchos otros, cuyo legado musical forma parte del patrimonio musical ecuatoriano y que permanece en gran medida inexplorado.

Referencias bibliográficas

- Caraci, M. (2005). *La filología musicale: istituzioni, storia, strumenti critici*. (Vol. 1). Librería musicale italiana.
- García, J. M. (2014). Método filológico, ¿una nueva herramienta? (Philological method, a new tool?). *Retos*, 25, 113–116. <https://doi.org/10.47197/retos.v0i25.34492>
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. (A. Giráldez, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1996).

- Moreno, S. (1950). *La Historia de la Música en el Ecuador*. Tomo III La República, Libro inédito mecanografiado. Disponible en el Archivo Histórico de la Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.
- Sans, J. F. (2015). La edición crítica de música. *Boletín Música*, 17, 3–22.
- Sans, J. F. (2021). Edición crítica y composición musical. *2º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana*, 91–141. https://www.researchgate.net/publication/357403239_2_Simposio_en_Composicion_e_Investigacion_Musical_Libro_de_actas
- Jaramillo, R. (2011). *Loja Cuna de Artistas* (2º ed.). Banco central del Ecuador.
- Jaramillo, V. (2019). *Historia de la Música de Loja. Memoria histórica*. GraficPlus.

Bibliografía complementaria

- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Sector Público Gubernamental-Ecuador. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>
- Sánchez, A. (2020). Música Académica en el Ecuador: un acercamiento al repertorio pianístico y compositores. *ISLAS*, 61, 14–30. <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1117>
- Valarezo, R. (2021). *Loja de ayer (1950-2000)*. (Tomo 1). Cosmos. <https://repositorio.uide.edu.ec/handle/37000/4625>

Repositorios consultados

Museo de la Música Salvador Zaragocín Tapia: Fondo con los manuscritos de Manuel de Jesús Lozano. En esta locación se encuentran todas las obras del compositor.

Biblioteca del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi. Fondo con copia de las obras de Manuel de Jesús Lozano que se compararon con los originales.

Estudio de caso: obras selectas para piano de Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Blanca Layana

Case study: selected works for piano by Corsino Durán, Luis Humberto Salgado and Blanca Layana

Meining Cheung Ruiz
Universidad de las Artes
meining.cheung@uartes.edu.ec

Resumen

El siguiente artículo tiene como objetivo exponer las obras de Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Blanca Layana como estudio de caso de repertorio pianístico ecuatoriano desarrollado durante la pandemia. El método utilizado es autoetnográfico a partir de la preparación, observación y análisis de la partitura en sus aspectos musicales, estilísticos y técnicos. Se escogieron tres obras de Corsino Durán: *Anacu riju*, *Longuita* y *Chaquiñán*; de Luis Humberto Salgado, la suite *Mosaico de aires nativos*; y de Blanca Layana, cinco *Miniaturas descriptivas*. La obra de Durán presenta retos dentro del registro, alcance, notas dobles, así como la digitación, que exigen flexibilidad y conocimiento de la técnica para facilitar la ejecución. En el caso de Salgado, el lenguaje es fluido, enfatizando el contraste y la sonoridad de las líneas melódicas en un mar de acordes aunado a los ritmos nativos. En la obra de Layana, el equilibrio de la textura, así como el uso del pedal y la sonoridad son los aspectos más significativos y exigentes. Se explorarán otros aspectos como la memorización, el estilo y la experiencia de la producción en pandemia.

Palabras clave: piano, técnica, repertorio ecuatoriano, Corsino Durán, Blanca Layana, Luis Humberto Salgado, producción musical, pandemia.

Abstract

The following article aims to address the piano works of Corsino Durán, Luis Humberto Salgado and Blanca Layana as a case study in the Ecuadorian piano repertoire which took place during the pandemic. The method used is autoethnographic based on experience regarding preparation, observation and analysis of the score in its musical, stylistic and technical aspects. The chosen works were: three works by Corsino Durán: *Anacu ruju*, *Longuita* and *Chaquiñán*, the suite *Mosaico de aires nativos* by Luis Humberto Salgado and five pieces from *Miniaturas descriptivas* by Blanca Layana. Durán's work presents challenges within the register, reach, double notes as well as fingering that require technique to facilitate performance. In Salgado's case, the language is fluid, emphasizing contrast and quality of sound in the melodic lines within a sea of chords along with native rhythms. In Layana's work the balance in texture, as well as the use of the pedal and the quality of sound are the most significant and demanding aspects. Other aspects such as memorization, style and the experience of this production during the pandemic will be explored.

Keywords: piano, technique, Ecuadorian repertoire, Corsino Durán, Blanca Layana, Luis Humberto Salgado, music production, pandemic.

Introducción

Hace algunos años en una charla en el ILIA, Ketty Wong (2018) hablaba sobre las obras de Luis Humberto Salgado y subrayó que “solo en los dos últimos años, los amantes de la música clásica ecuatoriana han podido escuchar seis de sus nueve sinfonías, y dos de sus tres conciertos para piano [...]” (p. 98). Sánchez (2019), que grabó el disco *Siluetas de mi raza* en el 2021 con siete obras para piano de Corsino Durán (1911-1975), lo describe como “un compositor reconocido como el creador de miniaturas para piano basadas en el folclor ecuatoriano” (p. 19). La obra de

Blanca Layana poco a poco ha tenido más acogida en los recitales estudiantiles y en las salas de concierto, presentando recientemente su obra para voz y orquesta titulada *Semilla de mi alma* con la Orquesta Sinfónica de Guayaquil. El repertorio de compositores ecuatorianos sigue en vigencia y demanda, especialmente el de aquellos compositores nacionalistas que evidencian el mestizaje entre el folclor y la tradición europea.¹

El nacionalismo en Ecuador significó un cambio que “empezó con un reconocimiento tentativo de las posibilidades disponibles en la música popular e indígena” y, aunque existe variedad en el estilo compositivo, la mayoría de los compositores son o fueron nacionalistas (Walker, 2001, p. 200). La clasificación de compositores por generación, de lo cual se ha hablado y escrito en otras publicaciones, observa tanto el orden cronológico como las influencias dentro de las tendencias europeas que influyeron en sus composiciones.

Corsino Durán, considerado compositor de la tercera generación, tuvo dentro de su acervo creativo obras cortas para piano, violín, sinfónica y vocal, destacando ritmos indígenas y populares locales (Guerrero, Wong, 1994, p. 41). De su récord académico de estudio en el conservatorio se constata que su instrumento principal fue el violín, siendo el piano su instrumento complementario (p. 9). Al hablar de su estilo, Durán lo define como un sentimiento o expresión del espíritu de la época (p. 42); otros autores caracterizan sus obras como sutiles, melancólicas y delicadas (p. 45). En sus composiciones se evidencia conocimiento armónico, que prescribe una sonoridad identitaria del compositor a través del uso del cromatismo, aludiendo a la vez a la organización tímbrica andina.

1 Este trabajo forma parte del proyecto “(Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance”. Código: VPIA-2023-15-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

Luis Humberto Salgado, incluido dentro de los compositores de la segunda generación, llegó a ligas mayores con su obra sinfónica, así como con las obras para piano. Incorpora técnicas de composición del siglo XX, lo cual hace que algunos musicólogos se refieran a su música como una “amalgama”, “hibridación”, “casamiento” y síntesis sobre la fusión entre lo vernáculo y lo europeo (Wong, 2004, p. 38). Compuso una variedad de obras para piano, entre ellas, el *Mosaico de aires nativos* (1945-1956). Esta obra combina el folclor y el romanticismo musical, conformada por un conjunto de danzas que no constituyen un arreglo, sino una elevación de dichos géneros a través de la armonización y del ritmo (p. 50).

Después de mediados del siglo XX, la producción y estilo de los compositores ha sido aún más diversa. Entre ellos, mujer compositora, además, se sitúa a Blanca Layana (1953). “[...] su estilo compositivo es una mezcla de impresionismo y elementos de la música latinoamericana” (Walter, 2001, p. 202). Ha compuesto obras orquestales, operáticas y corales, así como partituras especializadas para el aprendizaje del piano. En el prólogo de su libro, *Expresiones en el piano*, comenta acerca de la concepción de sus composiciones como ejercicios. En cuanto a las siete *Miniaturas descriptivas*, menciona que “presentan mediana dificultad, pero requieren una intensa interpretación”, señalando vínculos en cuanto al aspecto paisajista, sociocultural o psicológico de estas piezas (Layana, 2016).

Se comprende que, por un lado, el mestizaje se concretó con la utilización de formas europeas y elementos propios de la región. En la actualidad, la pregunta inevitable surge en relación con la manera de interpretar dichas obras. Al momento existen pocos textos que detallen la práctica instrumental de la música latinoamericana escrita o provean evidencias de las prácticas dentro del salón de concierto que daten de la época de los compositores. Cuestiones como el tratamiento del *rubato*, el *legato*, el sonido o el uso del pedal son las características

que, en ausencia de algún registro o comentario del compositor o sus contemporáneos, se asumen dentro de un punto geográfico. Un músico en una localidad alejada de la región muy posiblemente tenga una tarea ardua por delante, debido a su falta de familiaridad con los géneros folclóricos. Por ende, este ejercicio es solo un intento de reflexión y documentación sobre estos temas que requieren un estudio posterior de mayor profundidad.

La propuesta de interpretación de diversos autores dentro del contexto de la música ecuatoriana fue, desde un principio, un acto inicial para encontrar claves o punteros de estos géneros, para luego examinar las dificultades técnicas, además de las posibilidades interpretativas. La idea de un recital de música ecuatoriana asume la presencia de elementos sonoros característicos locales. Con lo anterior en mente, se escogió repertorio de Corsino Durán, Blanca Layana, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara. Este escrito tratará el estudio de los tres primeros compositores.

En torno al aprendizaje de repertorio, la autoetnografía permite documentar la experiencia de este proceso. Chaffin et al. (2002) condensan la relación del repertorio con la práctica en diez dimensiones, señalando que

[...] un pianista debe atender las 3 dimensiones básicas (digitación, dificultad técnica, y patrones) para producir las notas, y 4 dimensiones interpretativas (fraseo, dinámica, tempo y pedal) [...] las pistas de la performance pueden organizarse en tres dimensiones (básica, interpretativa y expresiva). (p. 166)

Al atravesar dichas dimensiones, este ejercicio se concreta a través de la autorreflexión. Se observa la práctica o el ensayo de forma global, incluyendo la observación de la técnica que, en pocas palabras, se refiere al entendimiento de la maquinaria corporal y su relación con el instrumento. Por ejemplo, enfatiza el movimiento en forma de curvas

ya que, en el campo de la mecánica, todos los movimientos en más de una dirección son curvos; en las maquinarias, “desde un reloj hasta una turbina se basan en la rotación” (Ortmann, 1929, p. 30). En otras situaciones en las que se requiere la velocidad en acordes abiertos, se colocan los dedos casi sin curvatura, ya que no es posible abducir con los dedos arqueados (p. 39). Así mismo, el peso y la transferencia del peso al teclado tienen efecto en el tono producido. Estos son algunos de los principios utilizados tanto para la resolución de problemas como para alcanzar objetivos artísticos en términos sonoros. En cuanto al aprendizaje del repertorio, se observaron otras particularidades relacionadas con la partitura impresa.

La trayectoria en la investigación del repertorio como estudio de caso tiene ya algunos trabajos de tesis enfocados en obras específicas. El trabajo presentado por Jorge Campos titulado *El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. Un análisis de la obra Fiesta para piano* (2019) analiza la obra en su dimensión armónica y melódica; el texto de Lessly Cadena (2021), *Técnica e interpretación musical en obras académicas para flauta sola y piano. Compositores ecuatorianos de la provincia de Pichincha del siglo XX (1910-2000)*, realiza observaciones técnicas acerca de la ejecución instrumental. Un estudio aplicado a la técnica fue realizado por Paúl Carrión (2016) en su tesis *Adaptación técnica de obras ecuatorianas de inicios del siglo XX a la enseñanza del piano para el nivel bachillerato musical*, con base en el modelo de aprendizaje de piano de Carl Czerny.

Por lo anterior, este trabajo pretende sumar el estudio de las obras a través del recorrido de la investigadora en su aprendizaje. Los retos se concretan dentro de la práctica en el piano, siendo este el campo de acción principal. El proyecto inició a finales del año 2019, cuya práctica atravesó el comienzo de la pandemia del covid-19 con las etapas de confinamiento. El repertorio fue presentado al público en 2021 con su respectiva producción musical en registro videográfico y fonográfico.

Desarrollo

Selección de obras

La selección de repertorio tuvo como objetivo mostrar una paleta diversa que culminara en un recital coherente. Desde un principio, fue palpable la dificultad para acceder a las partituras de los compositores locales. El libro *Corsino Durán, un trabajador del pentagrama*, en el cual se publicaron sus obras para piano, está discontinuado, por lo que fue necesario usar una versión en PDF, compartida por una colega universitaria. La obra de Luis Humberto Salgado fue facilitada también por otro colega, quien adquirió un ejemplar del libro *Luis Humberto Salgado, un quijote de la música* en el encuentro del ILIA en el 2018. La obra de Blanca Layana, aunque está publicada bajo un sello editorial, fue adquirido directamente de manos de la compositora.

En referencia al *Mosaico de aires nativos* de L. H. Salgado, se manifiesta como un conjunto de obras cortas basadas en ritmos tradicionales. El pasillo “Nocturnal”, el cual pertenece a dicha colección, es popular y tocado ampliamente, no así el resto de las obras que pertenecen a la suite. Salgado expone diferentes colores en términos sonoros de forma muy concreta. En lo que respecta a la obra de Corsino Durán, se realizó una selección de forma similar a los movimientos de una sonata, con un mínimo de tres obras. En ese contexto, se escogieron *Anacu ruju*, *Longuita* y *Chaquiñán*. En el libro de Blanca Layana, *Expresiones en el piano*, las obras de mayor complejidad se encuentran en las *Miniaturas descriptivas*. Inicialmente, el objetivo fue ejecutar las siete piezas, pero por razones de tiempo y su dificultad, se interpretaron solamente cinco.

Obras de Corsino Durán

Las tres obras de Corsino Durán comparten similitud compositiva, la cual reside en la escritura, la disposición de acordes, registro y su extensión en la mano. Esta última es frecuente tanto en *Anacu ruju* como en *Chaquiñán*. Los cambios reiterados en el registro y voces internas

hacen de estas piezas las menos cómodas o ergonómicas, requiriendo de un análisis técnico en términos de movimiento para posibilitar su ejecución y evitar tensiones internas.

Además, en sus composiciones aplica la *apoggiatura* breve,² característica de la música andina y que aparece en diversas composiciones que acogen dicho género. En la práctica históricamente informada, se observa el tiempo donde dicha nota se toca, sea en el tiempo fuerte o antes del tiempo. Al examinar este caso dentro del repertorio, se describe la resolución en el tiempo fuerte y la *apoggiatura* antes del tiempo fuerte de la forma más breve posible, donde el acento recae en la nota de resolución. Se experimentaron otras formas de tratar la *apoggiatura*: con acento en la nota que antecede, tocando la *apoggiatura* en el tiempo fuerte o relajando el tiempo del adorno. Ninguna de las anteriores tuvo un resultado convincente, presentando afectaciones en el ritmo.

En cuanto a *Anacu raju*,³ se consideraron algunas referencias de velocidad de los sanjuanitos, utilizando como aproximado mm = 90-100. La rapidez del *tempo* genera un impulso o ímpetu que descarta cualquier intención de *rubato*. Por otro lado, Durán escribe en el compás 1 (Figura 1) la nota la como negra y al mismo tiempo corchea, y da la indicación de Ped. De esta forma, reafirma la intención de agrupar ambas notas en el primer tiempo. Se observa la ausencia de ligadura entre las notas subsecuentes o ligadura de frase.

2 También conocida como *acciaccatura*.

3 *Anacu raju* proviene del quichua: *anacu* se refiere a la falda que usan las mujeres indígenas y *ruju* alude al color rojo.

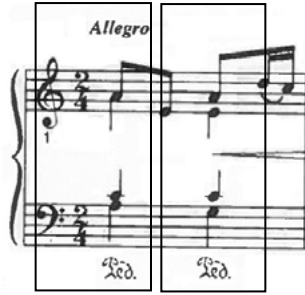


Figura 1. Anacu ruju, compás 1. Agrupación indicada por el pedal y valores de negra en mano derecha.

Fuente: Partitura en *Corsino Durán: un trabajador del pentagrama*, rectángulos añadidos

En este punto, se consideraron dos posibilidades interpretativas: ligar todo el compás o realizar un breve respiro entre el cambio de pedal. Se escogió la segunda opción, ya que el respiro otorga un impulso rítmico que se logra levantando ligera y brevemente la mano desde la muñeca. En la mano derecha se encuentran no solamente la melodía, sino también las notas que contribuyen a la armonía que deben tomarse con el pulgar o con el dedo índice. Esta posición es un poco incómoda, por lo que el breve respiro entre tiempos evita tensiones prolongadas.

La escasez de escalas y arpeggios de varias octavas es evidente, destacando desplazamientos que son mayormente cordales. En la mano izquierda se describen saltos con cierta particularidad. Por ejemplo, entre los compases 3 y 4 (Figura 2) ocurren saltos en dos direcciones distintas: hacia abajo y hacia arriba. En los compases 24 y 28 (Figura 3) se desarrollan dos saltos, ambos a más de una octava, los cuales se convierten técnicamente en los puntos más complejo de las tres obras. En aras de precisión, se intenta reducir el tiempo en el que la mano no tenga contacto con el teclado y pierda su referencia espacial. Para reducir este tiempo de vuelo y generar un movimiento que pueda practicarse, se requirió la supinación⁴ de la mano que implica la rotación

4 “Cuando la mano está en posición horizontal, la posición extrema en supinación (palma hacia arriba), es el equivalente anatómico de una posición vertical de la mano [...]”. (Ortmann, p. 17)

de la muñeca. Este movimiento agiliza el alcance de la nota del bajo y, al mismo tiempo, prepara la posición para tocar la siguiente nota. En los compases 27 y 28, Durán realiza una variación con un arpeggio de mayor alcance. Para facilitar la ejecución de este pasaje fue necesario extender ligeramente los dedos para alcanzar las notas con facilidad y velocidad, combinando el movimiento rotacional para alcanzar la nota del bajo y así asegurar la fluidez del pasaje.



Figura 2. *Anacu ruju*, compases 3-4. Salto y dirección en mano izquierda.
Fuente: Partitura en *Corsino Durán: un trabajador del pentagrama*, flechas añadidas

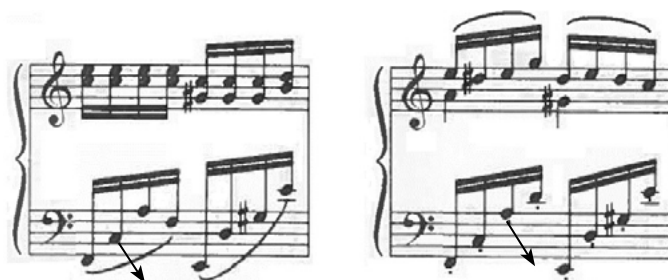


Figura 3. *Anacu ruju*, compases 24 y 28. Ejemplos de saltos en la mano izquierda.
Fuente: Partitura en *Corsino Durán: un trabajador del pentagrama*, flechas añadidas

La situación en *Chaquiñán* es similar a la de *Anacu ruju* en cuanto a la melodía con notas del acorde en la mano derecha y los acordes con saltos del bajo en la mano izquierda, por lo que se acogió la agrupación de notas con el pedal aplicado en *Anacu ruju*. En *Chaquiñán* hay muchos más saltos en la mano izquierda, siendo necesario aislar ciertos

pasajes y practicar, con el objetivo de adquirir una memoria espacial de las distancias. Del compás 20 al 25 (Figura 4) se presenta la melodía con notas dobles, donde los intervalos cambian entre terceras, cuartas y sextas. En este pasaje, lo más efectivo fue agrupar las notas dobles en pequeñas secciones de acuerdo con la dirección del movimiento. En la ejecución, estas agrupaciones se convierten en micromovimientos de la muñeca, lo cual contribuye con la fluidez y el *momentum*.



Figura 4. *Chaquiñán*, compases 21-25. Agrupación para practicar.

Fuente: Partitura en *Corsino Durán: un trabajador del pentagrama*, flechas añadidas

Sobre la memorización, hay que tener presente que algunas repeticiones en las recapitulaciones no son literales. Por ejemplo, entre el compás 15 y el 45 (Figura 5) hay una nota adicional, lo cual es necesario tomar en cuenta al momento de empezar la memorización. En la sección A, las progresiones armónicas en los compases 11, 13 y 17 terminan en fa mayor, pero en el compás 13, a diferencia de las anteriores, añade la novena del acorde. Fue necesario revisar la partitura en varias ocasiones para asegurar la precisión de las notas.

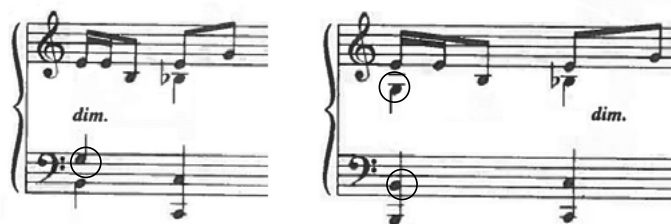


Figura 5. *Chaquiñán*, compases 15, 45. Repeticiones no literales.

Fuente: Partitura en *Corsino Durán: un trabajador del pentagrama*, círculos añadidos

En *Longuita*, aunque el compositor la cataloga como pasillo, la única característica sólida es el compás ya que el acompañamiento tradicional no se desarrolla en la obra. Algunas decisiones se tomaron en las corcheas de la mano izquierda (compases 1-6), pues las notas que marcan el tiempo tienen solamente la indicación de “picado” (*stacc.*). Para iniciar, se evaluó realizar un pequeño *crescendo* desde el inicio hacia el primer tiempo del siguiente compás, acentuar ligeramente el segundo o el tercer tiempo, o una combinación. En este caso, se escogió la primera opción al haber decidido aplicar el pedal a través del compás. Luego, el pedal acompaña a la armonía, la cual se manifiesta de forma clara en la composición. Una sección en la que se invirtió mucho tiempo fue en el compás 17, donde la mano izquierda hace un ascenso en forma de escala. Hasta el momento, la respuesta más convincente se obtuvo manteniendo el tiempo, con una intención de *crescendo* hacia el do, con pedal intermitente.

Así también, se ubicaron algunos lugares dentro la edición impresa que generaron dudas. Por ejemplo, la secuencia del compás 35 no tiene la *apoggiatura* que se muestra en el compás 29, la cual se incorporó en la interpretación. Una situación similar ocurre en el compás 62, en el cual se añadió la resolución de lo que hubiera sido la nota de la *apoggiatura*. Por último, en el compás 49 se insertó la clave de sol en el segundo tiempo para que hubiera coherencia.

Decisiones de tempo, articulación y sonido

En cuanto al *tempo* en la obra de Durán, la elección fue mantener un tiempo estable. Solamente se realizaron pequeñas desaceleraciones en las cadencias o semicadencias, las cuales permitieron reactivar el inicio de la siguiente frase y generar una propuesta más activa. La ausencia de articulaciones en la partitura deja al intérprete a su elección, por lo que fue necesario decidir qué tan cortas se realizarían las notas sin alguna ligadura o articulación, o implicarla. Por ello, simplemente se separaron

las notas muy brevemente donde no estuviera ligado o indicado, lo cual reafirmó del ritmo.

En lo que se refiere a la proyección del sonido, esta emana tanto de la relajación como de la aplicación del peso del brazo en el dedo correspondiente. Para controlar el sonido y el nivel de proyección, particularmente en las gradaciones del *mezzoforte* al *piano*, recurrimos al movimiento de círculo que dibuja la muñeca para controlar el peso colocado. El uso del pedal se utilizó donde el *legato* físico no fue posible y también para enriquecer la sonoridad. Lo último se aplicó en *Longuita*, donde el pedal contribuyó en este aspecto, reforzando el carácter íntimo de la pieza.

Obras de Luis Humberto Salgado

A diferencia de las obras de Corsino Durán, los aspectos técnicos de la suite *Mosaico de aires nativos* de Salgado se resuelven de forma rápida en el teclado. El hecho de que Salgado tuviera una formación como pianista se demuestra claramente en cómo se desenvuelven estas piezas en relación con la comodidad y facilidad dentro de la mano. Aunque también utiliza las texturas cordales, la melodía mantiene la supremacía en su aspecto lírico, mientras que en otras piezas enfatiza el aspecto percusivo. Su sonoridad atrae a la memoria sus primeras sinfonías en cuanto a la utilización armónica y estructura. La dificultad de Salgado se encuentra en la interpretación y en resolver algunas imprecisiones en la partitura, aspecto que se ha observado y comentado en otros trabajos relacionados a sus obras.

En “Amanecer de una noche trasnochada”, la clave consistió en comprender la esencia del yaraví como una marcha o rendición fúnebre, sosteniendo el carácter meditativo o de pesar, que lo refuerza con la indicación de *Larghetto*. La consistencia rítmica se logró practicando con la subdivisión del tiempo en semicorcheas. Fue necesario mantener

la intención interpretativa desde el inicio, para evitar empezar de forma apresurada y dar la impresión de una danza rápida.

Otro punto de interés se encuentra en las barras de repetición presentes en todas las obras de esta suite. Si recordamos las prácticas en el barroco, las repeticiones eran aprovechadas para improvisar o para generar algún tipo de variación a través de la ornamentación. La práctica actual no preserva rasgos de improvisación excepto en los músicos que se desenvuelven dentro de la música temprana. No obstante, una práctica que se mantiene es la variación en la interpretación bajo los aspectos de tiempo o dinámica. Tomando esto en consideración, se propuso en la primera repetición una interpretación literal, mientras que en la segunda repetición se tomó más libertad con el tiempo en los puntos cadenciales o colocando énfasis en los cambios dinámicos. En otros casos, dependiendo de la obra, se repite de la misma forma.

En el “Romance nativo”, un sanjuanito en sol menor, presenta una obra enérgica que contrasta con la anterior donde Salgado indica *Allegro moderato*. A diferencia de la obra que antecede, se observa en la mano derecha una melodía con notas internas. El canto de la nota superior se logró sin dificultad alineando el codo con el nudillo del dedo de la nota accionada. Esto ocasiona que el peso se concentre en este punto destacándola naturalmente, sin necesidad de presionar con mayor fuerza la tecla. Otro escrutinio se hizo en la sección B (compás 26), que presenta notas dobles. Después de probar distintas digitaciones para lograr que su ejecución fuera pareja, se mantuvo el rebote en la muñeca.

“La Trilla” es una obra cuya realización depende del ritmo característico del danzante. Aquí es importante la aplicación del acento agógico, pero quizá más importante es el sentimiento de relajación y de soltura que causa un ligero *diminuendo* en los tiempos 3-4, y 5-6, otorgando la característica rítmica. La sección B (compás 25) empieza con una frase que abarca compás y medio de forma *cantabile* y bloques cordales con distintas articulaciones que contrastan en textura con la primera

sección. Al ser una sección contrastante, no se percibe la necesidad de hacer una variación en la repetición. La clave para lograr efectividad radicó en observar las articulaciones que se manifiestan a lo largo de la obra, lo cual genera distintos acentos que sostienen el ímpetu rítmico.

“Al que no alienta, copa” es la que consideramos una de las obras más coloridas de esta colección, tanto por el uso del lenguaje armónico cromático que genera inestabilidad acerca del centro tonal como la percepción del compás. La agrupación de notas cambia la percepción del tiempo fuerte, la cual genera polirritmias llamativas. En el uso del lenguaje pianístico se percibe la tradición de Brahms en cuanto a la densidad cordal, elementos contrapuntísticos, así como el carácter sonoro. La interpretación requirió enfatizar la característica rítmica del alza, lo cual produjo que en el cuarto tiempo del 6/8 se realizara un énfasis adicional.

La siguiente pieza, “Criollita presuntuosa”, es la más contundente dentro del conjunto. La composición atribuye un desarrollo rítmico importante que además está en la tonalidad de do menor. Lo anterior prescribe la necesidad de un sonido contundente y sólido, donde el peso del brazo juega un rol fundamental. Presenta una característica similar al “Romance nativo”, donde la mano derecha posee melodía y acompañamiento a la vez. La mano izquierda alterna octavas separadas al resto del acorde. En la sección B (compás 54), tenemos la mano izquierda tocando el acorde en el alto registro y luego inmediatamente dos notas una octava más abajo. Para lograr dominarla, fue necesario practicar agrupando secciones para coordinar el movimiento con la izquierda, puesto que las dos manos realizan movimientos muy distintos. De la misma forma, se practicó para memorizar la distancia del salto con la mano izquierda. La mano despega del teclado, cruza la mano derecha y toca las notas, donde la trayectoria prescribe una curva al aterrizar para no generar un acento innecesario.

Por último, “Nocturnal”, a manera de pasillo, es una de las obras más líricas y favoritas para los intérpretes. La línea melódica después de los compases de introducción nos recuerda la obra de Chopin, remontando específicamente a los vales. Fue necesaria la práctica con la reducción en su secuencia en acordes para comprender el ritmo armónico. De esta manera, se pudo moldear la intención de la línea melódica en concordancia con la progresión armónica, la cual otorga microformas en términos de velocidad y dinámica, pudiendo definir la dirección hacia puntos específicos. A diferencia de las obras anteriores, esta es la que más cambios de velocidad tiene, las cuales se muestran por las indicaciones específicas dentro de la música: compás 17 *lento*, compás 19 *a tempo*, compás 24 *poco rit.*, compás 26 *Piu mosso*, etc. De esta forma subliminal, Salgado apunta hacia la importancia del ritmo de forma explícita como se acaba de mencionar, e implícita dentro del ámbito del *rubato*. De forma contraria, ignorar todas estas pistas puede resultar en una interpretación superficial o llana.

Detalles de la partitura

En el caso de Salgado se utilizaron las partituras que fueron publicadas en *Luis Humberto Salgado: un quijote de la música*. En el estudio de dichas obras se identifican, en sitios puntuales, dudas donde el intérprete debe decidir entre proponer el cambio o tocarlo como está escrito, corriendo el riesgo de que suene como un error. A continuación, se mostrarán un par de ejemplos para ilustrar lo anterior, que posiblemente se puedan resolver con mayor claridad en consulta con el manuscrito original para descartar un error de copia, o a través del análisis respectivo.

En el compás 40 de “Amanecer de una noche trasnochada”, en el bajo se observa el si natural en octava, habiendo aparecido las mismas notas previamente en el compás 17 donde es re natural (Figura 6a). En el performance se reemplazó el si natural por el re, ya que armónicamente el re natural se puede interpretar como nota de paso para el mi bemol que acontece en el siguiente compás. Algo similar ocurre en “Criollita

presuntuosa”, donde el acorde que aparece en el compás 9 es do menor, pero luego en los compases 33 y 42 es la bemol (Figura 6b). Se tomó la decisión de cambiar las notas ambos compases a do menor como consta en el compás 9.



Figura 6. a: “Amanecer de una noche trasnochada”, compás 40, si natural reemplazado por re natural. Figura 6b: La b fue reemplazada por do, y Eb reemplazada por G.

Fuente: Partitura del libro *Luis Humberto Salgado: un quijote de la música*

Obra de Blanca Layana

En las *Miniaturas descriptivas* encontramos un lenguaje armónico que evoca paisajes con cualidades etéreas. Para este efecto, obtener un sonido pulcro, claro, sin aspereza o agresión fue una de las prioridades dentro de la práctica. Las obras en la mano son cómodas; no obstante, el nivel de complejidad, además del aspecto sonoro, involucra las texturas en las que intervienen voces múltiples. Entonces, el intérprete debe escoger qué debe destacar y qué es parte de la textura. Para obtener un sonido convincente fue necesario que el ataque de la tecla fuera preciso, rápido pero ligero que, junto con el pedal, contribuyen a una textura aérea importante. Layana utiliza el principio rítmico característico en sus composiciones; sin embargo, no encontramos el lenguaje pentatónico o patrones característicos heredados del nacionalismo, sino el desarrollo del tema declarado por el título en términos sonoros.

En la primera pieza, “Ilusión Indígena” marca en el subtítulo “A manera de danzante” con la indicación *Andante tranquilo*. Aparentemente inofensivo. Sin embargo, el núcleo de esta pieza reside en el movimiento rítmico, la obra obliga a reconocer las zonas donde la música se mueve o se impulsa hacia adelante y las partes en las que se infiere una etapa más calmada o se retrae; caso contrario, la interpretación se vuelve rígida (Figura 7). El *rubato*, “el acto de extender y retraer el tiempo”, es lo que atribuye vida y color a la obra. La compositora escribe a propósito en ciertos lugares *rit.*, obligando al intérprete a realizar esta retracción del tiempo. Estas variaciones de tiempo se realizaron de forma sutil y moderada, ya que la composición expone de forma inmediata asperezas en el tiempo.

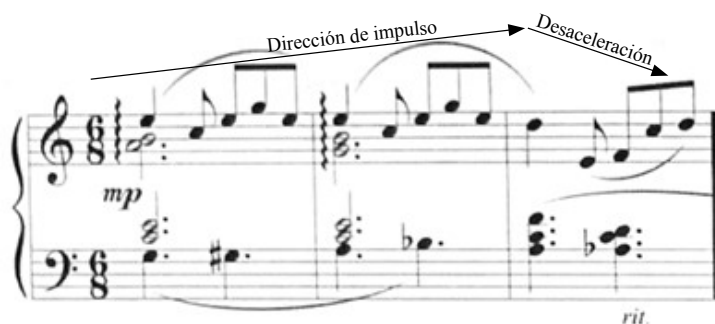


Figura 7. “Ilusión indígena”, compases 1-3. Descripción del movimiento del tiempo.
Fuente: Partitura del libro *Expresiones del piano*

“A orillas del salado” es una habanera que, por su simpleza, expone al intérprete en su habilidad interpretativa. El lenguaje está más orientado hacia la armonía tradicional con algunas tensiones y notas adicionales. La mano derecha lleva la melodía y canta, intentando no alterar el carácter sereno de la pieza. Al ser una habanera, el acento característico reposa en el segundo tiempo fuerte donde el movimiento de vaivén, si de forma figurativa consideráramos hablar de “pintar el río”, ocurre dentro del compás para lo cual el estilo de habanera lo realiza de manera efectiva. La recapitulación se aprovechó como una oportunidad para la variación. Aquí se exploró la opción de que en la mano izquierda se

pueda variar de forma deliberada el acento, la duración de la última nota, así como la cantidad de pedal. Para mantener el carácter tranquilo, el sentimiento del ritmo debe tener una gran estabilidad, con un empuje mínimo hacia adelante. También necesita de un sonido sólido pero contenido. Esto se logró con el control del peso, realizando pequeños círculos con la muñeca previo a la pulsación de la tecla.

En el “Pensamiento indígena”, el carácter de danzante es utilizado de forma más concreta o tradicional que en “Ilusión indígena”. Aquí el ritmo armónico es el que va a dictar el movimiento del *rubato* para lo cual se recurrió a la reducción armónica. Esta práctica ayudó a consolidar la parte rítmica, ya que el uso de cromatismos impulsa el ritmo hacia adelante. De las obras interpretadas, esta presentó la mayor dificultad por la memorización, ya que la repetición del tema principal en la sección B tiene pequeñas modificaciones en la mano izquierda. Por esta razón, en ocasiones se tuvo que practicar manos separadas, o las secciones distintas aisladas con propósitos de memorización.

“A orillas del río”, cuyo subtítulo indica *danza*, es una obra acuática. Después de la introducción, la obra entra a un politonalismo, llevando la mano derecha a fa mayor y la mano izquierda a sol bemol mayor. Esta disonancia juntamente con la utilización del pedal le otorga un carácter nebuloso. Fue necesario dar menos énfasis al acompañamiento para identificar la melodía, y tratar la mano izquierda a manera de flotador, con un ataque muy ligero. En esta ocasión se observaron las repeticiones, pero estas no dan mucha cabida a alguna variación por el estilo de la pieza. Así también demuestra gestos en el registro alto (Figura 8), reflejos con pequeños acordes que exigen claridad y resonancia. Para lograr esto el ataque es breve, con la asistencia de la rotación de la muñeca para poder colocar el peso correspondiente a cada nota.



Figura 8. “A orillas del río”, compases 27-28. Destellos detallados en el registro alto.
Fuente: Partitura del libro *Expresiones del piano*

Por último, en la bagatela “La nieve y el sol” se dibujan los destellos de la nieve en forma rítmica alternando las dos manos. En primera instancia, la práctica intenta superar el reto rítmico de esta alternancia para sentir el tiempo fuerte del compás. Un ligero acento en los tiempos 1 y 3 ayudan a mantener el sentido rítmico. Luego, en la sección indicada como *andantino*, se presenta el contraste que alude a la calidez del sol, donde el sonido tiene oportunidad de ser amplio y cálido. Para finalizar, la obra culmina con una pequeña escala de forma descendente, que para añadir un poco de contraste se insinuó un *accelerando*.

En cuanto a la memorización se recurrió a la repetición por secciones. La identificación armónica es importante y ciertos puntos de referencia específicos ya que, en el caso particular de la intérprete de esta obra, se presentan breves episodios de pánico escénico que se manifiesta en pérdida de la concentración o de la memoria. En esos casos, se intenta recurrir a la memoria analítica en la que se pueden inscribir cuestiones como la tonalidad, progresiones, o notas del acorde.

En la práctica, se realizó la grabación a través de celular de las piezas una vez que fueron memorizadas, lo cual permitió ajustar la variación

del tiempo y de la dinámica. El tiempo cerebral no necesariamente se rige con el mismo tiempo absoluto y es de notar que a veces la intención no se registraba en la grabación. Lo mismo sucede con la dinámica; las sutilezas no eran lo suficientemente perceptibles para ser notadas, para lo cual la grabación fue de gran ayuda.

De la producción en pandemia

Las producciones dentro de la música clásica constan de un proceso de grabación y de edición posterior, considerando el sonido del lugar, del piano, y debiendo tomar decisiones acerca del sonido característico del repertorio, su perspectiva dentro de registro sonoro y de la estética dentro de dicho género musical. Para ilustrar esto, el sonido de un piano con un repertorio de Mozart no es el mismo que el de un piano con repertorio de Prokófiev y son decisiones que se realizan en la etapa de producción. Aunque idealmente un coproductor debe asistir a la sesión, las circunstancias para la grabación del material documental no fueron óptimas debido a la pandemia.

La realización de este concierto tomó tres semestres en concretarse, desde finales del 2019, atravesando el inicio de la pandemia y confinamiento en Ecuador. Las sesiones de práctica de estas obras fueron una forma de lidiar con la complejidad del covid-19 y del hecho de vivir cerca de un hospital donde era notoria la gravedad de la situación. La obra finalmente se presentó en el Salón de uso múltiple (SUM) de la Universidad de las Artes en agosto del 2021. Se consideró la grabación del video, pero la idea principal fue la producción del fonograma. El concierto fue transmitido en vivo a través de YouTube. Se contrató a un tercero para realizar el *streaming*, así como para el registro videográfico. El posicionamiento de los micrófonos y el sonido fueron realizados también por la investigadora con la asistencia de Manuel Larrea, quien tocó en el piano para que se pudieran colocar los micrófonos. Se utilizaron dos KM184 Neumann cardioides como micrófonos puntuales y dos KM183 Neumann omnidireccionales como

sistema principal. Asistieron pocas personas (entre 9 a 11) ya que, en aquel entonces, aún existían restricciones para eventos públicos.

En cuanto a la decisión para la ubicación de micrófonos en esta producción, el sonido escogido consideró la claridad del ataque del instrumento junto con la reverberación de la sala. El SUM tiene algunos retos acústicos: la ausencia de cortinas lo hace extremadamente reverberante, mientras la presencia de estas absorbe excesivamente las reflexiones, lo cual tiene un impacto dentro de la grabación. Por tales motivos, el primer par de KM184s se colocó en el piano cercano a la tapa, ya que la intención fue capturar el ataque de la nota sin que fuera el sonido predominante. Los otros dos micrófonos omnidireccionales capturaron el ambiente en el cual se desarrolló el concierto, lo que otorga la naturalidad requerida en estas producciones. En la posproducción se añadió reverberación con énfasis en las reflexiones para intentar suplir el exceso de absorción por las cortinas. Para tener la posibilidad de edición, se realizaron tomas previo al concierto que fueron reemplazadas posteriormente.

Resultados / Conclusiones

La interpretación de las obras obedece a los rasgos compositivos y estilo del autor y hemos revisado caso por caso que el acercamiento es distinto en cada obra. En la obra de Durán, resolver técnicamente ciertos pasajes constituyó la mayor concentración dentro del aprendizaje. En cuanto a Salgado, la complejidad se dirige hacia el sonido articulado al carácter, contraste y diferenciación entre distintas secciones, así como atender las articulaciones específicas. Una edición crítica pudiera resolver muchas de las dudas para el intérprete con respecto a la partitura. En cuanto a Layana, las *Miniaturas descriptivas* constituyeron un trabajo arduo en relación con el componente sonoro, la relación con el pedal, así como descifrar el flujo armónico para trabajar el componente rítmico. Cuestiones como el peso, la parte del dedo con el que se toca,

y ángulos de rotación fueron elementos importantes dentro de la fluidez y la calidad sonora que se emana desde el piano.

Con relación a las aproximaciones comunes que a considerar, estas pudieran residir en el lenguaje utilizado dentro de la composición, los géneros, y las velocidades referenciales. Cada obra puede descomponerse y analizarse de diversas formas, pero para que sea efectiva y mantenga la atención del que escucha, cada obra tendrá sus detalles que serán inherentes al lenguaje que contiene, y cómo cada elemento interactúa con el intérprete.

En general, si se tuviera que catalogar la memorización de menor a mayor grado de dificultad, la obra de Salgado sería la más sencilla de memorizar. El hecho de que sea ergonómico y utilice un lenguaje tonal tradicional contribuyó también a la facilidad de la memorización. La suite se pudo asimilar con mucha rapidez, a excepción de secciones puntuales en el “Amanecer de la noche trasnochada”, la “Criollita presuntuosa” y “Nocturnal”.

Tomando en cuenta que aún la pandemia persiste, su presencia obligó al uso de plataformas como YouTube que, en ausencia o restricciones de aforo, hicieron posible la difusión y observación de lo que requirió un despliegue de producción musical del evento en cuanto a equipamiento para poder generar un producto aceptable, con el uso de mascarilla y distanciamiento. En la actualidad, esta práctica con intervención tecnológica se sigue manteniendo y dudamos que se supere en el futuro inmediato.

Por último, sería interesante y enriquecedora la producción de otros escritos similares que relaten la evolución en el aprendizaje de distintas obras, ya que esto contribuye a considerar otras formas de visualizar, comprender, interpretar y sobre todo abordar diferentes perspectivas, lo que invita a mantener una mente abierta acerca del repertorio. De la misma forma, sigue pendiente una propuesta para la difusión

del repertorio ecuatoriano, para que sea accesible no solo dentro del Ecuador sino también en el exterior, en pro de la internacionalización de la música ecuatoriana.

Referencias bibliográficas

- Chaffin, R., Imreh, G. & Crawford, M. (2002). *Practicing perfection. Memory and piano performance*. Lawrence Erlbaum.
- Guerrero, P. & Wong, K. (1994). *Corsino Durán Carrión: un trabajador del pentagrama*. Imprenta municipal.
- Layana, B. (2016). *Expresiones del piano: 26 piezas para piano*. La casa morada.
- Ortmann, O. (1929). *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. E.P. Dutton & CO., INC.
- Sánchez, A. (2019). Música Académica en el Ecuador: un acercamiento al repertorio pianístico y compositores. *Islas*. N.º 194. UCLV.
- Walker, J. L. (2001). The Younger Generation of Ecuadorian Composers. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 22(2), 199–213. <http://www.jstor.org/stable/780464>
- Wong, K. (2004). *Luis Humberto Salgado: Un Quijote de la música*. Pedro Jorge Vera.
- Wong, K. (2013). *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Wong, K. (2018). Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música ecuatoriana. *Construcción ecléctica de los saberes*. Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes. UArtes Ediciones.

El mundo sonoro-descriptivo en el repertorio para piano solo de la compositora ecuatoriana Blanca Layana Gómez

The sound-descriptive world in the solo piano repertoire of the Ecuadorian composer Blanca Layana Gómez

Zoila Cevallos Lecaro
Universidad de las Artes
zoila.cevallos@uartes.edu.ec

Resumen

El presente trabajo de investigación surge en el marco del proyecto *Patrimonio Musical Ecuatoriano* - UARTES y se une a la iniciativa del proyecto *Repertorio Pianístico Ecuatoriano* que, a partir del año 2021, se trabaja conjuntamente entre la Universidad Nacional de Loja y la Universidad de las Artes. Ambas iniciativas proponen el relevamiento de obras de compositores ecuatorianos con el fin de contribuir al incremento del repertorio para estudiantes e intérpretes. Se trabajó con tres compositoras cuyos aportes al pianismo ecuatoriano han sido significativos: Inés Jijón, Aurora Román Casares y Blanca Layana Gómez. Como parte de los avances parciales de estos proyectos, en este artículo se hará un acercamiento al mundo sonoro-descriptivo en el repertorio para piano solo de la compositora guayaquileña Blanca Layana Gómez en su libro *Expresiones del Piano*, cuyo aporte pedagógico radica en que fueron creados para el desarrollo técnico e interpretativo de los estudiantes de niveles básico hasta medio.

Partiendo de la recopilación de partituras, observación directa de las mismas, entrevistas a la compositora, enseñanza de las obras a los estudiantes, análisis desde lo técnico e interpretativo (sonoro-descriptivo), el presente artículo sobre la maestra Layana Gómez permitirá visibilizar su trabajo, incrementar el acopio de partituras en los archivos de los proyectos *Patrimonio Musical Ecuatoriano* y

Repertorio Pianístico Ecuatoriano, ampliar el repertorio pianístico en los planes de estudio de las instituciones musicales del país y plantear el desafío para que las nuevas generaciones de compositoras/es realicen aportaciones con una visión pedagógica, pensando en el desarrollo pianístico de los estudiantes.

Palabras clave: piano, repertorio, compositoras ecuatorianas, patrimonio.

Abstract

The present research arises within the framework of the project *Patrimonio Musical Ecuatoriano* - UARTES and joins the initiative of the project *Repertorio Pianístico Ecuatoriano* that, from the year 2021, have worked together among these two universities: Universidad Nacional de Loja and the Universidad de las Artes. Both initiatives propose the survey of works by Ecuadorian composers in order to contribute to the increase of the repertoire for students and performers. We worked with three composers whose contributions to Ecuadorian pianism have been significant: Inés Jijón, Aurora Román Casares and Blanca Layana Gómez. As part of the partial progress of these projects, this research article will approach the sound-descriptive world in the solo piano repertoire of the Guayaquil composer Blanca Layana Gómez in her book *Expresiones del Piano*, whose pedagogical contribution lies in the fact that they were created for the technical and interpretative development of students from basic to intermediate levels.

Starting with the compilation of scores, direct observation of them, interviews with the composer, teaching the works to students, reaching the technical and interpretative (sound-descriptive) analysis, this current research article on Layana Gómez will make her work visible, increase the collection of scores in the archives of the *Ecuadorian Musical Heritage and Ecuadorian Piano Repertoire* projects, expand the piano repertoire in the curricula of the country's musical institutions and pose the challenge for new generations of composers to make contributions with a pedagogical vision, thinking about the piano development of students.

Keywords: piano, repertoire, Ecuadorian composers, heritage.

Introducción

La línea de investigación Repertorio Pianístico Ecuatoriano del Proyecto de Patrimonio Musical Ecuatoriano (PME) de la Universidad de las Artes nació de la necesidad de encontrar partituras compuestas por compositores/as ecuatorianos/as para aumentar el repertorio pianístico de nuestros estudiantes. Lucía Wood (2017) asegura que “[...] muchas veces el puntapié de inicio de un estudio está dado por el interés sobre cierta temática [...]” (p. 63). Así, conociendo el trabajo de la compositora guayaquileña Blanca Layana Gómez, cuyos libros *Expresiones del piano* y *Expresiones de mi tierra* tienen composiciones para piano solo, acompañamiento y música de cámara, se decide profundizar en esta línea de investigación y trabajar algunas de sus obras del libro *Expresiones del piano* con los alumnos de la cátedra de piano de la Escuela de Artes Sonoras - UArtes. De esta manera, se pudo observar que estas obras son aportaciones importantes al repertorio pianístico ecuatoriano, pues tienen una visión pedagógica; es decir, son obras pensadas para el desarrollo técnico e interpretativo de los estudiantes de niveles básicos y medios en el estudio del instrumento.

Lucía Wood (2017) también dice que “[...] la invención supone la capacidad de reutilizar lo que ya está disponible, en tanto que toda novedad se erige sobre la base de los conocimientos y experiencias previas del sujeto creador” (p. 45). La maestra Layana muestra su mundo sonoro-descriptivo utilizando los recursos musicales de articulación, figuraciones varias, acordes con disonancias, diversas tonalidades, detalles de dinámica, uso de registros, para describir (narrar) sus personales historias, impresiones o estados anímicos. Estas sonoridades tienen un antecedente en su propia cosmovisión: niñez, juventud, estudios en el exterior, familia, religión, experiencias pedagógicas.

Por lo tanto, la investigación en proceso se hace necesaria para visibilizar el trabajo de las/os compositoras/es ecuatorianas/os en el piano, mantener un constante acopio de partituras en los archivos del proyecto *Patrimonio Musical Ecuatoriano* y promover más repertorio pianístico en los planes de estudios de los conservatorios, academias y centros musicales del país al incorporar nuevos trabajos pedagógicos, planteando el desafío para que las nuevas generaciones de compositoras/es inspiren a los niños y jóvenes pianistas en el estudio del instrumento al promover su desarrollo, no solo motriz sino sonoro-descriptivo, en sus composiciones.

Desarrollo

Biografía de la compositora

Blanca Layana Gómez, máster en Bellas Artes y compositora. Es profesora de disciplinas teóricas de la música, título que obtuvo después de estudiar de 1978-1984 en el Conservatorio Estatal Chaikovsky de Kiev, Ucrania. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música Antonio Neumane de Guayaquil, donde recibió las medallas de la Sociedad Benemérita Filantrópica del Guayas que se otorgan a los estudiantes más distinguidos. Fueron sus maestros: Carlos Domenech, Alba de Calderón, José Sánchez, Hugo López, el francés Iván Sernic y el chileno Mario Baeza. En la ex Unión Soviética, fue alumna de prestigiosos maestros como Guenady Lyashenko, Valery Koslov y Yakov Gubanov, quien fuera discípulo de Dmitri Shostakovich.

Blanca Layana ha sido profesora de Armonía, directora de la Orquesta de Cámara, directora del Coro Juvenil y jefa de materias teóricas del Conservatorio Antonio Neumane (Guayaquil), así como docente de la carrera de música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Impartió sus conocimientos musicales a niños y jóvenes del Colegio Alemán Humboldt de Guayaquil y del Conservatorio Particular Sergey Rachmaninov de la misma ciudad. Fue vicerrectora del Conservatorio

Particular Rimsky-Kórsakov (Guayaquil). Varios músicos e integrantes de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil han pasado por su cátedra de Armonía.

Su cuadro sinfónico *Guayas y Quil* y el *Poema Ecuatorial* para cuerdas fueron premiadas por la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil (Centro Municipal de Cultura). En 2013 actuó como directora invitada de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil dirigiendo sus propias composiciones. Algunas de sus obras se han ejecutado en Rusia, Ucrania, Estados Unidos, Cuba, México, Brasil, Perú, Argentina y Ecuador.

Sus libros *Expresiones del Piano* y *Expresiones de mi Tierra* (este último premiado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador) constan en las bibliotecas de Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, Universidad de las Artes (Guayaquil), Conservatorio Particular Sergei Rachmaninov (Guayaquil), Teatro Centro de Arte (Guayaquil), Mozedu (Quito) y Casa de las Américas (La Habana, Cuba).

En 2021, la Sociedad Femenina de Cultura del Teatro Centro de Arte de la ciudad de Guayaquil le hizo un reconocimiento por su aporte al arte. Su biografía consta en el libro *Guayaquileñas en la Historia* de la escritora ecuatoriana Jenny Estrada. Su nombre aparece en la lista de compositoras iberoamericanas y españolas.¹ Actualmente prosigue con su obra creadora.

Listado de obras de la compositora²

- Libro *Expresiones del Piano*: 13 ejercicios con niveles de dificultad, 7 miniaturas descriptivas, 6 escenas de ballet de óperas infantiles.

1 La compositora Layana está incluida en el *Catálogo de Compositoras Iberoamericanas* <http://www.kapralova.org/iberocomposers.pdf>

2 Elaborado a partir de entrevista directa con la compositora, datos que me permitieron diseñar una web personal para que la compositora Layana visibilice su trabajo musical. <https://blancalayanag.wixsite.com/my-site>

- Libro *Expresiones de mi tierra*: 19 canciones infantiles y populares, 6 composiciones de coros con acompañamiento, 4 composiciones de coros a capella, 10 composiciones de música de cámara, 6 escenas de las óperas infantiles.
- 4 obras sinfónicas.
- 2 óperas infantiles.
- 6 obras no incluidas en sus libros: 3 obras para piano solo, 1 obra para canto y piano, 1 obra para coro voces blancas y piano, 1 obra para oboe, clarinete y fagot.
- 11 trabajos de orquestación y arreglos sinfónicos y corales.
- 7 arreglos de música internacional.
- 10 arreglos orquestales sobre música inédita de Nicasio Safadi. LP-Fediscos.

Rasgos generales de su mundo sonoro-descriptivo

De las obras para piano solo proporcionadas por la compositora en su libro *Expresiones del Piano* se puede advertir a rasgos generales lo siguiente:

Técnica

La maestra se centra en obras que permiten el desarrollo motriz. Se pueden apreciar, en la primera parte del libro, pequeños estudios para diferentes dificultades en las manos infantiles: trabajo con semicorcheas para los cinco dedos, melodías con acompañamientos, saltos, obras tipo corales para trabajar el canto de acordes. En la sección de las Miniaturas Descriptivas y Escenas de Óperas infantiles, hay el trabajo en diferentes planos sonoros, por lo que requiere una actitud consciente para hacer cantar líneas melódicas definidas. Para desarrollar la técnica pianística, la compositora busca que los mismos tengan un objetivo específico; es decir, que vayan desde el acompañamiento con corcheas, melodías en la derecha o izquierda, grupos de semicorcheas, manos alternadas, síncopas, intervalos de terceras, arpeggios, escalas, hasta el uso de cromatismos.

Expresividad

Se encuentran frases y hermosas melodías románticas, algunas veces melancólicas como es el caso de su *Vals Nostálgico*.³ Hay indicaciones de carácter (al principio de la obra o en los títulos de las mismas), así como recuerdos sobre los paisajes de Kiev cuando la compositora estudiaba allá (obra *La nieve y el sol*⁴). También evoca, por medio de ritmos y figuraciones, el misterio del mar como un llamado de atención a cuidar nuestro ecosistema.

Creatividad

Incentiva la creatividad y la imaginación de los intérpretes al describir, con su particular modo de componer situaciones de la vida, paisajes y colores por medio de pasajes altamente poéticos. Le gusta jugar con la tímbrica, y tiene especial apego a la música infantil. Así tenemos: *El columpio*, *La llovizna*, *Hace tanto tiempo*, *La gata parida*, *Ilusión indígena*, *A orillas del Salado*, etc.⁵ Usa elementos politonales para describir a la naturaleza, como por ejemplo los tejidos de las arañas en la obra *Destellos en la Telaraña*.⁶

Influencia ecuatoriana

Se puede advertir en algunas de sus composiciones la influencia ecuatoriana en los títulos que propone, ya que ellos describen paisajes propios de los lugares que la compositora ha conocido⁷ o estados anímicos de los personajes que describe, como los indígenas de la serranía ecuatoriana. También tenemos el caso de obras en las que indica el estilo musical propio de nuestros pueblos, como es el caso del

3 Layana Gómez B., *Expresiones del Piano* - Ejercicios con niveles de dificultad (p. 16).

4 Layana Gómez B., *Expresiones del Piano*, Miniaturas Descriptivas (p. 38).

5 Layana Gómez B., *Expresiones del Piano*, Miniaturas Descriptivas (p. 30).

6 Layana Gómez B., *Expresiones del Piano*, Miniaturas Descriptivas (p. 44).

7 *A orillas del Salado*, *A orillas del río*, *Osezno andino tras la miel* (p. 30, 35, 17).

danzante. Las obras en mención son: *Ilusión indígena* con indicación de “a manera de danzante” y *Pensamiento Indígena-Danzante*.⁸

Metodología

Tomando como base lo que dicen López Cano y San Cristóbal (2014): “Hemos de analizar continuamente lo que hacen los estudiantes en los centros, detectar sus necesidades y colaborar con ellos, desarrollando instrumentos metodológicos y heurísticos para que puedan desenvolverse mejor” (p. 20), se decide buscar la mejor vía para realizar este trabajo que debía generar productos audiovisuales, recitales, entre otros, partiendo del aprendizaje de las obras y su difusión.

Se trabajó específicamente con cuatro estudiantes de la cátedra de Piano de la docente Zoila Cevallos de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes y se realizaron los siguientes pasos:

1. Revisión del libro *Expresiones del piano* para ver su pertinencia en el desarrollo musical de los alumnos.
2. Selección de partituras, del libro en mención, de acuerdo con el nivel de los estudiantes: *A orillas del río*, *A orillas del salado*, *Ilusión indígena*, *Pensamiento indígena*.
3. Conversaciones con la compositora para conocer sobre su estilo compositivo, ambiente social que la rodeó, un poco de su biografía.
4. Motivación a los alumnos a visitar la web⁹ y canal de YouTube¹⁰ de la compositora para obtener una visión más amplia de la maestra Layana.

8 Layana Gómez B., *Expresiones del Piano*, Miniaturas Descriptivas (p. 35).

9 Elaborado por Mg. Zoila Cevallos Lecaro con la dirección de la compositora Layana. <https://blancalayanag.wixsite.com/my-site>

10 Elaborado por su hijo David Adrián Guerra Layana para complementar la web. YouTube Blanca Layana Gómez. https://www.youtube.com/channel/UCFn4D15FJ--hw8_unt5bEug/featured

5. Trabajar los siguientes aspectos dentro del aula con las obras antes mencionadas:

- Técnico: motricidad, relajación muscular, solución de problemas técnicos, destreza, dominio del texto.
- Interpretación: sonoro-descriptivo en la que los estudiantes llegaron a un nivel más profundo de las obras, donde la escucha y la imaginación jugaron un papel preponderante (gesto-sonido).

Y es en este punto, el mundo sonoro-descriptivo de la compositora, desde donde se enfoca el presente trabajo.

Monique Deschasseau (2009) menciona en su libro *El intérprete y la Música*:¹¹ “En lo que respecta al piano, la búsqueda de una paleta infinita se convierte en una cuestión de vida o muerte musical [...]” (p. 104), refiriéndose a que el intérprete debe ser capaz de producir diferentes sonoridades cual una paleta de colores para que su interpretación cobre vida. Así, esta figura, que para efectos de este trabajo se denomina *Paleta Sonora* (Figura 1), permitió guiar a los estudiantes para que pudieran penetrar en el mundo sonoro-descriptivo de la maestra Layana y, así, imaginar y recrear sus obras a partir de los siguientes aspectos señalados en la imagen: adjetivar la obra, es decir, poner una o dos palabras que adjetiven la composición; imaginar la obra bajo ese adjetivo (qué paisajes, situaciones o personajes se acoplan al adjetivo); recrear los sonidos en la mente (cómo debería escucharse la obra y en secciones específicas de acuerdo con lo planteado anteriormente); y ejecutar en el instrumento (hacer el trabajo motriz al buscar

11 Pianista y pedagoga francesa reconocida mundialmente, tuvo una estancia de aproximadamente dos años en Quito, donde dictó clases en el Conservatorio Nacional (datos proporcionados por la pianista y compositora ecuatoriana Aurora Román Casares, quien fuera alumna de la maestra Deschasseau en Quito).

plasmarse en el piano lo que previamente se ha trabajado en la mente).

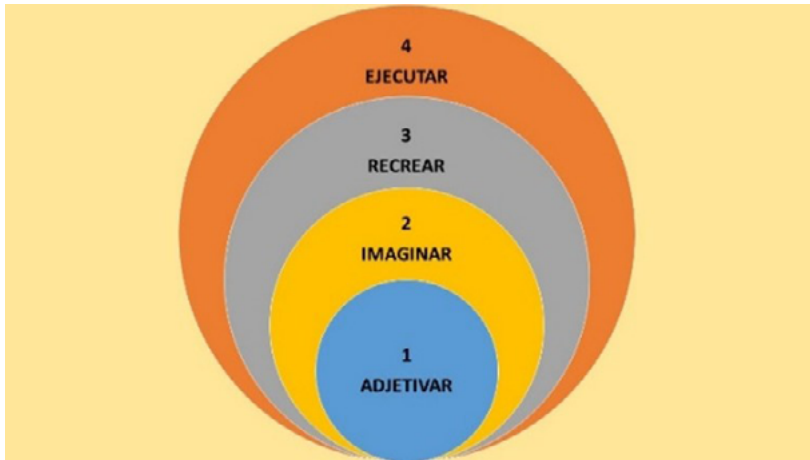


Figura 1. Paleta sonora

De esta manera, se propuso a los alumnos procurar interpretaciones en las que pudieran encontrar muchas posibilidades en cuanto a la calidad del sonido; es decir, lograr del piano un sonido orquestal capaz de describir diversidad de colores. Esto requiere un trabajo de mucha escucha y búsqueda interna, para que exista más musicalidad, más diálogo, donde se narren historias con las que el público pueda sentirse identificado.

En el siguiente apartado, a manera de ejemplo, se muestra la metodología utilizada con los estudiantes, específicamente en la parte interpretativa.

Acercamiento a su mundo sonoro-descriptivo a través de tres de sus obras del libro *Expresiones Del Piano*

Este libro publicado en el 2007 con el apoyo del Ministerio de Patrimonio y Cultura fue elaborado con fines pedagógicos, pensando en el desarrollo motriz y musical del estudiante.

Se divide en las siguientes secciones:

- 13 ejercicios con niveles de dificultad.
- 7 miniaturas descriptivas.
- 6 escenas de óperas infantiles: *La luna de los niños* y *Juan Burrolón Artista*.

Para el presente artículo, se escogieron tres obras de cada sección del libro *Expresiones del Piano*. Como herramienta pedagógica, se utilizó la interrogación más la Paleta Sonora (explicada anteriormente), la misma que fue aplicada en las sesiones de piano para poder llegar a comprender el mundo sonoro-descriptivo de la maestra Layana.

Las preguntas propuestas inicialmente partieron de cuestionamientos generales que todos los músicos se plantean cuando van a estudiar una obra por primera vez, y estas fueron la base para que surgieran nuevas interrogantes sobre la ejecución pianística:

- a. ¿Qué carácter tiene la obra?
- b. ¿Qué recursos sonoro-descriptivos utiliza la compositora en su obra?

De la sección 13 ejercicios con niveles de dificultad, *El partido de fútbol*:

- a. ¿Qué carácter tiene la obra?

El carácter que se puede percibir es de euforia, alegría. Las indicaciones de Allegro Agitato al inicio y la tonalidad en Si m le dan el carácter agitado que necesita esta composición y es uno de los recursos que la compositora utiliza para generar esa expectativa, euforia, alegría, nerviosismo, adrenalina y el ambiente de competencia que generan los partidos de fútbol, tanto para jugadores como espectadores. Así, la compositora nos narra un partido de fútbol (como espectadora) no solo desde el aspecto físico (el correr de los jugadores), sino desde las emociones que genera el mismo.

b. ¿Qué recursos sonoro-descriptivos utiliza la compositora en su obra?

Para describir sonoramente a los jugadores, utiliza las semicorcheas y, para el movimiento de la pelota, que va y viene de jugador a jugador, utiliza las negras (Figura 2). En ciertos momentos utiliza las corcheas para mostrar los tiros cortos o largos a los que es sometido el balón de fútbol entre intervalos de segundas y octavas. La compositora muestra el viaje de la pelota por toda la cancha utilizando los cambios de registros para que las negras puedan viajar de un sector a otro (clave de fa a clave de sol y viceversa) (Figura 3). Así, estilísticamente hablando, esta obra recuerda los pequeños estudios tipo *Czerny*, donde el estudiante puede comenzar a trabajar la velocidad y precisión en los saltos mientras recrea la escena ya mencionada.

Cabe recalcar que la obra fue compuesta precisamente cuando la maestra veía a su hijo y esposo gritar y alentar a su equipo favorito frente al televisor de su casa.

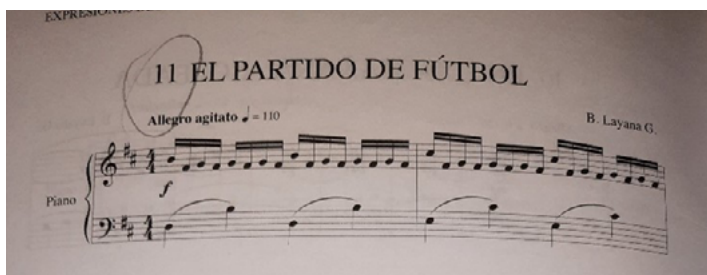


Figura 2. Fragmento de la obra. Descripción de jugadores y pelota



Figura 3. Fragmento de la obra. Figuraciones cambian de clave

De la sección de miniaturas descriptivas, *A orillas del río*:

a. ¿Qué carácter tiene la obra?

Es una obra de carácter alegre, impetuosa, con mucho movimiento. La compositora da la indicación de Danza y Allegreto en su inicio. Con esto, el intérprete puede entender que se está hablando de una obra que inspira la libertad de correr o jugar en las orillas de un río, percibir el aire puro, ver el movimiento de las aguas y todo el paisaje que lo rodea. Así, la obra describe al “río Daule antes de desembocar en el Guayas, los manglares que hay en sus orillas, la vegetación que lo rodea, las canoas con sus campesinos [...]”.¹²

b. ¿Qué recursos sonoro-descriptivos utiliza la compositora en su obra?

Para describir al río Daule, la compositora hace uso de los ritmos sincopados que están presentes en la mano derecha (Figura 4). La izquierda mantiene el ritmo de corcheas en casi toda la obra; este elemento rítmico será el movimiento de danza propio del río que describe. Los cambios de compases se darán durante la obra: 4/4 para introducción, 2/4 y 3/4 en la parte central o desarrollo, y regresa a 2/4 para finalizar la obra. Estos cambios de compases son otros de los recursos utilizados para visualizar “lo correntoso” del río. En la parte del desarrollo, la compositora hace uso de notas dobles y acordes en registro agudo que suenan a manera de eco para refrescar, de esta forma, el tema principal. Otros recursos importantes que colaboran en la descripción del río en mención son los contrastes sonoros realizados por los cambios constantes de registros (sonidos graves hasta los agudos), los cambios de tonalidad (Figura 5) y el uso de barras de repetición.

La descripción del río Daule, hecha por la compositora, es una especie de llamado de atención para preservar el medio ambiente. Se puede ver

12 Descripción que la maestra Layana hace del río Daule, obtenida en conversación directa.

su preocupación por el ecosistema¹³ porque, al componer sobre este río, desea motivar tanto a los alumnos como al público a valorar los paisajes de nuestro país.



Figura 4. Fragmento de la obra. Tema, ritmo sincopado



Figura 5. Fragmento de la obra. Registros contrastantes. Cambio de compases

De la sección de escenas de las óperas infantiles, *El pastor flautista y sus ovejitas*:

a. ¿Qué carácter tiene la obra?

Es una obra alegre, cálida e infantil. Se desarrolla en un ambiente externo, el bosque. La alegría de caminar por estos hermosos paisajes de grandes árboles, río cristalino, rebaño de ovejas se puede sentir; y,

13 La maestra Layana tiene composiciones con un sentido ambientalista. Entre ellas, *Hermoso Planeta* para canto y piano.

mientras esto ocurre, el pastor toma su flauta y comienza a esbozar sonidos que poco a poco se transforman en una hermosa melodía que atrae la atención de su rebaño y de toda la fauna cercana.

b. ¿Qué recursos sonoro-descriptivos utiliza la compositora en su obra?

La obra comienza con una introducción en Sib M, donde el pastor comienza a crear su propia melodía con la flauta, pero no lo hace en el instante, sino que se vale de esta introducción para ir la construyendo poco a poco por medio de figuraciones largas, calderones, seguidas de figuraciones rápidas, notas ligadas. Así, las semicorcheas van tomando protagonismo hasta convertirse en el tema principal, el mismo que describe al pastor con su flauta (Figura 6).

La alegría del ambiente se puede advertir en las corcheas (mano izquierda) que se mantienen acompañando a los grupos de semicorcheas (mano derecha - pastor flautista) (Figura 7). También las figuras de negras en línea ascendente y descendente describen el salto alegre de las ovejitas. La obra se irá desarrollando en diálogo con el pastor y su rebaño. La utilización de la extensión de los registros es muy importante para describir a la flauta y al alegre y travieso rebaño. Al final, la obra termina con mucha alegría, energía, dejando en el ambiente y en el recuerdo el sonido del flautista y el jugar de sus ovejitas.



Figura 6. Fragmento de la obra-introducción



Figura 7. Fragmento de la obra. Tema: *El pastor flautista y sus ovejitas*

Este acercamiento al mundo sonoro-descriptivo en *Expresiones del piano* permitió abordar las obras con una visión más profunda; es decir, conocer su faceta de madre, esposa, profesional, preocupada por el desarrollo no solo musical de los alumnos, sino también humano, al presentar temas que promueven los recuerdos positivos, el amor por la naturaleza, etc. Se ahondó en aspectos culturales de nuestro país como ritmos propios ecuatorianos; también se pudieron conocer ritmos de otros países para así tener una visión más amplia de la música que identifica a otros pueblos. Y en esa búsqueda de lo sonoro-descriptivo, los alumnos fueron encontrando su identidad musical, crearon sus propios modos de expresarse y contar las historias propuestas en este libro, haciéndolas suyas, viviéndolas.

Importancia de incluir el aspecto sonoro-descriptivo en las cátedras de piano

Como se pudo advertir en el análisis anterior, el trabajo sonoro-descriptivo dentro del aula de clases aporta significativos resultados que involucran tanto a docentes como estudiantes, proponiendo interesantes desafíos pedagógicos que ayudan al crecimiento de ambas partes.

Los desafíos para el docente se enmarcan en la motivación a buscar nuevas formas de enseñanza, como la Paleta Sonora, ya que trabajar profundamente a un compositor (desde lo subjetivo) y tratar de exteriorizar sus pensamientos musicales, promueve que el docente se prepare pianísticamente, que tenga un espacio para revisar los repertorios que enseña, y así poder guiar a sus alumnos de una mejor

manera. Por esto, debe tener buenos conocimientos armónicos, de análisis, de interpretación; poseer una técnica sólida para direccionar a sus alumnos a dar sentido a las obras que interpreta.

En cuanto a los desafíos para los alumnos, se les motiva a estudiar las obras más allá de lo motriz, por lo cual advierten que hay un mundo más amplio en una composición que trasciende lo mecánico. En la búsqueda de comprender el mundo sonoro-descriptivo de un compositor, el alumno se introduce en conocimientos teóricos, de análisis e históricos para conocer los elementos que se usaron al componer una obra.

Estos aspectos estimulan la curiosidad del estudiante para buscar nuevas formas de aprender repertorio y recrearlo en el escenario. Su desafío es abordar las obras con un bagaje de conocimientos que le permitan avalar sus propuestas musicales en el escenario buscando recrear lo pictórico, dancístico o literario en las obras que interpreta. Estos aspectos se trabajan de manera dosificada; es decir, de acuerdo con el nivel del estudiante.

Resultados / Conclusiones

Considerando que PME¹⁴ es un proyecto cuyo objetivo es la difusión constante de partituras ecuatorianas, los resultados observados en los estudiantes durante este proceso son los siguientes:

- Mejoría auditiva, lo que les permitió comprender las obras en sus diferentes planos sonoros.
- Progresos técnicos desde lo corporal, ya que fueron capaces de advertir los aspectos motrices a mejorar.
- Desarrollo en la musicalidad, partiendo de que la escucha es un elemento clave para construir bellas frases y, por consiguiente, un claro discurso musical.

14 Siglas de Patrimonio Musical Ecuatoriano, proyecto de investigación Universidad de las Artes. Guayaquil - Ecuador.

- Avances en obtención de objetivos, tales como: una mejor concentración, mayor seguridad y mejor comunicación (gesto-sonido) con el público.
- Además, se obtuvieron productos interesantes que aportaron significativamente al Proyecto de Patrimonio Musical Ecuatoriano, y estos son:
- Incluir las obras de la maestra Layana dentro de la cátedra de Piano de la Escuela de Artes Sonoras Universidad de las Artes, y motivar a docentes de otras instituciones musicales para que trabajen estas obras con sus alumnos.
- Visualización de las obras de Blanca Layana Gómez en la producción de tres videos, los cuales fueron compartidos en la red de Facebook y YouTube de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes.
- Presentación de sus obras en eventos como el *Congreso Internacional de Investigación en Artes* (ILIA 2021), *Piano ma non solo 2021*, *Biblioteca de las Artes*¹⁵ y su espacio de conversatorios virtuales 2022.

Finalmente, tomando en consideración los resultados alcanzados hasta el momento, tenemos la certeza de que, conforme se vaya ahondando en las obras de la maestra Blanca Layana Gómez y de otros compositores/as ecuatorianos/as, se podrán encontrar nuevas formas de enseñar, aprender a interpretar y recrear los mundos sonoros-descriptivos de los compositores de nuestra patria.

Referencias bibliográficas

Azareto, M. C., coordinadora (2017). *Investigar en artes*. EDULP (Libro digital, PDF) <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64154>

15 Los libros *Expresiones del piano* y *Expresiones de mi tierra* reposan actualmente en la Biblioteca de las Artes de la Universidad de las Artes. Donación de la Editorial Casa Morada.

- Cheung Ruiz, M., editora. (2021). *¿Escuchaste eso?* UArtes Ediciones (Librodigital) <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/884>
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la Técnica Pianística*. Editorial Alianza.
- Chiantore, L., Domínguez, A. & Martínez, S. (2018). *Escribir sobre música*. Musikeon Books.
- Deschasseau, M., (1996). *El intérprete y la música*. RIALP.
- Florencia, E., (2017). *Cuaderno de viaje, Op. 45. Ciclo de composiciones didácticas para piano. Estrategias metodológicas técnico-interpretativas para estudiantes de nivel intermedio y avanzado*. [Tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/14308>
- Gell, L., (2019). *Marvin Camacho: imaginario sonoro de un compositor*. [En Boletín Música, Casa de las Américas, N.º 51, p. 91-107] (Archivo PDF) <http://catalogo.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/51/BoletinMusica51p91107.pdf>
- Layana Gómez, B., (2016). *Expresiones del Piano*. Casa Morada.
- Layana Gómez, B., (2017). *Expresiones de mi Tierra*. Casa Morada.
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo U., (2014). *Investigación artística en música*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. (Archivo PDF) https://ia800204.us.archive.org/11/items/ruidolibrebibliografia/LopezCano%26SanCristobal_investigacion-artistica-en-musica.pdf

**Entre querubines y clérigos.
La música en el repertorio
sacro**

Transmisión interregional de obras de Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711)

Interregional Transmission of works by Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711)

Omar Morales Abril

Investigador del CENIDIM-INBA (México)

cenidim.omorales@inba.edu.mx

Resumen

Las escasas obras localizadas en la actualidad del compositor Miguel de Riva y Pastor, maestro de capilla de la catedral de la Puebla de los Ángeles entre 1705 y 1711, se conservan en repositorios de instituciones distintas a las vinculadas con su actividad conocida. Una aproximación a ellas desde la perspectiva de los procesos de circulación —tanto de personas como de repertorio musical— intenta responder a la interrogante de cómo pudieron llegar a la catedral de Guatemala dos tonos compuestos por un músico cuya actividad conocida se circunscribe a la ciudad de Puebla. A través del estudio contextual de la actividad musical en varias regiones de la Nueva España y allende el virreinato en el tránsito del siglo XVII al XVIII, así como del análisis comparativo de las fuentes que recogen en notación musical las obras, se presentan argumentos que sugieren que las fuentes conservadas en Guatemala se anotaron a partir de una fuente intangible: la memoria. En última instancia, esta conferencia propone construir, por medio de una lectura oblicua de múltiples documentos y la asociación de información aparentemente distante e inconexa, una imagen más dinámica, funcional y versátil de la música y su transmisión, más allá de la simple exposición de datos duros de siglos pasados.

Palabras clave: música de inicios del siglo XVIII, catedral de Puebla, catedral de Guatemala, circulación, memoria.

Abstract

Today, the few known musical compositions by Miguel de Riva y Pastor are preserved in repositories unlinked to Puebla Cathedral, where the composer worked as *maestro de capilla* between 1705 and 1711. This lecture focuses on two tonos by Riva Pastor; it approaches them from the perspective of circulation processes that involve both people and musical repertoire, aiming to explain how these compositions could have reached Guatemala Cathedral. Through the contextual study of musical activity in various regions of New Spain and beyond its geographical borders in the transition from the 17th to the 18th century and the comparative analysis of musical sources, I argue that the musical manuscripts preserved in Guatemala were written by memory. The oblique reading of various documents and its association with an array of apparently distant and unconnected information provides a more dynamic, functional, and versatile understanding of music that goes far beyond the exposure of sequenced facts that featured the musicological studies of the twentieth century.

Keywords: early 18th century music, Puebla Cathedral, Guatemala Cathedral, circulation, memory.

Introducción

La relevante actividad y producción musical de la catedral de Puebla durante el período colonial es ampliamente reconocida no solo en los estudios musicológicos sobre el virreinato de la Nueva España, sino también los que consideran toda la región hispanoamericana de ese período. Con 121 cantorales y 22 libros de polifonía (Stanford, 2002) —la colección más grande de Hispanoamérica, equiparable en número a la de la catedral de Sevilla (Marín López, 2010, p. 5)—, así como con 1500 obras anotadas en papeles (Tello et al., 2015), el archivo musical de la catedral de Puebla está entre los repositorios del continente con mayor número de obras del período colonial. Esto ha derivado en el interés por el

estudio, edición e interpretación de los compositores más representados, sobre todo los más tempranos del siglo XVII: Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez de Padilla. Estos dos compositores constituyen referentes obligados incluso en las más recientes publicaciones que intentan una visión panorámica de la música del período colonial hispanoamericano o que al menos sugieren eso con su título (Torrente, 2016; Waisman, 2018, entre otros). El común denominador de estos trabajos consiste en hacer énfasis en la producción de compositores con mayor número de obras conservadas, como referente del desarrollo y productividad musical de la catedral de Puebla, con una visión marcadamente local en cuanto a la representatividad del repertorio. Sin embargo, la recuperación, estudio y difusión de obras de Juan García de Céspedes, de Juan de Baeza, de Francisco Vidales, de Miguel Dallo y de Miguel de Riva, por mencionar algunos de los compositores activos en Puebla durante las últimas décadas del siglo XVII, sigue esperando el interés de la comunidad académica y musical. En este trabajo me aproximaré a algunas obras de Miguel de Riva y Pastor, desde la perspectiva de la circulación de música y músicos.¹

Valga aclarar que mi intención al abordar un caso de obras de un único compositor no busca continuar con la tradición de exaltación de individuos como genios creadores en cuanto a personajes relevantes, ejemplares o modélicos, sino precisamente lo contrario. Con la aproximación a un caso específico intento ofrecer una imagen más dinámica, funcional y versátil de la música y su transmisión, más allá de la simple exposición de datos duros de siglos pasados. Además —y principalmente, dado el contexto de estas Jornadas de Investigación Musical—, busco compartir con ustedes una propuesta de aproximación al estudio de mecanismos de circulación de la música que sea aplicable a investigaciones de otras regiones y de otros períodos.

1 Este texto constituye una versión abreviada de la primera sección del libro *De Puebla hacia Guatemala: transmisión oral de dos tonos de Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711)*. *Estudio y edición crítica* (Morales Abril, en prensa).

Desarrollo

Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711)

Miguel de Riva y Pastor nació en la Villa de Beceite, de la arquidiócesis de Zaragoza, en el reino de Aragón.² Por el momento desconocemos su fecha de nacimiento, su actividad temprana en la España peninsular y su traslado al virreinato de la Nueva España. La primera referencia aparece cuando fue admitido como cantor tiple de la catedral de Puebla el 7 de octubre de 1681, por recomendación del entonces maestro de capilla Antonio de Salazar y previa evaluación del cabildo.³ En agosto de 1689 recibió un aumento notable, asociado con la “obligación de enseñar a los monacillos el canto llano”.⁴ Esa nueva atribución, incluida en una “reforma y proporción de los salarios de la capilla”, estableció una primera regulación de las actividades de los niños al servicio de la catedral, que posteriormente derivaría en la fundación del Colegio de Infantes de la catedral de Puebla, en 1694 (Galí Boadella, 2010). No he localizado referencias al rector del Colegio en los primeros años de su fundación, pero consta que para 1699 era precisamente Miguel de Riva y Pastor.⁵ Con el fallecimiento del maestro de capilla Dallo y luego de concursar por la plaza, Miguel de Riva y Pastor fue nombrado maestro de capilla titular el 20 de noviembre de 1705.⁶ Sus atribuciones fueron las habituales para el cargo: la dirección de la capilla de música, la composición y la adquisición de música a ser interpretada por la misma, la evaluación de aspirantes a incorporarse como músicos asalariados de la catedral, la inspección y valoración del estado de los órganos, la enseñanza musical (Tello, et al., 2018, pp. 487-493). Miguel de Riva

2 Información consignada en el poder para testar que otorgó Miguel de Riva Pastor a Ignacio Martín Granados en 1711. Véase Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 4, caja 247, 2º cuaderno de los protocolos de 1716, f.14r-16r.

3 Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (en adelante AHVCMP), Libro de Acuerdos Capitulares (en adelante LAC) 18, f. 52r, 7 de octubre de 1681.

4 AHVCMP, LAC 18, ff. 427r-427v, 9 de agosto de 1689.

5 AHVCMP, LAC 20, f. 177r, 16 de junio de 1699.

6 AHVCMP, LAC 21, ff. 124v (27 de octubre de 1705) y 130r (20 de noviembre de 1705).

y Pastor falleció el 17 de octubre de 1711 y fue sepultado dos días después, en la Capilla del Santo Cristo de la Columna de la catedral de Puebla.⁷

Producción compositiva de Miguel de Riva y Pastor

Han llegado hasta nuestros días menos de diez obras de Miguel de Riva. Quizás por ello el compositor ha recibido poca atención por parte de los estudiosos e intérpretes. Sin embargo, el pequeño número de obras conservadas no necesariamente es un reflejo de un compositor poco prolífico o de escaso cultivo. Hay que considerar, por un lado, la relativa brevedad de su magisterio de capilla. Los escasos seis años que duró su magisterio de capilla debieron incidir en el número de composiciones generadas. Aun así, la información que recoge un inventario de los papeles de música que resguardaba la catedral de Puebla a mediados de 1718 lista nada menos que 207 villancicos de Miguel de Riva y Pastor, junto con una única obra en latín (Marín López, 2019, pp. 259-289). La referencia a más de 200 obras compuestas por Miguel de Riva y Pastor para la catedral de Puebla contrasta dramáticamente con los nueve documentos que nos han llegado hasta la actualidad y que sintetizo en la tabla 1.

7 Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla, Libro de Actas de Defunciones de Españoles 6, f. 89v, 19 de octubre de 1711.

Relación de obras existentes de Miguel de Riva y Pastor

Tabla 1: Abreviaturas de partes vocales e instrumentales. A: alto vocal. acomp: acompañamiento continuo. b: bajo instrumental. S: tiple vocal. T: tenor vocal. V: parte vocal indeterminada.

<i>Repositorio</i>	<i>Signatura</i>	<i>Título</i>	<i>Festividad</i>	<i>Dotación</i>
AMVCCP	655c.60	Misa de Feria	Cuaresma	[S]ATb
CSG	CSG.244	Ay, cómo llora	Navidad	S acomp
CSG	CSG.245	Cisne, no alagues	Santísimo Sacramento	ATT acomp
CSG	CSG.246	Jeroglífico alado de pluma	Virgen María	TT acomp
CSG	CSG.247	Para dar el parabién	Natividad de la Virgen	SSAT acomp
CSG	CSG.248	Pues armado Cupido	Navidad	SS [VVVV] acomp
CSG	CSG.249	Qué enigma tan bello	Santísimo Sacramento	SS acomp
AHAG	333	A la ro, ro, ro	Navidad	S acomp
AHAG	S.886	Ay, cómo llora	Navidad	S acomp

Llama la atención que todos los villancicos existentes se conservan en repositorios distintos a la catedral de Puebla. ¿Cómo pudieron llegar las obras de Miguel de Riva a la Colección Sánchez Garza, que resguarda el CENIDIM en la Ciudad de México, y al archivo musical de la catedral de Guatemala? La búsqueda de posibles respuestas a esta pregunta exige la consideración de aspectos relacionados con la circulación de música.

Difusión y recepción de las obras de Miguel de Riva y Pastor

Villancicos para el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla

Por falta de tiempo, omitiré los aspectos relacionados con el estudio de la transmisión y recepción de las obras conservadas en la Colección Sánchez Garza, que incluye la determinación de que las fuentes fueron utilizadas en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla, que las

cantaron y tañeron las monjas que conformaban la capilla musical del convento en torno a 1720 y que se pueden demostrar varios tipos de adecuaciones en función de las fiestas conventuales y los recursos vocales e instrumentales disponibles. La identificación de discordancias significativas entre los acentos prosódicos y los acentos musicales, el análisis del estilo literario, así como la evidencia de tiras de papel sobrepuestas con letras para otras festividades, muestran que la letra original de algunos villancicos pudo corresponder a una fiesta distinta a la original y que la música se adaptó a las necesidades particulares del Convento en un momento específico (Morales Abril, en prensa). Con estas evidencias, la noción de autoría va perdiendo relevancia en estas fuentes, que reflejan más una práctica musical circunstancial que las supuestas ideas e intenciones de un compositor.

Obras de Miguel de Riva y Pastor en la catedral de Guatemala

Aún más llamativa resulta la presencia de dos tonadas de Miguel de Riva y Pastor en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, repositorio que resguarda, entre mucha otra documentación, los libros y papeles de música de la catedral de esa ciudad. Intentar explicar la transmisión de esas dos obras constituye una tarea que exige mayor perspicacia, si se toma en cuenta que las ciudades de Puebla de los Ángeles y de Santiago de Guatemala están separadas por más de 1300 kilómetros y que esta última estaba fuera de los límites del virreinato de la Nueva España (Gerhard, 1986; Gerhard, 1991; Muñoz Paz, et al., 2006). La escasa información sobre Miguel de Riva que he localizado hasta la fecha en documentación histórica siempre lo ubica en la ciudad de Puebla, por lo que se hace necesario adoptar una metodología particular para buscar y asociar información diversa y dispersa. Para ello, me apoyo en dos conceptos desarrollados en el campo de la microhistoria. Por un lado, el concepto de “huellas o indicios”, postulado en 1978 por Carlo Ginzburg en un trabajo que revisó y amplió al publicar su versión en español

en el año 2003, donde propone realizar lecturas oblicuas de los testimonios históricos para acceder al conocimiento de aquello que no suele recogerse explícitamente en los documentos (pp. 93-155). Por otro lado, adopto también de la microhistoria la noción heterodoxa de “contexto” que plantea Ronen Man, entendiéndolo como “un ejercicio de comparación y de vinculación de elementos individuales, separados tanto en el tiempo como en el espacio, los cuales son relacionados por similitudes indirectas y por analogías” entre “morfologías y fenómenos en principio diversos y sin relaciones aparentes” (2013, pp. 167-173). Dado que me apoyo en elementos de la microhistoria, procuraré también “informar de manera explícita la trastienda y los andamiajes de la investigación [...], realizando una comunicación directa y empática con los lectores potenciales”, para hacer evidente lo provisional del discurso, sin argumentaciones autoritarias y categóricas (p. 171). Es decir, intentaré, en mi narrativa, evidenciar mis reflexiones y el diálogo que entablo con los documentos.

Una primera revisión crítica de las fuentes documentales que mencionan a Miguel de Riva consiste en buscar indicios que lo vinculen con el movimiento de personas y con actividades musicales específicas que puedan asociarse con la circulación de repertorio. En múltiples ocasiones, el maestro de capilla fue examinador para determinados concursos de oposición de plazas de músicos de Puebla, cuyos edictos se colocaron en otras ciudades y que probablemente lo puso en contacto con músicos foráneos. Sin embargo, la posibilidad más sólida involucra la conjunción de varios sucesos que se articulan en torno a la elección de maestro de capilla en la catedral de Oaxaca a inicios del siglo XVIII.

El 17 de junio de 1707 falleció Mateo Ballados, maestro de capilla de la catedral de Oaxaca, luego de casi 40 años de ocupar el cargo.⁸

⁸ Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Oaxaca, Libro de Defunciones 1706-1711, s/p., 17 de junio de 1707.

En los meses inmediatos encargaron el magisterio de capilla al sochantre, de forma interina. Durante ese período, el cabildo habrá publicado edictos convocando a examen, al cual se opusieron tres aspirantes locales —Francisco de Herrera y Mota, Juan de Tovar Carrasco y Luis Gutiérrez— más un aspirante foráneo: José Pérez de Guzmán. Las obras compuestas por los concursantes fueron enviadas a la ciudad de México para que fueran evaluadas por el maestro de capilla de la catedral metropolitana, Antonio de Salazar. Salazar envió un detallado dictamen que desacreditaba a los aspirantes oaxaqueños y favorecía al aspirante de la ciudad de México, alumno suyo (Brill, 2005, p. 227-247). Al margen de las motivaciones del cabildo de la catedral de Oaxaca para desatender el informe de Salazar, resulta determinante, para los intereses de este trabajo, el que se decidiera repetir el examen varios meses después, pero con un único opositor, quien fue evaluado nada menos que por Miguel de Riva y Pastor. Es probable que el cabildo haya enviado a Puebla al opositor, pues el dictamen de Miguel de Riva está fechado en esa ciudad, el 24 de agosto de 1708. Además, la lectura del dictamen se realizó en Oaxaca hasta el 7 de septiembre. Lo cierto es que el dictamen de Miguel de Riva, trasladado en el libro de acuerdos capitulares de la catedral de Oaxaca, hace evidente que la evaluación fue presencial.⁹ De este informe recupero varios aspectos, que más adelante contrastaré con información y consideraciones de distinta naturaleza. Por un lado, resalto que Francisco de Herrera y Mota interactuó con Miguel de Riva durante varios días. En esa ocasión, no solo fue examinado por el maestro de capilla de la catedral de Puebla, sino que también fue instruido “en el estilo que se practica ahora”, a través de “explicaciones e instrucciones y modo de observar y ejecutar [...] para lo cual di el modo que debe tener en estos tiempos”. Es decir, tuvo la oportunidad de ejercitarse en el nuevo

⁹ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (en adelante AHAAO), LAC 3, f. 344r-344v, 7 de septiembre de 1708.

estilo de componer villancicos, que entonces no le era familiar, con la guía de Miguel de Riva. Es verosímil que el maestro Riva haya adiestrado a Francisco Herrera con sus propias composiciones.

Eso nos lleva a otro aspecto relevante: la probable transmisión de repertorio poblano, en estilo moderno, por parte de Herrera y Mota, quien efectivamente fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Oaxaca ese 7 de septiembre de 1708. Un indicio de esta posibilidad se encuentra en los “Maitines a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora”, fechados en 1711.¹⁰ Los cuadernos son autógrafos y están rubricados por Francisco de Herrera y Mota. Como segundo villancico, el maestro de capilla compuso una versión sobre la letra *Jeroglífico alado de pluma*, la misma que fue musicalizada por Miguel de Riva y cuya música fue aprovechada para adaptarle una letra a otra fiesta en el convento trinitario poblano.

Cabe la posibilidad de que Herrera y Mota haya copiado algunas composiciones en estilo moderno de la catedral de Puebla, entre ellas el villancico *Jeroglífico alado de pluma* de Miguel de Riva, durante los días de su examen de oposición en Puebla, en agosto de 1708. Del villancico de Riva, Mota pudo haber extraído la letra en 1711 para realizar su propia versión musical, aunque también pudo extraerla de un pliego impreso con la letra de los villancicos que se cantaron en la catedral de Sevilla para la fiesta de la Concepción en 1684, donde está consignada la misma poesía.¹¹ Es verosímil, además, que Francisco de Herrera haya podido interpretar en Oaxaca algunas de las composiciones de Riva en distintas ocasiones durante su magisterio de capilla.

Conexión con Guatemala a través de Oaxaca

Hemos visto, pues, que algunas composiciones de Riva y Pastor pudieron migrar a Oaxaca en 1708 a través de Francisco de Herrera

10 AHAAO, Música, 50d.14.

11 Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, VE/1309-41.

y Mota. Pero siguen quedando casi mil kilómetros de distancia hacia la ciudad de Santiago de Guatemala, lugar donde fueron anotadas dos tonadas de Navidad de Miguel de Riva, a voz sola. La revisión de documentación administrativa de las catedrales de Puebla, Oaxaca y de Guatemala, en búsqueda de esas huellas o indicios planteados por Carlo Ginzburg, permiten aclarar un panorama que de otra forma podría pasar desapercibido.

Durante los últimos años del siglo XVII, se fueron integrando alumnos de Mateo Ballados a la capilla musical de la catedral de Oaxaca. El maestro los educaba a su costa y cuando tenían el nivel requerido, proponía al cabildo su contratación. Así fue como, en marzo de 1685 el cabildo leyó:

[...] una petición presentada por el licenciado Mateo Ballados, maestro de la capilla de esta santa iglesia, en que pondera la necesidad que tiene la capilla de músicos inteligentes que la adornen, por haber muerto y faltado algunos que la componían. Y para ello nomina tres, que a su costa ha enseñado: los dos músicos de voz, llamados Juan de León y Juan de Carrasco; y el otro bajonero sufficientísimo, llamado Lorenzo Rodríguez.¹²

Asignaron 40 pesos de salario a los cantores y 50 al bajonero. En 1691, el maestro de capilla presentó otra petición, solicitando aumento de salario a varios músicos. En la petición expuso cómo se estaba “deteriorando la dicha capilla, por haberse ido y faltado los músicos de ella, unos por poca renta y otros por no tener ninguna o exigua”. Propuso un aumento a varios músicos, entre ellos a Juan de León.¹³

Estos acuerdos reflejan no solo cierta inestabilidad en la conformación de la capilla, pues los músicos se ausentaban para procurarse mejores ingresos, sino, además que, a Juan de León, contratado originalmente

12 AHAAO, LAC 2, ff. 181v-182r, 13 de marzo de 1685.

13 AHAAO, LAC 2, ff. 237v-238r, 19 de junio de 1691.

como “músico de voz” en 1685, se le duplicó el salario seis años más tarde, pues se desempeñaba como “tenor, organista y compositor”. Su formación, como vimos, estuvo a cargo del maestro de capilla, sin que entonces tuviera un compromiso como ministro asalariado de la catedral.

Consta en los libros contables de la catedral de Oaxaca que este músico Juan de León, en quien concentraremos nuestra atención, recibió dos adelantos de salario en marzo de 1696. Junto al registro contable está anotada la operación aritmética donde se concluye que debe 15 pesos con 6 tomines.¹⁴ Tan solo dos meses después, una nueva petición del maestro de capilla Ballados para contratar a un nuevo cantor motivó a los capitulares a dar por despedido a Juan de León, por sus constantes ausencias.¹⁵ La revisión de los libros de cuentas de la catedral de Oaxaca muestra que la deuda de Juan de León se prolongó por nada menos que diez años.¹⁶ Esto es un indicio de su absoluta ausencia de la ciudad de Antequera e incluso del entorno del obispado de Oaxaca, donde el cabildo disponía de múltiples comisarios para cobrar.

No es sino hasta el 22 de enero de 1706 que el cabildo leyó la petición de un “licenciado Juan Fernández de León, clérigo presbítero”, quien solicitaba que se le admitiera en una de las plazas de música de la catedral de Oaxaca y ofrecía hacer demostración de su idoneidad. El cabildo acordó unánime recibir al “licenciado Juan Fernández de León” y asignarle 150 pesos de salario anual.¹⁷ Curiosamente, debajo del brevete “Juan de León” en las resultas de las cuentas de 1705, donde se seguía consignando la deuda de 15 pesos, otra mano anotó “Pagó”,

14 AHAAO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 25, Libro de Clavería, f. 36r.

15 AHAAO, LAC 3, f. 70v, 8 de agosto de 1696.

16 AHAAO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 25, Expediente 6, Libro de Clavería de 1699, f. 80r; *idem*, Caja 181, Expediente 6, Libro de Clavería de 1701, f. 68r; *idem*, Libro de Clavería de 1703, f. 64r.

17 AHAAO, LAC 3, f. 312v-313r, 22 de enero de 1706.

junto con la rúbrica del mayordomo clavero.¹⁸ Además, el 8 de marzo de 1706 se registró entre los cargos del libro de clavería que “Ítem, 15 pesos que pagó Juan de León, el cantor”.¹⁹ Al comparar la rúbrica de “Juan de León”, consignada en la carta de pago de salarios de ministros del segundo semestre de 1694, con las rúbricas de “Juan de León” y de “Juan Fernández de León” en las respectivas cartas de pago de 1706, podemos corroborar que se trata de la misma persona.

La década en la que Juan Fernández de León se ausentó del servicio de la catedral de Oaxaca, período en el cual se ordenó de clérigo presbítero, ha de ubicarlo en alguna región allende ese obispado. Justamente, una certificación de fallas en el servicio del coro de la catedral de Guatemala, fechada en Guatemala el 2 de julio de 1697, consigna que “El padre Juan de León” no tuvo falta alguna.²⁰ La coincidencia nominal no basta para suponer que el Juan de León activo en la catedral de Guatemala es el mismo que aparece en la de Oaxaca. Sin embargo, las fechas encajan perfectamente. Recordemos que el cabildo de la catedral de Oaxaca declaró vacante la plaza de Juan de León en agosto de 1696. La primera mención de este nombre en la catedral de Guatemala se da en la referida certificación y, a juzgar por ella, Juan de León estuvo presente, sin falla alguna, desde el 2 de enero de 1697.

Este Juan de León activo en Guatemala fue nombrado primer capellán de una capellanía perpetua fundada por el bachiller don Nicolás Resino de Cabrera, arcediano de la catedral de Guatemala, el 16 de enero de 1698. Entonces se le menciona como “Juan Fernández de León, de hábitos clericales de primera tonsura, originario de la ciudad de Antequera, en el valle de Oaxaca, Reino de Nueva España, hijo natural de Juan Fernández de León Machuca e Inés Rodríguez, oriundos de la misma

18 AHAAO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 181, Libro de Clavería de 1705, f. 66r.

19 AHAAO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 182, Libro de Clavería de 1706, f. 24r.

20 Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (en adelante AHAG), Fondo Cabildo, Mayordomía, Libranzas, 1696.

ciudad”.²¹ Contrario a lo consignado en Oaxaca, las certificaciones del apuntador del coro muestran una constancia y puntualidad en la asistencia de sus obligaciones como miembro de la capilla musical de la catedral de Guatemala.²² En 1702, sin embargo, el apuntador consignó fallas de “El padre Juan de León, desde dos de julio hasta veintiséis de noviembre de setecientos y uno, y desde primero de mayo. Volvió”. Esta ausencia tan prolongada es un indicio de posible movilidad fuera de la ciudad. Salvo esos meses entre 1701 y 1702, su presencia en Guatemala es constante en el primer lustro del siglo XVIII. Sin embargo, su nombre sencillamente desaparece en las certificaciones del apuntador de coro de 1706. Recordemos que el presbítero Juan Fernández de León fue recibido como músico de la catedral de Oaxaca justamente el 22 de enero de ese año.

La perfecta articulación temporal entre la presencia del músico Juan Fernández de León en Oaxaca y su ausencia en Guatemala —y viceversa— confirman que el alumno de Ballados que la catedral oaxaqueña contrató como tenor en 1685 y que se desempeñó también como organista y compositor, migró a Guatemala en 1696. Ahí trabajó como músico de la capilla de la catedral, se ordenó sacerdote y fue ascendiendo en su posición dentro de la capilla. Pero a finales de 1705 decidió volver a Oaxaca.

¿Qué pudo moverlo a interrumpir su carrera en la catedral de Guatemala y procurar su reingreso a la de Oaxaca? Responder esta pregunta no puede salir del terreno de la especulación por el momento. Es probable que el deterioro de la salud del maestro de capilla Mateo Ballados fuera notorio por esas fechas y Juan Fernández de León aspirara a sucederlo en el magisterio de capilla de la catedral de Oaxaca. En el transcurso del año 1706 habrá podido reconocer las preferencias de las

21 Archivo General de Centro América, A1.20, legajo 608, f. 22v, Protocolos del escribano real Diego Coronado.

22 Las siguientes referencias se apoyan en información de documentos del AHAG, Fondo Cabildo, Mayordomía, Certificaciones del apuntador de coro, fechadas entre 1697 y 1707.

autoridades eclesiásticas locales y valorar las reducidas posibilidades de suceder a su maestro. De cualquier manera, los registros de clavería muestran que en 1707 la catedral de Oaxaca pagó a Juan Fernández de León únicamente 2 pesos, 3 tomines y 6 granos, de los 150 pesos de su salario anual.²³ Esto equivale únicamente a una semana de servicio. Fernández de León se habrá retirado de Oaxaca a mediados de enero de 1707; no vuelve a aparecer en los registros administrativos de la catedral. Debió reincorporarse como cantor de la capilla musical de la catedral de Guatemala a mediados de marzo de 1707, pues el certificado del apuntador del coro de la catedral guatemalteca registró de nuevo a “Juan de León” en el primer semestre de ese año, indicando que no tuvo ninguna falta los tres meses y medio que sirvió.

La notable carrera que llegó a desarrollar Juan Fernández de León en Guatemala incluye su nombramiento como maestro de capilla el 31 de octubre de 1717,²⁴ cargo que desempeñó hasta su muerte, el 10 de julio de 1731.²⁵ Pero hemos de recordar que nuestra atención se ha enfocado en él para explicar la presencia de dos composiciones de Miguel de Riva entre los papeles de música de la catedral de Guatemala. Si Juan Fernández de León abandonó la plaza de músico de la catedral de Oaxaca a inicios de 1707 y el contacto entre Miguel de Riva y Francisco de Herrera y Mota se dio en agosto de 1708, la enorme digresión sobre la migración de Juan Fernández de León parece estéril. Por fortuna, existe documentación de otros repositorios que permite demostrar que la movilidad de Fernández de León entre Guatemala y su ciudad natal continuó, aunque desvinculada de la catedral de Oaxaca. El Archivo General de Centro América conserva una petición fechada el 24 de octubre de 1711, en la que Juan Fernández de León solicita licencia para ausentarse por seis meses, para “hacer viaje al obispado de

23 AHAAO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 182, Libro de Clavería de 1707, f. 34v.

24 AHAG, Fondo Cabildo, Mayordomía, Certificaciones del apuntador del coro, 1717.

25 AHAG, Fondo Sagrario, Libro de entierros de españoles, del año de 1698 hasta 1739, ff. 217r-217v.

Oaxaca, ciudad de Antequera, a negocios que necesitan de mi asistencia personal”.²⁶ El Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca conserva también evidencias de transacciones comerciales realizadas por Juan Fernández de León entre una y otra ciudades.²⁷

El trasvase de música de una ciudad a otra por medio de Juan Fernández de León no solo es verosímil, sino que podría explicar la significativa cantidad de obras vinculadas con Oaxaca que actualmente se conservan en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. Algunas de ellas son autógrafas de compositores oaxaqueños, como los villancicos *Atención que el empíreo* y *De los cinco señores*.²⁸ Estos dos villancicos fueron compuestos y copiados por el propio Mateo Ballados en 1706, precisamente en el año en el que Juan Fernández de León retomó el contacto directo con su maestro, al trabajar de nuevo para la catedral de Oaxaca, luego de una década de estancia en Guatemala. En el AHAG se conserva también un juego de cuadernos copiados por Francisco de Herrera y Mota en 1712, con ocho villancicos para los maitines de la Natividad de la Virgen María.²⁹ Otras de las obras provenientes de Oaxaca que se conservan en el AHAG están copiadas con la propia mano de Juan Fernández de León, muchas de las cuales incluyen su rúbrica (aunque no su nombre) y están fechadas en alguno de los años en los que ejerció el magisterio de capilla de la catedral de Guatemala (Morales Abril, inédito).

Ante todos estos indicios, que se hacen visibles solo a través de una lectura oblicua de las fuentes y la asociación de información aparentemente inconexa, la intervención de Juan Fernández de León en el traslado de repertorio oaxaqueño a Guatemala en distintos momentos entre 1696 y 1731 se alza como una sólida posibilidad histórica. Aterrizando por fin

26 Archivo General de Centro América, A1.14.9, legajo 4065, expediente 31760, 24 de octubre de 1711.

27 Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, Libro 182 (207 del inventario actual), ff. 300r-300v y 304r, escribano Diego Díaz Romero.

28 AHAG, Papeles de música, 24-01 y 24-02.

29 AHAG, Papeles de música, 426 y 427.

en el punto del cual partimos, hago notar que una de las dos tonadas de Miguel de Riva y Pastor que se conservan en Guatemala fue copiada precisamente por Juan Fernández de León.

¿Transmisión oral? Análisis de variantes

La presencia de papeles autógrafos de compositores oaxaqueños muestra que una manera de transmitir el repertorio consistió en el traslado físico de los papeles con notación musical. Sin embargo, el caso de las dos tonadas a voz sola de Miguel de Riva y Pastor abre una segunda posibilidad. Veamos.

Juan Fernández de León anotó el “Solo de Navidad Ay, cómo llora” en la catedral de Guatemala, el “Año de 1719”.³⁰ No consignó el nombre del compositor, pero la obra concuerda con la copia conservada en la Colección Sánchez Garza, con papeles de música pertenecientes al Convento de la Santísima Trinidad de Puebla. El cotejo entre ambas copias muestra pequeñas, pero determinantes y reveladoras diferencias en la parte vocal, como se puede verificar en las figuras 1 y 2 y en el ejemplo 1.³¹ Con relación a la versión poblana, la versión anotada en Guatemala presenta las siguientes diferencias (aclaro que no estoy considerando como variantes las diferencias en el ennegrecimiento de algunas figuras cuya configuración rítmica resultante sea la misma):

- Variante 1: omisión de la semibreve con la que concluye la segunda frase musical.
- Variante 2: prolongación de la última nota de la tercera frase musical.
- Variante 3: diferencias en la mensuración de cuatro notas, hacia el final de la primera estrofa literaria del estribillo.

30 AHAG, Papeles de música, S.886.

31 Para facilitar la comparación, el ejemplo transcrito a notación moderna conserva la altura que ofrecen los manuscritos, a pesar de que la obra está anotada con claves altas de la notación mensural y, por tanto, debería descenderse una cuarta justa.

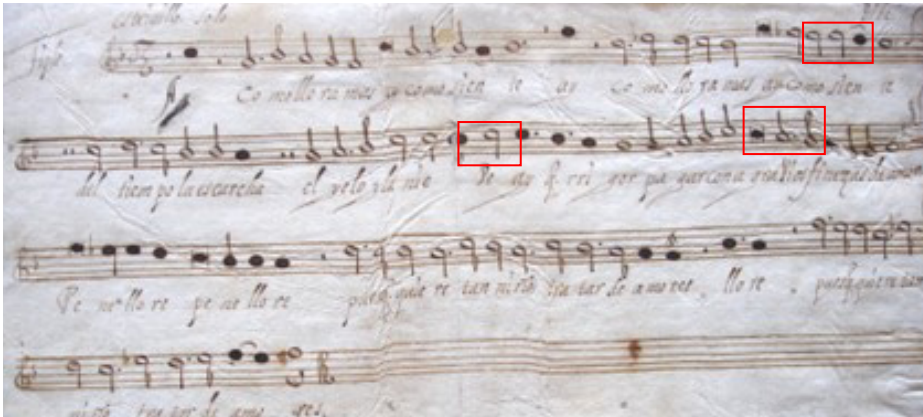


Figura 1. Ay, cómo llora. Parte de Tiple, estribillo (CSG.245)

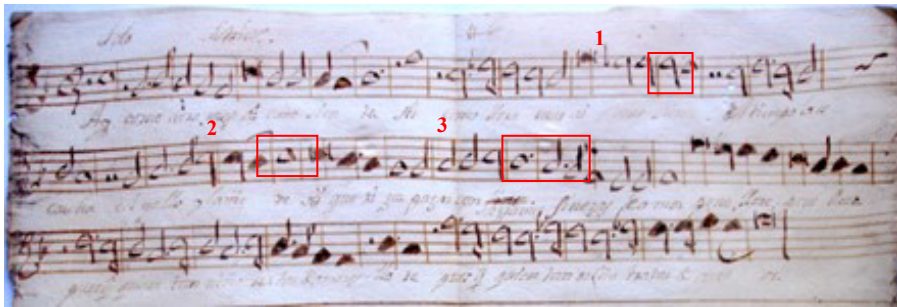


Figura 2. Ay, cómo llora. Parte de Tiple, estribillo (AHAG, S.886)

Estribillo

The image shows a musical score for a chorus titled "Estribillo". It compares two versions: CSG (top) and AHAG (bottom). The score is in 3/4 time and features two vocal parts. The lyrics are: "Ay, cómo llora, mas, ay, cómo siente, ay, cómo llora, mas, ay, cómo siente del tiempo es carcha, el hielo y la nieve. -ve. Ay, qué rigor pagar con agravios finezas de amor. Pe -". Red boxes highlight specific rhythmic differences between the two versions in the second and third lines of the score.

Ejemplo 1: Comparación de la línea vocal en las dos versiones del estribillo de la tonada *Ay, cómo llora*

Las variantes 1 y 2 parecen responder a la necesidad de respirar, acortando la frase en el primer caso, dando más holgura al paso de una frase a otra en el segundo. Por su parte, la modificación rítmica de la variante 3 implica un énfasis distinto del texto literario. En la copia poblana, una síncopa enfatiza la palabra “agravios” (de los versos “pagar con agravios / finezas de amor”), mientras que la síncopa enfatiza la palabra “finezas” en la versión guatemalteca.

La música de la parte vocal para las coplas es idéntica en las dos fuentes. Coincide también la letra de la primera copla. Sin embargo, la versión conservada en Guatemala ofrece además solo una segunda copla, con un estilo literario notablemente distinto al de las cuatro coplas de la versión conservada en la Colección Sánchez Garza. El acompañamiento presenta algunas variantes mínimas en los primeros compases de la música para las coplas, pero toma un rumbo distinto justo a partir de la

primera variante de la línea del tiple. En el ejemplo 2 podemos ver un pasaje del estribillo donde la parte vocal de ambas versiones es idéntica, pero la línea de acompañamiento difiere. El ejemplo 3 muestra un pasaje de las coplas donde sucede lo mismo.

Musical score for Example 2, showing vocal and two piano accompaniment parts. The vocal line (TI) is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lyrics are: "del tiempo la escarcha, el hielo y la nieve." The two piano accompaniment parts (bc CSG and bc AHAG) are in bass clef with the same key signature and time signature. The bc CSG part has a more active bass line with eighth notes, while the bc AHAG part is more static with longer note values.

Ejemplo 2: *Ay, cómo llora*, Fragmento “del tiempo la escarcha, / el hielo y la nieve” del estribillo, acompañamientos divergentes

Musical score for Example 3, showing vocal and two piano accompaniment parts for two stanzas. The title "Coplas" is centered above the first system. The vocal line (TI) is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lyrics for the first stanza are: "He - la - do el Di - vi - no a - mor, en he - bras de o - ro con - vier - te". The lyrics for the second stanza are: "las pa - jas de u - na ca - ba - ña y las mim - bres de un pe - se - bre." The two piano accompaniment parts (bc CSG and bc AHAG) are in bass clef with the same key signature and time signature. The bc CSG part has a more active bass line with eighth notes, while the bc AHAG part is more static with longer note values. A box containing the number "54" is located above the second system.

Ejemplo 3: *Ay, cómo llora*. Copla 1, acompañamientos divergentes

El cotejo con otros villancicos de Miguel de Riva y Pastor permite identificar algunos elementos que, si bien no pueden considerarse como rasgos estilísticos del compositor, sí muestran diferencias entre la conducción del bajo de acompañamiento anotado en la versión poblana de *Ay, cómo llora* y la del acompañamiento de la versión guatemalteca.

Por ejemplo, el villancico *Qué enigma tan bello* utiliza algunos giros melódicos idénticos a los de *Ay, cómo llora*, aunque están escritos en distinto tono.

Es oportuno señalar la complejidad de los intentos de teorización de los sistemas tonales del siglo XVII para las composiciones polifónicas, así como sus diversas aplicaciones prácticas en el ámbito hispánico. Anotaciones en los papeles asociables al Convento de la Santísima Trinidad de Puebla de estos dos villancicos sugieren una concepción tonal afín a los planteamientos de Andrés Lorente en su tratado *El porqué de la música*, de 1672. A la parte de acompañamiento de *Ay, cómo llora* le fue añadida la indicación “quinto tono” y, en efecto, está escrito en lo que Lorente llama quinto tono accidental, con algunas inflexiones al tono segundillo (Lorente, 1672, pp. 564 y 621). El acompañamiento de *Qué enigma tan bello*, en cambio, ofrece la indicación “Por el fa de octavillo”. Este caso muestra la adaptación flexible de la teoría, pues, aunque este tono tiene su nota final en sol, con mediaciones en do y en re (Lorente, 1672, p. 565), al transportarlo a fa resulta, en la práctica, igual al quinto tono accidental con inflexiones a segundillo. La única diferencia en su aplicación práctica es que el quinto tono accidental ha de descenderse una cuarta justa, resultando en la práctica un do como nota final, mientras que la final del octavillo en fa, escrito con claves naturales, se mantiene sin transportar.

El asunto es que el canto de *Ay, cómo llora*, en quinto tono accidental, comparte algunos giros melódicos con *Qué enigma tan bello*, en tono octavillo transportado a fa. Los ejemplos 4 a 6 y 7 a 9 recogen, respectivamente, dos giros melódicos comunes a ambas obras, donde puede corroborarse la afinidad entre los acompañamientos de las fuentes poblanas y su divergencia con la fuente guatemalteca.

15

Ti. del tiem - pola es - car - cha,

bc CSG

Ejemplo 4: *Ay, cómo llora*, cc. 15-17 (CSG.244)

14

Ti. del tiem - pola es - car - cha,

bc AHAG

Ejemplo 5: *Ay, cómo llora*, cc. 14-16 (AHAG, S.886)

Estrillo a dúo

Ti. Qué e - nig - matan be - llo,

bc

Ejemplo 6: *Qué enigma tan bello*, cc. 1-3 (CSG.249)

37

Ti. pues que quie - re tan ni - ño tra - tar de a - mo - res,

bc CSG

Ejemplo 7: *Ay, cómo llora*, cc. 37-41 (CSG.244)

Ejemplo 8: *Ay, cómo llora*, cc. 36-40 (AHAG, S.886)

Ejemplo 9: *Qué enigma tan bello*, cc. 13-16 (CSG.249)

La conducción de la línea del bajo contrapuesta a esos fragmentos hace aún más evidente la concepción distinta del acompañamiento desarrollado para la versión de *Ay, cómo llora* que fue anotada por Juan Fernández de León en Guatemala. El acompañamiento anotado en la copia de la Colección Sánchez Garza, que podemos suponer efectivamente compuesto por Miguel de Riva y Pastor, a juzgar por esta afinidad con *Qué enigma tan bello* y, en general, con los acompañamientos de los demás villancicos suyos que se conservan, tiende a reservar los saltos de fundamentales a los finales de frase. El acompañamiento anotado por Juan Fernández de León, en cambio, hace un uso más frecuente de estos saltos. Por supuesto, la configuración armónica implícita en la línea vocal hace que ambas versiones coincidan en muchos otros puntos.

Me atrevo a sugerir —siempre con duda— que fue el propio Juan Fernández de León quien compuso el acompañamiento de *Ay, cómo*

llora, en la versión que él mismo anotó en 1719 para la catedral de Guatemala. El ya citado acuerdo capitular de la catedral de Oaxaca de 1691 lo menciona como “tenor, organista y compositor”. Además, la catedral de Guatemala le pagaba un salario por componer, adicional a los salarios de maestro de capilla y de capellán de coro, como consta en las libranzas de pago.³²

Haya sido compuesto o no por Juan Fernández de León, cabe preguntarse qué lo habrá movido a anotar una versión distinta del acompañamiento para la tonada *Ay, cómo llora* de Miguel de Riva. Parece obvio que no disponía de un antígrafo al momento de anotar la obra en Guatemala, al menos de la parte de acompañamiento. Las variantes ya señaladas en la parte vocal me llevan a considerar la posibilidad de que tampoco disponía de una fuente escrita de la parte vocal. Esas pequeñas diferencias abren la posibilidad de que la anotación de la fuente en Guatemala constituya un ejercicio de transcripción a partir de la memoria de la obra. Juan Fernández de León pudo haber escuchado la tonada en Oaxaca, incluso pudo haberla cantado él mismo. Eso explicaría no solo la notable semejanza de la parte vocal entre ambas fuentes, con solo algunas diferencias, producto de la volubilidad del recuerdo y de la adaptación a necesidades o intenciones interpretativas, sino también las significativas diferencias entre las partes de acompañamiento. La tonada pudo quedar grabada en la memoria de quien la cantó, pero el acompañamiento hubo que componerlo a partir de la transcripción de ese recuerdo.

Esta posibilidad se refuerza al examinar la otra tonada de Miguel de Riva que se conserva en Guatemala, también a voz sola y también de Navidad. En el caso de *A la ro ro ro*, la fuente es única, más tardía y —esto es importante— más explícita respecto a la recomposición del acompañamiento.

32 AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas y libranzas de 1719.

La portada indica “Acompañamiento del tono solo de Navidad *A la ro ro ro*, etcétera. La voz de don Miguel de la Riva y el acompañamiento en Guatemala, etcétera. Figueroa. [Rúbrica]”.³³ La parte de tiple fue escrita por un copista que me es desconocido, quien anotó la música del estribillo y de las coplas, pero solo la letra del estribillo. Otra mano añadió cinco coplas, que difieren notablemente —en estilo y en calidad literaria— con relación a la poesía del estribillo. La parte de acompañamiento, en cambio, está anotada con otra mano, afin a la de Manuel José de Quirós, maestro de capilla de la catedral de Guatemala entre 1738 y 1765.³⁴

Lo que quiero resaltar es el hecho de que en este caso también pareciera que solo se disponía de la parte vocal original de Miguel de Riva y a partir de ella hubo que componer un nuevo acompañamiento. Esa parte vocal pudo copiarse a partir de una fuente escrita a la que le faltaba el acompañamiento o, como sugiero para el caso de *Ay, cómo llora*, pudo transcribirse a partir de la memoria.

Sea una u otra posibilidad, el estilo compositivo de Figueroa difiere aún más del que se puede apreciar en el acompañamiento de los otros villancicos de Miguel de Riva y Pastor e incluso del acompañamiento atribuible a Juan Fernández de León para la versión guatemalteca de *Ay, cómo llora*. Figueroa incorporó al acompañamiento sujetos melódicos presentes en la parte vocal, estableciendo así cierto diálogo imitativo entre la voz y el acompañamiento. Además, aprovecha un recurso frecuente en compositores hispanos de finales del siglo XVII e inicios del XVIII —es decir, contemporáneos a Riva—, pero que no son comunes en los villancicos suyos que nos han llegado hasta hoy: los saltos melódicos descendentes de cuarta disminuida o de quinta disminuida (Figuras 3 y 4).

33 AHAG, Papeles de música, 333.

34 AHAG, Fondo Cabildo, Expedientes sobre maestros de capilla, 1738-1840, Título de maestro de capilla de Manuel José de Quirós; Archivo General de Centro América, A1.20, legajo 995, ff. 22r-25r, Testamento de Manuel José de Quirós.

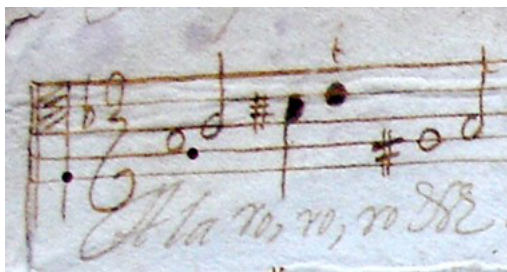


Figura 3. *A la ro, ro, ro* (AHAG, 333), salto de 5ª disminuida

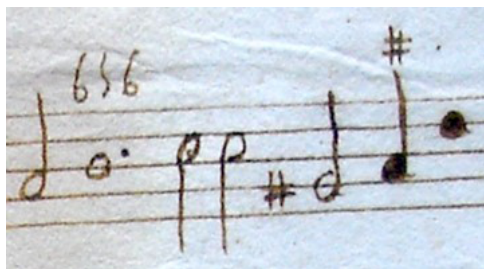


Figura 4. *A la ro, ro, ro* (AHAG, 333), salto de 4ª disminuida

Las dos obras de Miguel de Riva y Pastor que se conservan en Guatemala, pues, requirieron de la composición local de la parte de acompañamiento, que resultó estilísticamente distinta a lo observado en otras obras del maestro de capilla de la catedral poblana. El hecho de haber registrado únicamente la parte vocal original de estas tonadas a voz sola inevitablemente sugiere que la transmisión se dio no a través de la copia a partir de una fuente escrita, sino de una fuente menos tangible: la memoria o la transcripción a partir de la audición.

A manera de conclusión

El caso de transmisión del repertorio aquí expuesto da pie a dos reflexiones con las que deseo concluir. Por un lado, la idea de la oralidad como medio de transmisión de ciertos repertorios musicales que solemos asociar exclusivamente con la tradición escrita. El hecho de que las músicas antiguas que conocemos en la actualidad nos han llegado a

través de fuentes anotadas —única manera posible de registrarlas, por lo demás— hace que perdamos la consideración de su naturaleza sonora. La oralidad en la música debió ser un elemento consustancial a los procesos de aprendizaje, transmisión e interpretación musical. Esto aplica incluso para aquellas músicas basadas en la escritura desde el momento de su concepción. La transmisión de ideas, de técnicas, de estilos y de repertorios musicales a través de su sonoridad —de su “vocalidad”, para el caso de las obras poético-musicales aquí abordadas— parece no ser un proceso antagónico con el de su escritura. Al contrario, muy probablemente ambos procesos coexistieron —como siguen coexistiendo— en una misma práctica musical; habrán sido complementarios y se habrán influido mutuamente. La interacción entre oralidad y escritura ha sido abordada por algunos estudiosos de músicas de otros momentos histórico-geográficos y otros contextos (Fiorentino, 2014; Fiorentino, 2016; Díaz Bernárdez, 2019; Monari, 2019). Sin embargo, suele ser una consideración ausente en los estudios de la música hispanoamericana del período colonial. Puede que los estudiosos de músicas antiguas hasta ahora consideradas como de exclusiva tradición escrita estemos desconsiderando muchos aspectos relevantes de las prácticas musicales del pasado al ignorar, como categoría de análisis, elementos intrínsecos al aprendizaje y expresión musicales como lo son la escucha, la retención auditiva y la imitación sonora.

Por otro lado, recalco que el estudio de la música desde la perspectiva de la circulación favorece la comprensión del intercambio cultural entre regiones que con frecuencia se suelen ver en forma aislada, al menos en el campo de la música antigua, donde la escasez de información y las dificultades de acceso a ella son inmensas. El conocimiento de fuentes musicales cuyo contenido se generó en regiones distantes —así como las motivaciones y mecanismos que hicieron posible su migración— se hace indispensable para un mejor entendimiento y valoración de los repertorios locales y ensanchar los límites geográficos del campo de investigación de lo que podemos considerar “nuestro”. Con este

trabajo he procurado enriquecer no solo la consideración del patrimonio histórico musical de Puebla, Oaxaca y Guatemala, sino también el de aquellas otras regiones con las que comparten un pasado cultural común.

Referencias bibliográficas

Brill, M. (2005). Carrasco or Mathías? Plagiarism and Corruption in an Eighteenth-Century Examen de Oposición from the Oaxaca Cathedral. *Latin American Music Review*, 26-2, 227-247.

Díaz Bernárdez, Juan. (2019). De lo oral a lo escrito, de lo popular a lo popularizante y de lo profano a lo divino: “Nuevas te traygo, carillo” como ejemplo de la transformación del villancico en el siglo xv. *Revista de Musicología*, xlii, 2, 445-474.

Fiorentino, G. (2014). Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento. En A. García Pérez y P. Otaola González (eds.). *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Universidad de Salamanca.

Fiorentino, G. (2016). Oral traditions and unwritten music from the time of the Catholic Monarchs. En T. Knighton (ed.). *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Brill.

Galí Boadella, M. (2010). El Colegio de Infantes de la Catedral de Puebla. La enseñanza musical en la ciudad de Puebla durante el Virreinato en su contexto artístico y social. En H. Huesca (ed.), *Historia de la música en Puebla*. Dirección de Música de la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.

Gerhard, P. (1986). *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519-1821*. UNAM.

Gerhard, P. (1991). *La frontera sureste de la Nueva España*. UNAM.

- Ginzburg, C. (2003). *Tentativas*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Lorente, A. (1672). *El porqué de la música*. Imprenta de Nicolás de Xamares.
- Man, R. (2013). La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales. *Historia Actual Online*, 30, 167-173.
- Marín López, J. (2010). Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México. *Resonancias*, 27, 57-77.
- Marín López, J. (2019). El villancico religioso en la Puebla de entre siglos (XVII-XVIII): algunas consideraciones litúrgico-formales. En E. Borrego Gutiérrez y J. Marín López (eds.), *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Reichenberger.
- Monari, Giorgio. (2019). Huellas de oralidad en un villancico portugués del siglo XVI con versos de Luís de Camões: Menina dos olhos verdes. En E. Borrego Gutiérrez y J. Marín López (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Reichenberger.
- Morales Abril, O. (en prensa). *De Puebla hacia Guatemala: transmisión oral de dos tonos de Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711)*. CENIDIM.
- Morales Abril, O. (inédito). *Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala*.
- Muñoz Paz, M. et al. (2006). *Historia institucional de Guatemala: la Real Audiencia, 1543-1821*. Dirección General de Investigaciones, USAC.

Stanford, T. (2002). *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. CONACULTA-INAH / Gobierno del Estado de Puebla / Universidad Anáhuac del Sur / Fideicomiso para la Cultura México-USA.

Tello, A. et al. (2018). *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. CENIDIM-INBA / ADABI.

Torrente, Á. (ed.). (2016). *Historia de la música española e hispanoamericana. Tomo 3. La música en el siglo XVII*. Fondo de Cultura Económica.

Waisman, L. (2018). *Una historia de la música hispanoamericana*. Gourmet Musical Ediciones.

Fuentes primarias

Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla

- Libro 6 de Actas de Defunciones de Españoles.

Archivo de Notarías de Puebla

- Notaría 4, caja 247, 2º cuaderno de los protocolos de 1716.

Archivo Histórico del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla

- Archivo de Música, legajo 130. (655c.60)
- Documentos y decretos sobre empleados del coro, 1648-1853.
- Libros de acuerdos capitulares 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 24.

Archivo General de Centro América

- A1.14.9, legajo 4065, expediente 31760.
- A1.20, legajo 608, Protocolos del escribano real Diego Coronado.
- A1.20, legajo 995, ff. 22r-25r, Testamento de Manuel José de Quirós.

Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala

- Fondo Cabildo, Cuentas y libranzas de 1719.
- Fondo Cabildo, Expedientes sobre maestros de capilla, 1738-1840, Título de maestro de capilla de Manuel José de Quirós.
- Fondo Cabildo, Mayordomía, Certificaciones del apuntador del coro, 1697-1717.
- Fondo Sagrario, Libro de entierros de españoles, 1698-1739.
- Papeles de Música, 24, 333, 426, 427, 797, S.470, S.886.

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca

- Fondo Cabildo, Libro de acuerdos capitulares 2, 3 y 4.
- Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 24, Expediente 10, Libro de Cuentas.
- Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 24, Expediente 14, Cuentas de 1694.
- Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 25, Expediente 6, Libro de Clavería de 1699.
- Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 25, Libro de cuentas de 1706.
- Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 181, Expediente 6, Libros de Clavería de 1701, 1703 y 1705.

- Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 182, Libros de Clavería de 1706 y 1707.
- Música, 50d.14, 50d.43.

Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca

- Libro 182 (207 del inventario actual), escribano Diego Díaz Romero.

Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Oaxaca

- Libro de Defunciones, 1706-1711.

Colección Sánchez Garza (CENIDIM, México)

- CSG.244, CSG.245, CSG.246, CSG.247, CSG.248
CSG.249.

El fondo de manuscritos musicales de la Catedral Matriz de Cuenca - Ecuador en el siglo XIX y las influencias ejercidas por la Catedral de Lima - Perú: Estudio de la obra de Domingo Arquimbau

The collection of musical manuscripts of the Cathedral of Cuenca - Ecuador in the 19th century and the influences exerted by the Cathedral of Lima - Peru: a case study of the Domingo Arquimbau compositions

Arleti Molerio

Jimena Peñaherrera

Escuela de Artes Musicales, Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca

arleti.molerio@ucuenca.edu.ec

jimena.penaherreraw@ucuenca.edu.ec

Julián Mosca

Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica de

Argentina

julianezequiemosca@uca.edu.ar

Resumen

El presente trabajo plantea un acercamiento al fondo de manuscritos musicales de la Catedral Matriz de Cuenca que datan del siglo XIX, donde se describen las características y datos fundamentales de dicha catalogación; además, busca establecer posibles relaciones de influencias o intercambios entre la catedral cuencana y la catedral de Lima — en función del documentario investigado—. Toma como estudio de caso el análisis estilístico de la obra del compositor español Domingo Arquimbau, recuperada en el fondo de manuscritos mencionado. La metodología utilizada es de carácter cualitativo, sustentada en un sistema diacrónico. Se constató la existencia de relaciones entre las catedrales de Lima y Cuenca, a través de intercambios tanto de músicos como de procesos administrativos similares para la conformación del conjunto instrumental. También se evidenció que el modelo religioso hispano

fue implantado en Cuenca; sin embargo, este tuvo que adaptarse a las condiciones y particularidades del medio en el que se desarrolló.

Palabras clave: fondo de manuscritos musicales, relaciones institucionales de la catedral Matriz de Cuenca, catedral de Lima, Domingo Arquimbau.

Abstract

The present work proposes an approach to the musical manuscripts fund of the Cathedral of Cuenca in the XIX century, where the characteristics and fundamental data of such cataloguing are described; it also seeks to establish possible relations of influences or exchanges between the Cathedral of Cuenca and the Cathedral of Lima —depending on the documentaries investigated—. It takes as a case study the stylistic analysis of the work of the Spanish composer Domingo Arquimbau, recovered from the aforementioned manuscript collection. The methodology used is qualitative, based on a diachronic system. The existence of relations between the cathedrals of Lima and Cuenca was confirmed, through exchanges of musicians and similar administrative processes for the construction of the instrumental ensemble. It was also evidenced that the Hispanic religious model was implanted in Cuenca, however, it had to be adapted to the conditions and particularities of the epoch in which it was developed.

Keywords: collection of musical manuscripts, cathedral institutional relations, Cathedral of Cuenca, Cathedral of Lima, Domingo Arquimbau.

Introducción

Las investigaciones realizadas sobre la Catedral Matriz de Cuenca-Ecuador¹ han permitido conocer parte del patrimonio musical de la

1 Véase (Astudillo, 1956), (Astudillo, 2013), (Rodas, 1989); (Albarracín, 2016); (Molerio, 2015, 2016, 2017), (Molerio y Peñaherrera, 2019); (Molerio, Peñaherrera y Mosca, 2018-2019).

institución, en lo referido a los detalles del proceso de formación y práctica musical.

El objeto de estudio parte desde el catálogo de manuscritos musicales de la Catedral Matriz de Cuenca, pretendiendo posicionar a la institución desde los documentos conservados en Cuenca y a través de la descripción y análisis de las relaciones institucionales con la catedral limeña. De igual manera, se presenta un acercamiento al repertorio de Domingo Arquimbau, recuperado del fondo musical en estudio.

En lo que concierne a la metodología utilizada, se asume el enfoque epistemológico cuali-cuantitativo desde una perspectiva holística y documental, sustentada en un sistema diacrónico. Se utilizó el método analítico y teórico, relacionando la teoría con las funciones del análisis que permitió abordar las obras de Arquimbau.

Desarrollo

El fondo de manuscritos musicales conservados en la Catedral Matriz de Cuenca en el siglo XIX

La musicología de las últimas décadas se ha cuestionado los distintos abordajes de las tareas musicológicas y sus resultados frente al trabajo de archivo, el análisis musical, la realización de biografías de compositores y la edición de obras musicales, pertenecientes a diversos repositorios. De acuerdo con la necesidad del objeto de estudio planteado en esta investigación, resulta interesante la propuesta que realiza el musicólogo Alejandro Vera en su trabajo sobre el Fondo de Música sobre la Catedral de Santiago (2013, pp. 10-27), donde expresa posiciones de diversos autores como Joseph Kerman, el cual manifiesta que los trabajos descriptivos sin un componente crítico en sí mismo no tienen un resultado fructífero dentro de este campo (1965, p. 63). Sin embargo, otros autores, como Edward Lowinsky, rebaten la idea. De acuerdo con Lowinsky, los procesos descriptivos forman parte de

una valoración crítica del autor a partir de los datos obtenidos en una investigación; propone la existencia de “buenos o malos trabajos”, por lo que un buen trabajo de archivo tendría incluida una valoración crítica (1965). Siguiendo con esta discusión, Leo Treitler afirma que no existe un trabajo descriptivo que esté exento de una valoración (1989, p. 92). De igual marea, Pilar Ramos afirma que “incluso las tareas supuestamente más neutras, con menos implicación subjetiva o ideológica de sus autores, como la transcripción o edición musical, se revelan en la actualidad como un acto hermenéutico, un acto de interpretación” (2003, p. 36).

De referencia obligada son las aportaciones de Javier Marín López (2007) en su tesis doctoral, *Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, enfocada en los vínculos mantenidos entre la Catedral (músicos y repertorio) y España, considerando como premisa que la actividad musical de Hispanoamérica y España en los siglos XVI al XVIII y principios del XIX deben estudiarse en estrecha conexión.

Tomando estas premisas, podemos decir que los distintos acercamientos al fondo musical de la Catedral Matriz a partir del 2012 se han desarrollado en diferentes fases. Inicialmente, tuvo como objetivo la organización del fondo documental y musical, que ha sido progresivamente ampliado en función de los diversos trabajos realizados sobre el *corpus*.

El archivo musical de la Catedral Matriz se encuentra dentro del archivo general de la Curia de la ciudad de Cuenca, por lo que no se presenta con una tipificación específica. En su totalidad, el *corpus* pertenece a compositores españoles documentados en diferentes instituciones catedralicias hispanas.

Resulta de interés anotar que, dentro del archivo catedralicio en el período de estudio, no se han encontrado obras de compositores locales; sin embargo, en las actividades de los maestros de capilla —de acuerdo

con el documentario consultado dentro del archivo musical de la catedral de Cuenca— se establece entre una de sus funciones componer obras para el repertorio litúrgico, datos con los que se puede inferir la existencia en su momento de un repertorio local.

Existen dos catalogaciones del archivo musical: la primera, realizada entre los años 2012-2014 por Arleti Molerio y la última catalogación en el año 2019, elaborada por los autores del artículo, que tuvo como objetivo ampliar la información que quedó pendiente, específicamente en lo referente a la identificación de autores que no se definían en los manuscritos. De esta manera, se propició un estudio comparado con el archivo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla), España, elaborado por Antonio Ramírez Palacios y Manuel Antonio Ramos Suárez (2005, pp. 1-166), cuyo análisis y cotejo aportaron nuevos datos y argumentos de reconstrucción, permitiendo ubicar obras de compositores establecidas en primera instancia como anónimas y aspectos relacionados con el repertorio y los orgánicos.

Tabla 1. Síntesis de los compositores y obras que reposan en el archivo musical de la Catedral Matriz de Cuenca siglo XIX

<i>Código</i>	<i>Compositor</i>	<i>Obra</i>	<i>Partes</i>	<i>Siglo o fecha de portada</i>
AMCM PC01	Adolfo Juan Cardoso, Raymundo Forné, Domingo Arquimbau, Raymundo Forné	Vísperas del Común de Apóstoles	Dixit Dominus Salmo 109, Beatusvir Salmo 111, Laudate Salmo 116, Magnificat Cántico	1828

<i>Código</i>	<i>Compositor</i>	<i>Obra</i>	<i>Partes</i>	<i>Siglo o fecha de portada</i>
AMCM PC02	Miguel Sañudo	Vísperas de Nuestra Señora	Dixit Dominus Salmo 109, Laetatus sum in his Salmo 121, Lauda Jerusalem Salmo 147, Magnificat Cántico	1845
AMCM PC03	Miguel Sañudo	Responsorio de Noche Buena	Responsorio (Nocturno 1º y Responsorio 1º)	1846
AMCM PC04	Miguel Sañudo	Maitienes de Reyes	Maitines (Nocturno 1º y Reponsorio 1º de Reyes)	1858
AMCM PC05	Domingo Arquimbau	Vísperas de Sacramento	Dixit Dominus Salmo 109, Lauda Jerusalem Salmo 147, Magnificat Cántico	1858
AMCM PC06	Domingo Arquimbau	Salmo 1 y 3 de tercia a cuatro voces	Salmo de tercia (Salmo 1º y Salmo 3º)	1858
AMCM PC07	Domingo Arquimbau	Salmo 1 y 3 de sexta a cuatro voces	Salmo de sexta (Salmo 1º y Salmo 3º)	1858
AMCM PC08	Anónimo	Ave María a 3	Verso, Ave María a 3	XIX
AMCM PC09	Hilarión Eslava	Miserere	Miserere	XIX
AMCM PC10	Manuel Galiano Miguel Sañudo y Samero	Salmo de Prima	Salmo de prima (Salmo 1º y 3º)	XIX

<i>Código</i>	<i>Compositor</i>	<i>Obra</i>	<i>Partes</i>	<i>Siglo o fecha de portada</i>
AMCM PC11	Francisco Xavier García Fajer	Lamentación	Lamentación	XIX
AMCM PC12	Anónimo Mateo Zaá y Rojas, Manuel Álvarez y Anselmo Clavijo	Festividades de Domingo de Ramos	Versos, Secuencias y Motetes	XIX

Además de las evidencias proporcionadas en los manuscritos y del estudio comparado con el catálogo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena, surgen nuevos intereses para ampliar el objeto de estudio, específicamente la relación institucional con la catedral de Lima.

Aproximaciones institucionales entre las catedrales de Cuenca y Lima, en el periodo comprendido entre 1779 y durante el siglo XIX

Este apartado expone, a manera de contextualización, una aproximación de las relaciones institucionales establecidas entre las catedrales en estudio, exponiendo una visión cronológica de los contactos, según la documentación obrante en Cuenca.

Desde la fundación de la ciudad de Quito² en el año 1534, el vínculo con el contexto religioso de Perú fue determinante; las disposiciones desde la metrópoli sobre las actividades de evangelización y práctica religiosa en general estuvieron precisas.³

Se conoce que el primer obispo de Quito fue García Díaz Arias (1545-1562), consagrado en Cusco en el año 1547. Su actividad como obispo resultó significativa para el desarrollo de la institución catedralicia quiteña (González, 1881).

2 Quito, denominado oficialmente San Francisco de Quito, es la capital y la ciudad más poblada de la República de Ecuador.

3 Confrontar Tercer Concilio limeño y Constituciones Sinodales quiteñas, 1570-1594.

En Ecuador, la expansión poblacional contribuyó a la fundación de nuevas ciudades, entre ellas la de Cuenca en abril de 1557 (González, 1881); el proceso fue análogo a lo acontecido en Quito. El obispado finalmente fue instaurado por el rey de España el 13 de junio de 1779 en Aranjuez, documento recibido en Cuenca el 25 de enero de 1780 (ACE/C, Exp. 00589, fol. 740), dos siglos después del proceso fundacional de la ciudad.

Se instauró como sede a la ciudad de Cuenca, abarcando la nueva diócesis los territorios de Guayaquil, Portoviejo, Loja, Alausí y Zaruma, que contaría con los mismos derechos del obispado de Quito y sería sufragáneo del arzobispado de Lima (ACA/C, administración, documento 3, fol. 13). Finalmente, la erección de la Iglesia Catedral Matriz se conformó bajo el patrocinio y advocación de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Madre de Dios y la dignidad del obispo (ACE/C, Exp. 00589, fol. 740). Es a partir de 1779 que la documentación obrante en el archivo de la Curia de Cuenca comienza a establecer sistematicidad en los datos, argumento que ha permitido reconstruir su historia, al menos de forma parcial.

El primer documento registrado en el archivo que refiere datos sobre la actividad musical es el *Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca* y se denomina *Archivo Histórico de la Curia de Cuenca* AHC/C. En el *corpus* de este documento, se hace visible la organización musical que fue tomando representación a partir de 1581, año en que aparece por primera vez el pago a cantores y músicos, la descripción de varios misales, breviarios, manuales, libro de canto llano, salterio, procesionarios, libro de canto de órgano y un facistol, además de instrumentos como órganos, flautas y trompetas.

En el citado *Libro de Fábrica* consta como primer maestro de capilla de Cuenca Josep Illescas (de 1713 hasta 1743). Aunque no se han encontrado datos específicos de su procedencia, al parecer era español y es presumible la hipótesis de que haya sido enviado directamente desde

España o, de lo contrario, desde Lima o Quito. En 1744 lo reemplaza su hijo Thomas Illescas como maestro de capilla hasta el año 1791 (DC001, AHCA/C, Exp. 0142, C.A 091, caja 03). Sus estudios los realizó durante cinco años en el Real Seminario de San Luis en Quito y su nombramiento fue decretado desde la sede arzobispal quiteña (AHCA/C 0254, C.A 0288, caja 017, fols. 4 y 4b⁴). En el escrito DC001 se registra que Thomas Illescas realizó una regulación de la plantilla de músicos. Esta información ratifica la conformación de una capilla musical antes del obispado.

Luego de la institucionalización del obispado con la figura del obispo don Francisco Xavier de la Fita y Carrión, se establece la conformación regular de la capilla musical a través de la instauración definitiva de los primeros nombramientos para los músicos catedralicios (DC02, AHCA/C, Exp. 1477.19, 1477.20, 1477.21, caja 20, fols. 62-63).

En respuesta a las solicitudes enviadas por el obispo sobre la necesidad de un maestro de capilla para la catedral, se conoce que el primero de junio de 1804 ocupa el puesto el padre Melchor Ponce de León y Colón, pero su estadía resultó efímera, pues transcurridos tres meses solicita que se le pague la renta correspondiente para regresar a Lima, su ciudad natal (DC02, AHCA/C, Exp. 1477.19, 1477.20, 1477.21, caja 20, fol. 27).

Al cesar la actividad de Melchor Ponce de León y Colón, según la documentación consultada, se detecta una ausencia de músicos, tanto limeños como europeos, en lo restante del siglo. Ello trajo como resultado el incremento y la conformación integral del *corpus* con músicos locales, quienes a partir de ese momento ocuparon los cargos de mayor relevancia.

4 Se asume la catalogación con la numeración del folio principal y de manera ascendente: 4, 4b.

En los primeros años del siglo XIX, la capilla catedralicia cuencana refiere la visita del conjunto catedralicio sinfónico de Lima dirigido por Andrés Bolognesi, el día veinte y siete de diciembre de 1816, para la consagración del monseñor Ignacio Cortázar, obispo de Cuenca. Las referencias de Andrés Sas describen que la orquesta de Lima estaba integrada por catorce violines e incluía al serpentón; sin embargo, no contaba con el instrumento viola. De cualquier manera, es posible deducir que este contacto repercutió en el proceso de renovación y ampliación tímbrica de la orquesta de la Iglesia Matriz en los años posteriores (1970 pp. 28 y 31).

Las actas capitulares a partir de esta fecha constatan el anhelo del maestro de capilla Martín Gárate para la llegada de trompas desde Lima, pero esta aspiración no fue posible. A pesar de ello, Gárate insistió en la solicitud al obispo de turno: “agregar estas tres plazas de músicos a las que ya poseía el coro de la Santa Iglesia Matriz”. Finalmente, la trompa se incorpora en 1824 (DC014, AHCA/C, Exp. 0455, C.A 0323, caja 09, fol. 11).

Haber introducido la trompa en la capilla constituye un indicador más del replanteamiento tímbrico. Resulta de interés la fecha de inclusión al conjunto, si se toma como referencia que, en la catedral de Lima, la trompa fue introducida en 1810 (Marín López, 2007, p. 218).

Otra referencia encontrada en el documento capitular DC016 AHCA/C de 1824 indica que José Banegas Guarnicela solicita un aumento de sueldo como instrumentista del bajón, y establece una comparación con los instrumentistas de soplo de Lima, a los cuales se “les pagaba una renta más alta que a los de cuerda” (DC016, AHCA/C, Exp. 0540, C.A 0384, caja10, fol. 1). No se ha encontrado continuidad en la información sobre este instrumento luego de 1830. La solicitud evidencia que la catedral limeña era uno de los referentes importantes a seguir, en cuanto a lo concerniente al imaginario tímbrico y administrativo.

Otro aspecto importante para tener en consideración, en cuanto a los intercambios establecidos entre las catedrales de Lima y de Cuenca, es el tránsito de los envíos de libros impresos catalogados en la Catedral Matriz.⁵

De lo expuesto hasta el momento, concluimos que resulta evidente el acercamiento de las instituciones catedralicias en lo referente a la colaboración en cuestiones relativas al mejoramiento de la capilla musical cuencana, quedando por profundizar diversos temas sobre las relaciones institucionales y haciéndose necesario un estudio futuro del documentario limeño.

Domingo Arquimbau (1757? 1760? - 26 de enero 1829)

Domingo Arquimbau cuenta con una trascendente y documentada actividad musical. Compositor nacido en Barcelona, maestro de capilla de la Catedral y del Palacio de la Condesa de Barcelona. En 1782 se conoce que Arquimbau ocupaba el puesto de maestro de canto en la parroquia de San Ginés de Torroella del Mongrit Girona; a finales de 1785, ganó el puesto de maestro de capilla en Girona, cargo que realizaba simultáneamente con el de maestro de capilla sustituto de la catedral de Barcelona hasta julio de 1785 (Montero, 2014, p. 60).

El 10 de septiembre de 1790 es nombrado por el Cabildo de la Catedral de Sevilla sustituto del maestro Antonio Ripa y en 1795 es designado como maestro de capilla oficial. Su estancia en Sevilla se extiende por 39 años y es precisamente este período reconocido como el de mayor productividad, como director y como compositor, creador de 314 obras compuestas para la catedral sevillana (Montero, 2014, p. 61). Su trabajo como maestro de capilla alcanzó un gran prestigio y el veinte y tres de

5 El total de obras impresas en forma de libros conservadas y catalogadas actualmente es de treinta. Podemos citar los *Questionum* del año 1541, un *Brevario* de 1856, *Misales* que datan de 1786-1878, *Misa de difuntos* de 1861-1877, *Pasiones* 1767-1877, *Graduales Antifonalis* de 1854-1855, entre otros. Estos documentos se encuentran en el repositorio del Museo Catedral de la Inmaculada Concepción, Cuenca-Ecuador.

noviembre de 1815 fue nombrado “Maestro compositor honorario de la Academia Filarmónica de Bolonia”; además, lo condecoraron con el grado de doctor en música.

Según la investigadora Rosa Isusi, la catedral de Sevilla fue uno de los modelos más importantes seguidos en Hispanoamérica. La música de los maestros de capilla se difundió por diferentes vías y se han documentado obras en once archivos, localizados en siete países: Bolivia, Colombia, Perú, Uruguay y en especial México (Montero, 2014, p. 61).

Por su parte, Javier Marín López afirma que las instituciones del sur peninsular, junto a las reales capillas de Madrid y algunos centros italianos, fueron los principales suministradores de repertorio musical en América Hispana. De igual manera, manifiesta que tres indicadores permiten constatar la influencia ejercida. El primero de ellos es la proyección de los modelos litúrgicos e institucionales en la organización musical; el segundo, la circulación de músicos y, por último, la exportación de libros de música, partituras e instrumentos musicales. La catedral de Sevilla fue la sede archidiocesana de las diferentes diócesis que se fueron conformando en el Nuevo Mundo (Marín, 2010, pp. 96-98).

De igual manera, el investigador menciona la existencia de 14 obras del compositor en estudio dentro de los archivos americanos (Marín, 2010, p. 105).

Sobre la base de estas afirmaciones, es posible plantearse la hipótesis de que las obras del compositor Domingo Arquimbau llegaron a la catedral de Cuenca por posibles intercambios.

Resulta de interés mencionar que en el catálogo de la catedral de Lima se encuentra un repertorio diferente de Arquimbau,⁶ lo que inclina a suponer que no fue la fuente que diseminó las obras.

El repertorio del compositor Domingo Arquimbau en la Catedral Matriz de Cuenca en el siglo XIX⁷

De Arquimbau se conservan en Cuenca ocho salmos (de horas mayores y menores) y un Magnificat. La predominancia de música para el Oficio es fiel reflejo de lo apreciado a una escala mayor en los catálogos integrales de los archivos catedralicios hispanoamericanos. A su vez y dentro de este conjunto, se observa que la mayor parte de las piezas conservadas han sido escritas para la hora mayor de vísperas.

Salmos

Los salmos de Arquimbau que se registran en el archivo de la Catedral Matriz de Cuenca suman un total de ocho, a saber: *Laudate Dominum omnes gentes* (para las vísperas del Común de los Apóstoles); *Dixit Dominus*, *Credidi* y *Lauda Jerusalem* (para las vísperas de Sacramento); *Legem pone mihi Domine* y *Bonitatem Fecisti* (primer y tercer salmo, respectivamente, de la hora tercia del Oficio del Jueves Santo) y *Quot sunt dies servi tui e Iniquos odio habui* (primer y tercer salmo, respectivamente, de la hora sexta del Oficio del Jueves Santo). Es importante acotar que dichos salmos se utilizaban durante un gran número de ocasiones dentro del año litúrgico.

El orgánico, para el cual este *corpus* salmódico aparece escrito en el archivo de la Catedral Matriz de Cuenca, se halla constituido por un coro o conjunto de solistas y orquesta. La orquesta presenta, casi

6 Figuran bajo la autoría de Arquimbau: No es privilegio de gracia; Villancico a 4 voces con violines, oboes, trompas, órgano y bajo (N Catálogo CGM35 AAL II:1) y Que instante dichoso; Villancico a 4 voces con violines, oboes, trompas, corno, órgano y bajo (N Catálogo CGM46[WAR(CGM)AAL II:2).

7 Véase edición crítica de obras de Domingo Arquimbau en: http://iimcv.org/publicaciones_item.php?id=6

invariablemente, cuatro partes de cuerda—violines primeros y segundos, viola y bajo continuo (designado como “acompañamiento”)— y dos partes de clarinete. Decimos “casi invariablemente” debido a que en dos de los salmos (los correspondientes a la hora sexta del Oficio de Jueves Santo), la parte de viola se encuentra omitida. Las fuerzas vocales, por su parte, se encuentran organizadas en forma de dúos y de cuarteto (tiple y tenor en *Laudate Dominum omnes gentes* y *Credidi*; tenor y bajo en *Dixit Dominus* y *Lauda Jerusalem*; tiple 1, tiple 2, alto y tenor en *Legem pone mihi Domine* y *Bonitatem Fecisti* y tiple, alto, tenor y bajo en *Quot sunt dies servi tui*).

Salmo 1º y 3º de Sesta a 4.
Con Violines Clarinetes y Acompañamiento. Compuesto por D. Domingo Arquimbau Pío, Maestro de Capilla de la Sta. Catedral de Sevilla. Copiado en Marchena año de 1858.

Salmo 1º de Sesta Autor: Domingo Arquimbau

Allegro Moderato

+Vin1) N.T. Se agrega fuerte de acuerdo +Vin1) Se come el piano al siguiente compás a criterio de los demás instrumentos.1 de acuerdo a los demás instrumentos.3

En el manuscrito el clarinete en Do, las voces en clave baja. Se unifican criterios de dinámica y articulación en toda la obra según los instrumentos que la incluyen.

Salmos 1º y 3º de Tercia a 4 voces
Con violines, clarinetes, viola y acompañamiento. Puestos en música por D. Domingo Arquimbau Pío. Copiados año de 1858

Salmo 1º de Tercia a 4

Allegro
Subito Ritmo Largo

N.T. El título en el manuscrito "Salmos 1 y 3 de Tercia a 4 voces con violines, clarinetes, viola y acompañamiento". En el manuscrito los clarinetes en Do y las voces en clave baja. Se añaden articulaciones y dinámica siguiendo el criterio de los que la incluyen. Se eliminan los signos de repetición que aparecen en toda la obra y se incluyen las notas.

Figura 1. y 2: Orgánicos de los Salmo 1º y 3º de sexta y de tercia a 4 voces año 1858, cc. 1-4 y cc. 1-3 respectivamente

Desde el punto de vista estilístico, todas las piezas se identifican con el estilo sinfónico de la segunda mitad del siglo XVIII, epitomizado en la escuela vienesa de Haydn y Mozart. No obstante, dichos rasgos estilísticos se revelan en ciertos aspectos en un estadio no del todo estandarizado: el andamiaje textural (más allá de la presencia de la viola) aún se muestra dependiente en buena parte de la realización del

continuo y la constitución de las frases musicales muestra su rebeldía ante la cuadratura clásica, exhibiendo construcciones asimétricas de siete o diez compases de longitud.

Desde el punto de vista de la forma, todas estas piezas comienzan con una introducción a cargo de la orquesta que abarca desde seis a veinte compases, aproximadamente, y anuncia en algunos casos el motivo con el que luego las voces se abrirán paso. La musicalización del texto comprende únicamente los versos del salmo y la doxología menor conclusiva *Gloria Patri, et Filio, et Spiritu Sancto...*, por ello se presume que la antífona que sirve de marco al canto del salmo solía entonarse en canto llano (Fernández Calvo, 2008, pp. 110, 312). La musicalización de la doxología final, por su parte, muestra la tradicional división en dos secciones de *tempi* contrastantes: *Gloria Patri...*, en *tempo* marcadamente lento (*Largo, Larghetto, Andante*), y ... *sicut erat in principio... Amen*, invariablemente en un *tempo* rápido (*Allegro, Vivo*).

La escritura de las voces que integran los dúos o el coro se observa pensada desde una perspectiva más instrumental que vocal, reproduciendo las partes vocales, los giros propios del lenguaje sinfónico del periodo.

Las peculiaridades del lenguaje armónico de Arquimbau (su preferencia por los finos cromatismos y las modulaciones sorprendentes) se muestran en estas piezas con mucho esplendor. Por ejemplo, en el primer movimiento del *Credidi* (que abarca la musicalización de los cinco primeros versos del salmo, *tempo Allegro* y compás C), la modulación al quinto grado (re mayor) —tras falsas expectativas creadas en torno a su llegada— se ve largamente postergada por una primera y rotunda al cuarto grado (do mayor, compás 235, *Quid retribuam Domino*) (Molerio, Mosca y Peñaherrera, 2019, pp. 87-100).

El proceso de establecimiento de la región del quinto grado como centro recién toma entidad sobre el final del movimiento (compás 270) y,

como si fuera poco, cerrando con una cadencia sobre su relativo menor (si menor) (Molerio et al, pp. 111-118).

El segundo movimiento de la obra (que abarca la musicalización del verso *O Domine quia ego servus tuus, ego servus tuus, et filius ancillae tuae*, tempo *Andante gracioso* y compás 3/8) adopta ya la armadura de clave de si menor, tonalidad en la que se desarrolla (Molerio et al, 2019, pp. 118-127).

El tercer movimiento (*Dirupisti vincula mea*, Tempo *Primo*, compás C) mantiene esta misma armadura, pero para la tonalidad de re mayor, aunque con fuertes y constantes inflexiones al quinto grado (la mayor) el que, a partir aproximadamente del compás 363 termina por convertirse en la nueva tónica. La sorpresa arquimbauiana toma lugar en el compás 383 cuando, luego de insinuarse la vuelta a re mayor (compases 376-382) a través de una fuerte enfatización de su dominante, irrumpe el regreso de la tonalidad de sol mayor. El movimiento finaliza con una semicadencia sobre la dominante de sol (re mayor), dando paso al inicio del cuarto y último movimiento de la obra. Este último movimiento, que musicaliza el texto de la doxología menor, restablece la armadura de clave de sol mayor (Molerio et al, 2019, pp. 127-144).

De acuerdo con este análisis sobre el modo tradicional de musicalización de la doxología, esta se divide en dos breves secciones de *tempi* contrastantes (*Largo* y *Allegro*). Si bien, debido a su naturaleza conclusiva, este movimiento no presenta la fluidez armónica de los movimientos anteriores, Arquimbau no pierde la oportunidad de insertar cromatismos con el fin de realzar el interés. La primera sección finaliza con una semicadencia sobre el quinto grado apoyada por el acorde de la subdominante con sexta aumentada (compás 410); la segunda sección introduce una inflexión al cuarto grado (do mayor, compás 413), que a su vez incluye otra al cuarto menor del cuarto (fa menor, compases 416-18) que, ascendido cromáticamente, se convierte en la dominante de sol (compás 422) (Molerio et al, 2019, pp. 144-157).

Magnificat

La musicalización de Arquimbau del cántico de la Virgen María con que concluye el Oficio de Vísperas comparte características similares con los salmos descritos anteriormente. La partitura conservada en el archivo de la Catedral Matriz de Cuenca es la misma que reúne los salmos del Oficio de Vísperas de Sacramento y se muestra escrita para dúo vocal de tenor y bajo, y una orquesta compuesta de dos partes de clarinete, dos partes de violín y bajo continuo. La tonalidad es la mayor.

The image displays two pages of a musical score for the Magnificat. The left page is numbered 302 and the right page is numbered 303. The score is for a vocal duo (Tenor and Bass) and an orchestra consisting of two Clarinet parts (Cl.B-1 and Cl.B-2), two Violin parts (Vn. I and Vn. II), and a Continuo (A.C.). The tempo is marked 'Allegretto Moderato'. The vocal parts have lyrics: 'mag ni fi cat mag ni fi cat' on the right page. The instrumental parts include various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'arco'.

Figuras 3 y 4: *Magnificat* perteneciente a Vísperas de Sacramento año 1858, cc. 592-603

Desde el plano formal, la pieza se encuentra dividida en tres grandes secciones, ninguna de las cuales plantea una modulación propiamente dicha, aunque sí inflexiones armónicas importantes en cuanto a su efecto. Por ejemplo, la primera sección, cerca de su cierre, incorpora una inflexión al primer grado menor (la menor), justo cuando el texto dice: *et misericordia eius ad progenie in progenies timentibus eum*, para retomar luego el modo mayor en el canto de los versos: *Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mentes cordis sui*. (Molerio et al, 2019, pp. 127-220).

En algunos sectores, el compositor introduce el canto solista, como en el pasaje que abre la segunda sección ([...] *deposuit potentes de sede*) a cargo del tenor doblado a la octava alta por el violín I, con pinceladas de virtuosismo (Molerio et al, pp. 220-231). La tercera sección de la pieza está constituida por el canto de la doxología, dividida (similarmente a lo observado en los salmos) en dos sectores de *tempos* y metros contrastantes (*Andantino*, 3/4; y un no especificado *allegro moderato*,⁸ en C) (Molerio et al, 2019, pp. 231-237).

Conclusiones

Las obras existentes en el archivo musical de la catedral de Cuenca aportan a la tesis que argumenta que la práctica musical en el ámbito hispanoamericano fue trasplantada desde España; por ello, el modelo catedralicio hispano ejerció gran influencia. Sin embargo, en ese marco debe admitirse que este modelo importado necesitó adaptarse a la nueva realidad, dando lugar a un próspero y original proceso de integración cultural.

Del estudio realizado se constata que la Catedral Matriz de Cuenca, en el siglo XIX, se convirtió en un centro de especialización musical y contaba con una actualización de repertorios y géneros a la par de instituciones como la catedral de Lima. De igual manera, el documental analizado evidencia que las interrelaciones institucionales en el periodo de estudio fueron medianamente fluidas en lo que respecta a intercambio de músicos; ejemplo de ellos son los maestros de capilla. Se consigna como un dato relevante la participación del conjunto catedralicio sinfónico de Lima, dirigido por Andrés Bolognesi en 1816 para la consagración del obispo de Cuenca, Ignacio Cortázar. Este contacto proyectó en la capilla de Cuenca un imaginario para la ampliación tímbrica de la Catedral

⁸ Si bien esta indicación de *tempo* se encuentra omitida en el manuscrito, la reexposición, en este punto, del mismo material de la primera sección de la pieza, claramente exige la aplicación de su mismo *tempo*.

Matriz en años posteriores. También se puede citar la existencia de otro tipo de relaciones, como la compra de instrumentos a la catedral limeña; de la misma manera se presume que el tránsito de los libros impresos encontrados en la Catedral Matriz de Cuenca provenía desde Europa a través de la influencia que ejerció Lima en el Ecuador.

Como modelo de estudio se analizó el repertorio recuperado de Arquimbau, haciendo énfasis en los géneros, el estilo y orgánico trabajado en la Catedral Matriz de Cuenca.

Quedan aún diversos aspectos pendientes, por lo que el presente trabajo debe entenderse como una aproximación al estado de la cuestión; recién se comienzan a evidenciar aspectos caracterizadores del repertorio de los siglos XVIII y XIX en la catedral en mención, y su relación con otras instituciones catedralicias.

El abordaje del objeto de estudio en esta investigación constituye uno de los primeros acercamientos a los trabajos de la música catedralicia hispanoamericana en Cuenca-Ecuador; senda extensa que, es nuestro deseo, continúe su tránsito de forma ampliada y ramificada a través de futuras investigaciones sobre el tema.

Referencias bibliográficas

- Albarracín, S. (2016). *Aproximación a la actividad musical en las parroquias eclesiásticas urbanas de la diócesis de Cuenca, entre 1779 y 1886*. [Tesis de maestría]. Universidad de Cuenca-Ecuador]. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/24370>
- Astudillo, J. M. (1956). *Dedos y Labios Apolíneos*. Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. Ecuador.
- Astudillo, J. M. (2013). La música en el Azuay (1929). EDO, *Revista musical ecuatoriana*, 11. 172-189. <https://es.scribd.com/document/363593798/Revista-Musical-Edo-2013>

- Fernández Calvo, D. (2008). *La música en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (siglos XVII-XVIII)*. Textos musicales y contexto histórico. Buenos Aires: Educa.
- González, F. (1881). *Historia Eclesiástica del Ecuador desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días*. Editado por Isidoro Miranda. Imprenta del Clero.
- Kerman, J. (1965). A Profile for American Musicology, *Journal of the American Musicological Society* 18, (1). 61-69. <https://www.jstor.org/stable/830725>.
- Marín López, J. (2007). *Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía. (siglos XVI-XVIII)*. [Tesis doctoral]. Universidad de Jaén.
- Marín López, J. (2010). *La Música de las catedrales andaluzas y su proyección en América / Antonio García-Abásolo (coordinador)*. Córdoba: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, Obra Social y Cultural, 2010 352 p. 30 cm ISBN 978-84-9927-048-7 ISBN 978-84-7959-634-7 DL CO-1089-2010
- Lowinski, Edward E. (1965). Character and Purposes of American Musicology; A Reply to Joseph Kerman, *Journal of the American Musicological Society* 18, N.º 2.
- Molerio, A. (2016). *La actividad musical litúrgica y religiosa de la diócesis de Cuenca en Ecuador durante el siglo XIX* [Tesis doctoral no publicada]. Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Molerio, A. (2015). La Catedral Matriz de Cuenca en los inicios del siglo XIX. La capilla musical, función de los primeros maestros de capilla. *Revista Neuma* 8, (2). 72-109. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5393977>

- Molerio, A. (2016). Caracterización de los músicos en la Catedral Matriz de Cuenca desde inicios del Obispado y durante el siglo XIX. Plantillas institucionales de músicos. *Resonancias* 20, (39). 175-200. https://www.researchgate.net/publication/311620015_Caracterizacion_de_los_musicos_en_la_Catedral_Matriz_de_Cuenca_desde_inicios_del_Obispado_y_durante_el_siglo_XIX_Plantillas_institucionales_de_musicos
- Molerio, A. (2017). La evolución del orgánico instrumental constitutivo de la capilla catedralicia matriz de Cuenca en el siglo XIX. *Revista Neuma* 1, (10). 36-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6513726>
- Molerio, A. y Peñaherrera, J. (2019). Los copistas obrantes en el archivo catedralicio de la Iglesia Matriz de Cuenca (Ecuador) en el siglo XIX: individualización e identificación sobre la base de un estudio comparado. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 33, (1). 91-112. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9686>
- Molerio, A.; Mosca, J. y Peñaherrera, J. (2019). *Edición crítica de obras del compositor Domingo Arquimbau: Catedral Matriz de Cuenca-Ecuador, Catedral de Lima-Perú, recuperadas de los archivos: archivo musical de la Catedral Matriz, Cuenca/ Ecuador /*. Buenos Aires: Educa. Edición especial. Libro digital, DOC Archivo FDigital: descarga y online Edición para Fundación Universidad Católica Argentina. 1. Crítica Musical. 2. Obra. 3. Archivo. I. Mosca, Julián II. Peñaherrera, Jimena III. Título CDD 780.9. <http://www.iimcv.org/publicaciones.php?fuentes=ebooks>
- Montero, M. (2014). El maestro de capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la catedral de Sevilla. Espacio y tiempo. *Revista de Ciencias de la Educación Arte*

y *Humanidades* 28. 59-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4925025>

Ramírez, A. y Ramos, M. (2005). *Catálogo del Archivo musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001935>

Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música*. Introducción crítica. Narcea S. A, 9-44.

Rodas, J. (1989). *El maestro de capilla y la música eucarística en Cuenca* [Tesis de licenciatura no publicada]. Universidad del Azuay Cuenca.

Sas Orchassal, A. (1970). La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia, *Revista Musical Chilena*, Universidad Nacional de San Marcos, 8-53. <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/14868/15287>

Treitler, L. (1989). *Music and the Historical Imagination*. Harvard University Press, p. 92.

Vera, A. (2013). El fondo de música de la Catedral de Santiago: Redescubriendo un antiguo *corpus* musical a partir de su re-catalogación. *Revista Neuma*, 2 (6). Universidad de Talca. 10-27. <https://neuma.otalca.cl/index.php/neuma/article/view/118/116>

Fuentes de archivo

AMCM, ACA/C, administración, documento 3, fol. 13.

AMCM, Juicios J001, AHCA/C 0254, C.A 0288, caja 017, fols. 4 y 4b.

AMCM, Documento capitular DC001, AHCA/C, Exp. 0142, C.A 091, caja 03. fol. 30

AMCM, Documento Capitular DC002, AHCA/C, Exp. 1477.19, 1477.20, 1477.21, caja 20, fols. 27, 62, 63.

AMCM, Documento capitular DC014, AHCA/C, Exp. 0455, C.A 0323, caja 09, fol. 11.

AMCM, Documento capitular DC016, AHCA/C, Exp. 0540, C.A 0384, caja10, fol. 1. Archivo Histórico de la Curia de Cuenca, Real cédula de erección de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca del Perú, ACE/C, Exp. 00589, fol. 740.

Evolución de la capilla musical del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1692-1814)

Evolution of the Musical Chapel of the Convento Máximo de San Francisco de Quito (1692-1814)

Jesús Estévez Monagas
Universidad San Francisco de Quito
jestevez@usfq.edu.ec

Resumen

El siguiente artículo pretende describir a breves rasgos la capilla musical del Convento Máximo de San Francisco de Quito desde 1692 hasta 1814 a la luz de los maestros que la lideraron, caracterizando los sujetos involucrados y la vinculación de estos con otras instituciones religiosas de la ciudad e, incluso, del país. Se parte de la premisa de que el Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador ha sido examinado desde varias disciplinas: historia del arte, antropología, por ejemplo, pero no desde una perspectiva musicológica, principal razón por la que se desconocen datos histórico-musicales atinentes al convento franciscano quiteño, un escenario que persiste en varias instituciones conventuales. Distinto ha sido el panorama en los recintos catedralicios del Ecuador con el estudio pionero de Robert Stevenson en Quito, el de Arleti Molerio Rosa en Cuenca y el de Verónica Pardo Frías en Loja. Debido a que las fuentes musicales aún permanecen desconocidas, la naturaleza de esta intervención es biográfica, por lo que los documentos de archivo y la interpretación histórica prevalecen en el discurso. Entre estos documentos de archivos sobresalen los libros contables del convento franciscano (AGOFÉ,¹ Serie 10), así como también ciertos expedientes del Archivo Nacional de Historia (ANH/Q), puntualmente los testamentos y protocolos notariales.

1 Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador.

Palabras clave: capilla musical, Convento Máximo de San Francisco, Quito, Ecuador, personajes.

Abstract

The following article aim to describe the musical chapel of the Convento Máximo de San Francisco de Quito from 1692 to 1814 through the light of the teachers who led it, describing the subjects involved and their relationship with other religious institutions in the city and the country. It starts from the premise that the Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador has been examined from various disciplines: art history, anthropology, for example, but not from a musicological perspective, the main reason why historical-musical data of the Franciscan convent is unknown, a scenario that persists in various conventual institutions. The panorama has been different in Ecuadorian cathedrals, with the pioneering study of Robert Stevenson in Quito, that of Arleti Molerio Rosa in Cuenca and that of Verónica Pardo Frías in Loja. Since musical sources remain unknown, the nature of this intervention is biographical, so archival documents and historical interpretation prevail in the discourse. Among these archival documents, the accounting books of the Franciscan convent (AGOFE², Series 10) stand out, as well as certain files from the Archivo Nacional de Historia (ANH/Q), specifically wills and notarial protocols.

Keywords: musical chapel, Convento Máximo de San Francisco, Quito, Ecuador, characters.

Introducción

Las investigaciones centradas en capillas musicales conformadas durante los períodos colonial y poscolonial en Ecuador han tenido mayores frutos en el ámbito catedralicio. Basta con observar aquel pionero opúsculo del musicólogo norteamericano Robert Stevenson

2 Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador.

(1963) en la catedral de Quito. Al igual que en otros países de la región, Stevenson también realizó una amplia contribución historiográfica y musicológica en Ecuador. Su investigación fue traducida al español y publicada en la *Revista Musical Chilena*, en una edición dedicada exclusivamente a la música colonial en Iberoamérica (Stevenson, 1962). Años más tarde, a través del Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, se publicó la colección *Fuentes y Documentos para la Historia de la Música en el Ecuador* —dirigido por Honorio Granja—, cuyo tercer número fue la traducción del trabajo de Stevenson de 1963 que reposaba también en la revista *ARNAHIS* (Stevenson, 1968 y 1989).³

Valiéndose de documentos históricos de archivo, específicamente de los libros del cabildo y las actas capitulares, Stevenson logró brindar información acerca de la actividad musical en la catedral quiteña y sus respectivos protagonistas desde 1562 hasta 1911. Sin ánimos de perjuicio, se debe advertir que este estudio dejó una profunda laguna documental no justificada, pues no se proporcionan datos de músicos catedralicios entre los años 1700-1730, 1732-1741, 1743-1799, 1800-1830 y 1844-1910, un vacío que aún permanece indocumentado. No obstante, este aporte representa una referencia ineludible y un modelo para todo aquel que quiera inquirir en la vida musical de una institución religiosa en Ecuador.

Hacia la región austral del país, las capillas musicales de catedrales como las de Cuenca y Loja han sido estudiadas desde la línea de la musicología histórica, especialmente por Arleti Molerio Rosa (2015, 2016 y 2017) y Verónica Pardo Frías (2020). Los documentos históricos reposan en el Archivo Histórico de la Curia de Cuenca y han sido formalmente

3 El presente trabajo constituye una versión ampliada de la ponencia presentada en el V Congreso ARLAC/IMS el 21 de abril de 2022. Asimismo, la información suministrada forma parte de la tesis doctoral de quien suscribe, titulada *La vida musical en el Convento Máximo de San Francisco de Quito durante el período bajocolonial (1692-1808)*, bajo la dirección del Dr. David Andrés Fernández en la Universidad Complutense de Madrid.

intervenidos y condensados en el proyecto *Archivo Musical de la Catedral Matriz de Cuenca* —adherido a los fondos documentales del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega—, desarrollado en 2012 por Molerio Rosa bajo la dirección de Fernández Calvo, el cual representa una valiosa contribución para conocer la vida musical del recinto catedralicio cuencano. Afortunadamente, el catálogo contiene la documentación completa y digitalizada del archivo, y puede consultarse fácilmente mediante una accesible interfaz en la red.⁴ En sus estudios, Molerio Rosa alude a temas como la organización y evolución de la capilla musical desde fines del siglo XVIII hasta fines del XIX, la información biográfica de sus integrantes y la presencia de indígenas involucrados en el quehacer musical. Por su parte, Pardo Frías ha dedicado especial atención al estudio histórico de la actividad musical en la institución catedralicia lojana. Es así como en el evento JOIM 2020 presentó el avance de una investigación centrada en las evidencias de actividad musical desde mediados del siglo XIX depositadas en el fondo documental catedralicio, entre las que se encuentran pagos a músicos, adquisiciones, testamentos, herencias y otros documentos pertenecientes al maestro de capilla.

Desafortunadamente, las capillas musicales de los recintos conventuales de Quito y de otras ciudades del Ecuador no han gozado de la misma atención y estudio por parte de la musicología local. Es probable que este problema esté ligado a la tradicional forma de hacer musicología histórica en Hispanoamérica, heredada en gran parte de los modelos americanistas e interamericanistas de mediados del siglo XX —y en menor proporción, y más recientemente, de los modelos españoles—, que, de cierta manera, también se centralizaron inicialmente en las instituciones catedralicias (González Rodríguez, 2009). El hecho es que, en la actualidad, el interés de la musicología hispanoamericana por los estudios conventuales y monásticos como parte fundamental de la

4 Archivo Musical de la Catedral Matriz de Cuenca siglo XIX, Catálogo [consulta 06 de febrero de 2022], http://www.iimcv.org/archivos_externos/catedral_matriz_cuenca/catalogo.php.

historia de la música colonial es cada vez mayor y continúa renovándose. Por tanto, es en este escenario donde pretendemos posicionar el presente trabajo, para así mitigar tal deficiencia.

Desarrollo

Rasgos generales

Como era usual en Hispanoamérica, la contratación de músicos externos a la comunidad franciscana de Quito fue una práctica bastante habitual durante las grandes fiestas celebradas por la orden. Pese a ello, la institución gozó de una capilla musical permanente, cuando menos desde 1692, año del dato más temprano que hemos encontrado en los documentos del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (AGOFE en adelante). Esto representa una época intermedia en relación con el establecimiento de otras capillas musicales de la región, como la de la catedral de Lima en segunda década del siglo XVII (Andrés Fernández y Vera, 2021) y la de la catedral de Santiago de Chile en 1721 (Vera, 2020), por mencionar algunos ejemplos. Desde entonces, la capilla estuvo conformada mayormente por su respectivo maestro, organistas, bajonistas, chirimías, arpistas, tiples, contraltos y tenores. Instrumentos como el rabel y el violín se fueron incorporando paulatinamente desde 1723, mientras que la flauta travesa y el oboe se introdujeron hacia finales del siglo XVIII.

Hasta la primera mitad del siglo XVIII, la capilla musical del Convento Máximo se sostuvo más por músicos seculares que por los propios religiosos franciscanos. A raíz de la toma de hábito de Juan de Santa María y Zúñiga cerca de 1740, quien había sido organista secular durante algunos años, los franciscanos tomaron el control de la capilla musical por el resto de la decimotava centuria e, incluso, la primera década y media decimonónica.

Los músicos seculares eran considerados oficiales del convento, categoría en la cual se encontraban también los panaderos, cocineros, lavaderos, barberos, artesanos, entre otros, y cuyos pagos se realizaban usualmente en conjunto. Esto podría brindar ciertos indicios acerca de la estimación social que tenían los músicos en el convento. Los maestros de capilla, por su parte, gozaban de una estima más elevada, figurando algunas veces en pagos individuales o en un pago general emitido por el síndico —y autorizado por el padre guardián— para distribuir al resto de la plantilla musical, especialmente en los grandes eventos como la fiesta del patrón San Francisco, el tiempo de Cuaresma y la Semana Santa.⁵ Esta administración salarial de los músicos por parte del maestro de capilla se hizo más evidente en 1750, cuando dicho magisterio estaba a cargo de fray Juan de Santa María y Zúñiga, el primer maestro de capilla religioso y local del que tenemos noticias.⁶ Desde luego, esta labor administrativa continuó durante todo el siglo XVIII, a pesar de una considerable laguna documental.⁷ En cualquier caso, la mayoría de los maestros de capilla fueron organistas, ejerciendo así una doble función en el conjunto musical del convento.

Los maestros de capilla seculares tenían un salario que oscilaba los 100 pesos anuales, sobre el cual se agregaban ciertos emolumentos recibidos en las festividades especiales y otros eventos extraordinarios. Como

5 Tal labor administrativa desempeñada por el maestro de capilla está lejos de ser exclusiva del Convento Máximo de San Francisco de Quito. De hecho, autores como Ramos-Kittrell (2016) y Andrés Fernández y Vera (2021) también han mencionado este hecho en las catedrales de México y Lima, respectivamente.

6 Se tienen noticias, por ejemplo, de que en 1797 el sacerdote español fray Cristóbal de Ajouria era maestro de capilla del convento seráfico en Santiago de Chile, cargo en el que le sucedió a inicios del siglo XIX su compañero de hábito fray Joseph Mollá, de acuerdo con lo indicado por Vera (2020). En Quito, por el contrario, desde 1750 hasta 1875 los maestros de capilla religiosos fueron legos y solamente uno de ellos era español. El otro maestro de capilla y organista español fue Felipe Cartagena y Medrano, quien, como veremos, era secular.

7 Actualmente, los libros de gastos diarios del Convento Máximo de San Francisco de Quito que abarcan desde octubre de 1753 hasta febrero de 1783 se encuentran extraviados. Una posibilidad es que se hayan perdido o destruido durante el fatídico terremoto del 26 de abril de 1755 que arruinó varias áreas de la institución seráfica, según Mercé Gandía y Gallegos Arias (2011).

veremos, tal estipendio se encontraba a la par del ofrecido en otras instituciones conventuales de la ciudad en la primera mitad del siglo XVIII, como La Merced, San Agustín y la Compañía de Jesús. Ya en la segunda mitad de dicho siglo se conoce el caso de Tomás Juan de Dios Guzmán, maestro de capilla y organista en el convento de La Merced, quien ganaba 80 pesos anuales según reza su propio testamento.⁸

A lo largo de la documentación analizada, no se han hallado rastros de concursos de méritos para obtener el cargo ni temas relacionados con contrataciones y demás exclusividades. De hecho, algunos laboraban paralelamente en otras instituciones religiosas de la ciudad, ya como maestros de capilla ya como instrumentistas o cantores, cuestión que deja sin efecto el tema de la exclusividad. Como se ha advertido previamente, la mayoría de los maestros de capilla del convento también fueron organistas, un par de ellos fueron arpistas y uno solo fue cantor. Estos son los casos de Jacinto de Santa María, Felipe Cartagena y Medrano, fray Juan de Santa María y Zúñiga, fray Francisco de la Caridad y fray Antonio de Jesús Altuna —organistas—,⁹ Bernardo Pérez y Julián Proaño —arpistas—¹⁰ y Basilio del Espinal —cantor—. Otra característica relevante de quienes ejercieron el cargo es que, aparentemente, la mayoría fueron músicos locales —entre seculares y religiosos—, a excepción de Felipe Cartagena y Medrano, y fray Francisco de la Caridad, quienes eran españoles.

Respecto a las labores compositivas de los maestros de capilla, las noticias son bastante ambiguas. Los únicos datos que aluden a tal tarea son gastos realizados para la compra de manos de papel y “papeles de música”

8 ANH/Q, Notaría VI, vol. 112, (13/10/1795), ff. 417v-420r. Guzmán también fue “Maestro Mayor” del gremio de músicos de la ciudad en 1798, de acuerdo con lo indicado en ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 53, expediente 8, (01/03/1798), f. 7r.

9 A este mismo grupo pudieron haber pertenecido Miguel Sangoquiza y Zúñiga, y Alonso de Morales, ya que durante el tiempo que estuvieron a cargo de la capilla musical no se registran pagos a organistas. Sin embargo, no se tienen evidencias claras que lleven este supuesto más allá de la especulación.

10 Por ejemplo, Vera (2020) señaló que en 1731 el también arpista Santiago Rojas fue maestro de capilla en la catedral de Santiago de Chile.

entre 1744 y 1746, en donde estuvo involucrado, específicamente, el maestro de capilla Julián Proaño (AGOFÉ, 10-11, ff. 100r, 118v, 122v y 126r). Aun así, no sería prudente pensar que tales adquisiciones hayan sido exclusivamente para tareas compositivas; también pudieron haber sido para copiar música o, incluso, para adquirir piezas ya compuestas. Dicho sea de paso, el estudio de las composiciones musicales realizadas por maestros de capilla en Quito todavía es una tarea pendiente por parte de la musicología local. Las únicas obras que se conocen al respecto son las de Manuel Blasco, José Ortuño Sáenz de Larrea y Gonzalo Pillajo, quienes estuvieron activos en la catedral y la ciudad desde fines del siglo XVII hasta el primer cuarto del XVIII (Juárez, 2018). Por tanto, urge continuar con la búsqueda sistemática en los distintos repositorios documentales de la ciudad, con miras a rescatar más obras de otros maestros de capilla.

Primera etapa (secular): 1692-1749

La primera etapa de la capilla musical la hemos clasificado en función de los maestros de capilla seculares que actuaron en el convento franciscano. El primero de estos fue don Miguel Sangoquiza, quien ejerció el cargo desde 1692 hasta octubre de 1701. Durante su gestión lideró una plantilla conformada por un arpa, dos bajones, dos chirimías, un tiple y seis cantores, entre tenores y contraltos, manejando un presupuesto de 250 pesos anuales aproximadamente.

En noviembre de 1701 se hizo cargo el maestro Jacinto de Santa María y Zúñiga, organista en la catedral de Quito a fines del siglo XVII (Stevenson, 1963). También ejerció el magisterio de capilla del convento franciscano durante el primer semestre de 1726, en lo que aparentemente fue una suplencia. Durante su gestión lideró una plantilla similar a la de su antecesor Miguel Sangoquiza, con la diferencia de que Zúñiga rebajó las plazas de cantores a cuatro y de chirimías a una sola.

Su sucesor fue Alonso de Morales en enero 1706 —el que mayor tiempo regentó el cargo entre los maestros de capilla seculares—. A lo largo de casi dos décadas, Morales se ocupó de incorporar una plaza de organista a tiempo completo (pues antes eran los mismos maestros de capilla quienes tocaban el órgano), e innovó la plantilla musical a través de la incorporación de un rabelista en 1723, buscando adaptarse a la vanguardia italianizante de la época. Según reza su testamento, Morales también fue maestro de capilla en el convento de la Compañía de Jesús, en la iglesia parroquial de San Roque, en la cofradía de las ánimas del purgatorio fundada en la catedral quiteña, donde, además, era cantor del primer coro, y también fundó una escuela de música en la ciudad de Quito, en una tienda de su propiedad. Morales manejó la plantilla musical más voluminosa y costosa que tuvo el convento franciscano de Quito (entre 350 y 450 pesos anuales), conformada por un organista, una o dos arpas, dos o tres bajones, una chirimía, un rabel, hasta cuatro tiples y cinco cantores.

Su sucesor fue el indio Basilio Sancho del Espinal, quien de 1699 a 1703 había sido cantor del convento. Durante más de treinta años fue maestro de capilla en los conventos de San Agustín y de La Merced, y fue jubilado como cantor de la catedral. Sus tres testamentos incluyen suficiente información para pensar que tenía considerables habilidades como compositor, pues poseía varios “papeles de música” y pocos se especifican como adquiridos. Durante su gestión lideró una plantilla similar a la de su antecesor Alonso de Morales, a diferencia de que Del Espinal rebajó las plazas de cantores a cuatro, de bajonistas a dos y de arpista a uno solo.

Su sucesor fue Felipe Cartagena y Medrano, español que había sido integrante de la capilla desde 1710 como cantor y desde 1714 como organista. Ocupó el cargo en dos ocasiones y por períodos cortos, primero como interino y luego como titular. Tuvo a su disposición una plantilla musical que no varió sustancialmente con relación a la de su antecesor Basilio del Espinal, excepto por la disminución en los salarios.

Su sucesor fue Francisco Naranjo, quien había sido maestro de capilla en la catedral. Durante su gestión lideró una plantilla reducida en relación con las anteriores, conformada por un órgano, un arpa, un bajón, una chirimía, un rabel, uno a tres tiples y hasta cuatro cantores; sin embargo, los salarios aumentaron de manera general.

Continuó en el cargo Bernardo Pérez, cuñado de Basilio Sancho del Espinal y arpista ocasional en abril de 1726. Manejó una nómina de músicos muy similar a la de su antecesor Francisco Naranjo, incrementando dos cantores más. Le sucedió en el cargo Julián Proaño, quien había formado parte de la capilla como tiple desde 1715 y como arpista desde 1731. Proaño se ocupó de incorporar el violín en 1744, consolidándose como uno de los instrumentos de planta.

Segunda etapa (religiosa): 1750-1814

Llegamos así hasta lo que sería la segunda etapa de la capilla musical del convento franciscano de Quito, liderada por músicos franciscanos desde 1750. El primero de ellos fue fray Juan de Santa María y Zúñiga, hijo del ex maestro de capilla Jacinto de Santa María y Zúñiga. Antes de tomar el hábito como religioso lego alrededor de 1740, fray Juan había sido organista secular desde 1735. De todos los maestros de capilla, fue el que regentó el cargo por mayor tiempo, desde 1750 hasta su muerte acaecida en octubre de 1786. Esta segunda etapa de la capilla está marcada por la reducción drástica de los salarios y por una nueva manera de financiarla. Desde 1753, aproximadamente, fray Juan y otros dos religiosos franciscanos también lideraban la capilla catedralicia, ocupando los cargos de maestro de capilla en el caso de fray José de Salazar, de sochantre en el caso de fray Fernando Fajardo y de organista primero en el caso de fray Juan. El defensorio franciscano decretó, por tanto, que el salario que estos percibían debía ser utilizado en mantener la capilla musical del convento y delegó la organización musical a fray Juan.

El presupuesto bajó a 140 pesos anuales y la plantilla se redujo a un organista (también religioso y sin salario), un arpista, un bajonista, una chirimía dos tiples y cuatro cantores, agrupación que perduró hasta el siguiente maestro de capilla, el español fray Francisco de la Caridad y San Joaquín, quien había sido organista. En esta ocasión, instrumentos como el bajón y la chirimía fueron poco a poco desplazados por las cuerdas y los vientos madera, puntualmente el violón, el oboe y la flauta traversa, cuestión que también sucedió en la catedral. La capilla continuó con un presupuesto ajustado en 140 pesos anuales y se refinó aún más hacia el siglo XIX, al mando del quiteño fray Antonio de Jesús Altuna, discípulo de su antecesor. Altuna incorporó un violín más al conjunto, encargándose también de formar aventajados discípulos en la música mediante la fundación de una escuela intramuros del convento. Altuna, además, ganó el concurso para maestro de capilla de la catedral en 1811, pero desafortunadamente falleció a inicios de 1814.

Conclusiones

Luego de este recorrido, un asunto digno de resaltar en relación con los maestros de capilla y organistas seculares es el uso de ‘don’ como un rasgo distintivo de nobleza nativa ampliamente difundido en Quito (Godoy Aguirre, 2012c y 2016), lo que implica que las labores musicales estaban fuertemente ligadas con personajes de la élite indígena. Más aún, este tratamiento también se extendió a varios instrumentistas y cantores, como, por ejemplo, el arpista Matías Calderón, el bajonero Nicolás Tiamarca y los cantores Juan Chuquimarca y Ambrosio Yungan, lo cual sugiere que no solo los maestros de capilla y organistas formaban parte de este estrato social, sino que también los demás músicos podían poseer tal distinción.

Sin lugar a duda, las mayores transformaciones de la capilla musical ocurrieron bajo los magisterios de Alonso de Morales (1706-1725) y fray Juan de Santa María y Zúñiga (1750-1786). En el primero de estos, se incorporó un organista a tiempo completo y un rabelista, además del

incremento de los salarios. También es digno de mencionar el reemplazo del rabel por el violín en 1745 durante el magisterio de Julián Proaño, lo que a su vez marcó una evolución para una capilla musical bastante homogénea y de medianas proporciones, pero al día con la vanguardia euroamericana.

A partir del magisterio del hermano Zúñiga en 1750, quien dicho sea de paso fue integrante de una dinastía de músicos que duró tres generaciones, se produjo un punto de inflexión en la financiación de la capilla musical del convento, ya que se redujo drásticamente el salario de maestro de capilla y el de organista. Desde febrero de 1757 la estabilidad laboral de los músicos seculares se vio afectada tras el decreto del ministro provincial fray Ramón de Sequeira y Mendiburú, limitándose únicamente a intervenciones ocasionales en las festividades litúrgicas de mayor solemnidad, para lo cual el hermano Zúñiga era el encargado de costear gran parte de la música. Si bien esto resultó perjudicial para los músicos seculares, para el convento, por el contrario, representó una reducción de casi del cincuenta por ciento del presupuesto destinado a la música, ya que al contar con maestros de capilla y organistas religiosos la institución se ahorra los estipendios de estos últimos, que naturalmente eran los más abultados. Es probable que el fatídico terremoto de abril de 1755 fuera un factor que incidiera en el declive económico de la ciudad y, por tanto, del Convento Máximo, cuestión que pudo haber motivado el reajuste de la capilla musical, al menos parcialmente.

Esta participación ocasional también podría explicar por qué los salarios de músicos seculares eran considerablemente bajos para esta época, en comparación a lo que recibían antes de que la capilla estuviera en manos de músicos religiosos. Esto fue una constante durante el resto del siglo XVIII y los primeros catorce años del siglo XIX, lo que implica que la institución ya contaba con personal franciscano altamente capacitado en cuestiones musicales, dejando atrás la época donde dominaron los maestros de capilla seculares (1692-1749).

Lo cierto es que desde 1750 hasta 1799 los maestros de capilla fray de Juan de Santa María y Zúñiga y fray Francisco de la Caridad apuntaban en un cuaderno —hasta la fecha extraviado— los nombres de los seculares que formaban parte de la plantilla musical del convento, motivo por el cual ya no figuraban en los libros contables. Esta es la razón principal por la que se desconocen datos relativos a estos músicos seglares durante este período, ya que no se especificaban más detalles que “los cantores del coro” en los libros de gastos, a diferencia de lo que sucedía desde 1693 hasta 1752 y también en 1789. Con esto también surgió una nueva forma mixta de financiamiento de la capilla musical, basada en los ingresos de los músicos religiosos que prestaban sus servicios a la catedral de Quito —en donde, naturalmente, los salarios eran mejores que en el convento— y complementada con las salidas de dinero ordenadas por el padre guardián a través del síndico.

Un buen número de personajes tuvieron un efímero paso por las filas musicales del convento, realizando posibles suplencias o presentaciones extraordinarias. Se han podido totalizar once maestros de capilla, seis organistas, trece arpistas, diecisiete bajonistas, trece tañedores de chirimía, cinco rabelistas, tres violinistas, treinta y ocho tiples, setenta y cuatro cantores y nueve músicos sin rol identificado. En lo concerniente a la circulación de músicos, hemos logrado identificar la participación de maestros de capilla, organistas, cantores y ministriles del convento en otras instituciones religiosas de la ciudad y el país, como la catedral, los conventos de La Merced, San Agustín —sede matriz de Quito y también en Latacunga— y la Compañía de Jesús, las iglesias parroquiales de San Sebastián, San Roque, Santa Bárbara y San Blas, así como también la catedral de Guayaquil y la iglesia parroquial de Santiago de Píllaro en la actual ciudad de Ambato.

Referencias bibliográficas

- Andrés Fernández, D. y Vera, A. (2021). *Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo*. Sociedad Española de Musicología.
- Godoy Aguirre, M. (2012c). La Música en los Monasterios de la Real Audiencia de Quito. *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador* Vol. 1 (Loja, 22-26 de octubre de 2012). Mario Godoy Aguirre (ed.), 388-425. Gráficas Argenis.
- Godoy Aguirre, M. (2016). *La música en la época colonial, en la presidencia y en la Real Audiencia de Quito: capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios* 2 vols. Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- González Rodríguez, J. P. (2009). Musicología y América Latina: una relación posible. *Revista Argentina de Musicología* 10, 43-72.
- Juárez, M. P. (ed.). (2018). *Villancicos, Romances y Chanzonetas: Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador siglos XVII y XVIII*. Fundación Filarmónica Casa de la Música.
- Mercé Gandía, J. y Gallegos Arias, J. (2011). *Iglesia y Convento de San Francisco: una historia para el futuro*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Molerio Rosa, A. (2015). La Catedral Matriz de Cuenca en los inicios del siglo XIX. La capilla musical, función de los primeros maestros de capilla. *Neuma* 8(2), 72-109.
- Molerio Rosa, A. (2016). Caracterización de los Músicos en la Catedral Matriz de Cuenca desde inicios del Obispado y durante el siglo

XIX. Plantillas institucionales de músicos. *Resonancias* 20(39), 175-200.

Molerio Rosa, A. (2017). Músicos indígenas en el corpus institucional religioso de la Catedral Matriz de Cuenca, Ecuador, en el siglo XIX. *Revista del IIMCV* 31, 79-96.

Pardo Frías, V. (2020). La presencia musical en el archivo catedralicio de mediados del siglo XIX al XX en la iglesia catedral de Loja. Aproximación desde la musicología histórica. En *Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM*, C. Larez, M. Arocha & V. Pardo Frías (Eds.), 80-93. Universidad Nacional de Loja.

Ramos-Kittrell, J. (2016). *Playing in the Cathedral. Music, Race, and Status in New Spain*. Oxford University Press.

Stevenson, R. (1962). Música en Quito. *Revista Musical Chilena* 16(81-82), 172-194.

Stevenson, R. (1963). Music in Quito: Four Centuries. *The Hispanic American Historical Review* 43(2), 247-66.

Stevenson, R. (1968). La música en Quito. *ARNAHIS* 9(17), 7-28.

Stevenson, R. (1989). *La Música en Quito*. 2a ed. Banco Central del Ecuador.

Vera, A. (2020). *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. Casa de las Américas.

Fuentes

Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (AGOFE)

* Serie 10: Ingresos y Egresos de los Conventos

AGOFÉ, 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8

AGOFÉ, 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10

AGOFÉ, 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9

AGOFÉ, 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12

AGOFÉ, 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6

AGOFÉ, 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15

AGOFÉ, 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13

AGOFÉ, 10-18, Leg. 10, N. 7, C. 15

AGOFÉ, 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4

AGOFÉ, 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16

AGOFÉ, 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1

Archivo Nacional de Historia, sede Quito (ANH/Q)

ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 53, expediente 8

ANH/Q, Notaría I, vol. 311

ANH/Q, Notaría I, vol. 318

ANH/Q, Notaría I, vol. 327

ANH/Q, Notaría I, vol. 352

ANH/Q, Notaría IV, vol. 61

ANH/Q, Notaría VI, vol. 112

La Iglesia Catedral de Loja: El rol del maestro de capilla y organista en Salvador Bustamante Celi

The Cathedral of Loja: The role of the Chapel Master and Organist in Salvador Bustamante Celi

Verónica Fernanda Pardo Frías
Universidad Nacional de Loja
veronica.pardo@unl.edu.ec

Resumen

Desde que se promulgó en 1862 la Bula de Erección de la Diócesis de Loja, la Iglesia Catedral ha tenido una presencia musical importante, siendo el maestro de capilla el responsable de que el repertorio ejecutado fuera acorde con la liturgia. El objetivo del presente trabajo es visibilizar a Salvador Bustamante Celi en el rol desempeñado de forma heteróclita como maestro de capilla y organista de la Iglesia Catedral de Loja. Las fuentes que sustentan la presente investigación son aquellas que han sido consultadas en diversos repositorios musicales de la ciudad de Loja, tales como: Archivo Catedralicio de Loja, Archivo Histórico Diocesano, Museo de la Música “Salvador Zargocín Tapia” y la Biblioteca del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”. Todas estas fuentes están asociadas a la actividad de Bustamante Celi como maestro de capilla y organista de la Iglesia Catedral de Loja, el tipo de repertorio musical que utilizaba, los encargos de música litúrgica (misa de la coronación y misas de réquiem de personas ilustres de la ciudad), así como también de su gestión en lo relacionado con la contratación de músicos adicionales para conformar grupos de cámara en la capilla musical para acompañar misas solemnes y festividades. La metodología utilizada se centra en el paradigma estructuralista y neopositivista, el cual, desde un enfoque histórico-musicológico, dota a la investigación de una postura crítica ante los hallazgos documentales, permitiendo, en este caso, contextualizar el entorno donde se desarrollaba

el objeto de estudio. Entre las conclusiones más relevantes se determina el aporte de Salvador Bustamante Celi y su legado a la música litúrgica lojana, gestándose desde la capilla catedralicia como maestro de capilla y organista.

Palabras clave: catedral de Loja, Salvador Bustamante Celi, maestro de capilla, organista, música litúrgica.

Abstract

Since the promulgation in 1862 of the Bull of Erection of the Diocese of Loja, the Cathedral Church had an important musical presence, being the chapel master responsible for the repertoire performed by the liturgy. The objective of the present work is to make Salvador Bustamante Celi visible in the role played in a heteroclitic way as chapel master and of the Cathedral Church of Loja. The sources that support the present investigation are those that have been consulted in diverse musical repositories of the city of Loja such as the Cathedral Archive of Loja, Diocesan Historical Archive, Museum of Music “Salvador Zaragocín Tapia” and the Library of the Conservatory of Music “Salvador Bustamante Celi” and those that are associated with Bustamante Celi’s activity as chapel master and organist of the Cathedral Church of Loja, the type of musical repertoire he used, the liturgical music commissions (coronation masses and requiem masses for illustrious people of the city), as well as his management about the hiring of additional musicians to form chamber groups in the musical chapel to accompany solemn masses and festivities. The methodology used focuses on the structuralist and neo-positivist paradigm, which, from a historical-musicological approach, provides the research with a critical stance on the documentary findings, allowing in this case, to contextualize the environment in which the object of study is developed. Among the most relevant conclusions, it is determined the contribution of Salvador Bustamante Celi and his legacy to the liturgical music of

Loja, which was developed in the cathedral chapel as chapel master and organist.

Keywords: cathedral of Loja, Salvador Bustamante Celi, Chapel Master, Organist, liturgical music.

Introducción

Loja, desde su proceso fundacional en 1547, dependió en lo eclesiástico del obispado de Quito, siendo esta matriz y silla de la diócesis. Pero no es hasta 1550 que se nombra a un cura para que asista la parroquia de Loja, en cuyo territorio existían una iglesia y dos monasterios: el de Santo Domingo y el de San Francisco. Estos, a decir de Vargas (1966), **“dependían respectivamente de las provincias de San Juan Bautista y de los Doce Apóstoles del Perú” (p. 10)**. Desde entonces, “Loja se ha caracterizado por ser una ciudad de gran vocación religiosa, cualidad que le ha permitido situarse como un referente eclesial en todo el país” (Eguiguren, 1947, p. 40).

Según Vargas (1966), desde el 13 de junio de 1763, con el propósito de facilitar la atención pastoral, fueron separados del obispado de Quito las ciudades de Cuenca, Guayaquil y Loja, instaurando la silla y nueva catedral en la ciudad de Cuenca. Como consecuencia de las gestas de la independencia se conforma la ley del Patronato,¹ lo que conllevó al desacuerdo por parte del clero en todo el territorio ecuatoriano, dejando claro que solamente la Santa Sede podía erigir canónicamente los obispados. Por ello se definieron los derechos del Estado y de la Iglesia, procurando la mutua colaboración para el bien común.

1 El 28 de julio de 1824 se aprobó para la Gran Colombia la ley del Patronato, en la que se subordinaban todos los asuntos eclesiásticos al poder civil y se establecía la preminencia del Estado, restringiendo la libertad y derechos esenciales de la Iglesia. Por la ley del Patronato, decretada de modo unilateral, se concedía al Congreso la facultad de erigir los obispados, señalar límites a las Diócesis, permitir la celebración de Concilios y de Sinodos, fundar monasterios, administrar los diezmos, etc. (Vargas, 1965, p. 52).

El presidente Gabriel García Moreno procedió de inmediato a afianzar el Concordato² con la Santa Sede, por ello y de acuerdo con “La estructura del gobierno y el funcionamiento de estas instituciones que seguían los modelos de las homólogas peninsulares de Sevilla y Toledo” (Waisman, 2019, p. 29). El 29 de diciembre de 1862, la ciudad de Loja fue elevada a la categoría de Diócesis y junto a ello la erección de la nueva Iglesia Catedral (Imaicela et al., 1966, pp. 9-10). No obstante, su ejecución tuvo lugar el 12 de julio de 1865, marcando el inicio de una nueva jurisdicción eclesiástica acatando la indicación de la Bula Pontifical.

El administrador apostólico de ese momento, monseñor José Ignacio Checa y Barba, ordenó la constitución del Cabildo Catedralicio, y fue el ilustrísimo monseñor José María Riofrío y Valdivieso, arzobispo de Quito, el 12 de agosto de 1865, quién presidió la toma de posesión de los canónigos elegidos con todas las prerrogativas de los Sagrados Cánones y las sanciones del Sagrado Concilio de Trento (Imaicela et al., 1966). Ante esta premisa, entre los dieciocho canónigos que conformaban el Cabildo Catedralicio se destaca la figura del sochantre por su función de organizar el coro catedralicio. Por otro lado, el chantre, quien era el encargado de atender todo lo relacionado con la música en la catedral y tenía la responsabilidad de dirigir el canto (López Calo, 1999, p. 436). No aparece en ningún libro de cuentas, de presupuesto o de fábrica, lo que hace deducir que se prescindió de esta importante figura en la capilla musical.

En el caso de la Iglesia Catedral de Loja, el cargo de sochantre en esta institución ha sido ocupado por Antonio Guillén, Abel Moreno, Pedro Guarro,³ Vicente Moreno, Nicanor Riofrío y Pablo Mori, quienes lideraban las actividades del coro catedralicio. Sin embargo, de acuerdo

2 El 1 de mayo de 1862 se firma el documento en Roma entre el cardenal Antonelli, secretario de Estado, y el delegado del Ecuador Monseñor Ordóñez (Vargas, 1965, p. 54).

3 Pedro Guarro, sacerdote que cumplió una labor importante, fue sochantre, enseñaba teoría musical y ejecución instrumental; además, influyó en la formación musical de don Antonio de Jesús Hidalgo (Jaramillo, 2011).

con los hallazgos localizados, se puede apreciar la ausencia de la figura de chantre.

Desarrollo

Maestros de capilla y organistas en la Catedral de Loja

La función del maestro de capilla, según la Bula del Papa Paulo III en 1536, era encargarse de dar lecciones de canto llano, órgano y contrapunto a los mozos del coro dos veces al día (Jiménez, 2009, p. 100, como se citó en Cervantes, 2019, p. 173); escribir composiciones originales para los oficios divinos, las cuales serían interpretadas en las celebraciones importantes del calendario litúrgico tales como navidad, semana santa y Corpus Cristi; y guardar los papeles de música en la contaduría (Godoy, 2016).

En la capilla musical, de acuerdo con Cervantes (2019),

[...] la figura del maestro de capilla es la más importante, pues su responsabilidad abarca todos los aspectos relacionados con la música y los músicos. La segunda figura en importancia es la del organista, el cual debe poseer casi los mismos conocimientos que el maestro (p. 169).

Por otra parte, el organista era la persona que el maestro de capilla escogía para la ejecución del órgano de la Iglesia Catedral; este acompañaba la polifonía vocal, el coro y el repertorio litúrgico. Sin duda, el organista es el instrumentista más importante de la capilla y, aunque sus competencias no alcanzan las del maestro de capilla (Cervantes, 2019, p. 172), podía ser nombrado a través de mérito o directamente por el cabildo, pues “en algunos casos los maestros de capilla se iniciaron como organistas” (Godoy, 2016, pp. 28-29). En la Iglesia Catedral de Loja, los cargos de maestro de capilla y de organista fueron desempeñados por clérigos y seglares que poseían conocimientos

musicales y sabían interpretar instrumentos musicales, de preferencia el piano u órgano.

En los libros de contabilidad que reposan en el Archivo Histórico Diocesano, entre los años 1866 hasta 1939 se pueden observar, mediante los recibos de pago y presupuestos, los nombres de los maestros de capilla y organistas que prestaron sus servicios musicales en la Iglesia Catedral de Loja. En algunos casos se ubican sus nombres y en otros no; sin embargo, un dato que generalmente sí está presente es el año en que sirvieron, ya sea como maestros de capilla o como organistas de la Iglesia Catedral de Loja.

Manuel Carrión, Vicente Moreno, Miguel Carrión, Manuel Regalado, Pedro Guarro, Miguel Maldonado, Antonio de J. Hidalgo, Abel Moreno, Manuel J. Vivanco, Segundo Abel Moreno, Bonifacio Hidalgo, Lizardo Pacheco, Salvador Bustamante Celi y Aparicio Bravo son algunos de los maestros de capilla. Teodosio Bustamante, Vicente Moreno, Pedro Guarro, Manuel Regalado, Segundo Abel Moreno, Carlos Miguel Vaca, Aparicio Bravo, Salvador Bustamante Celi y Miguel Cano Madrid figuran como organistas.

Tabla 1. Registro de pago de maestros de capilla y organistas contenidos en los Libros de Contabilidad de la Iglesia Catedral de Loja hallados en el Archivo Histórico Diocesano de la ciudad de Loja.

<i>Fecha</i>	<i>Documento</i>	<i>Dato musical extraído</i>	<i>Observaciones</i>
1866	Libro de diezmos de la Diócesis de Loja	Pago al maestro de capilla Manuel Carrión (4 pesos), al organista Teodosio Bustamante (4 pesos), al corero David García (3 pesos), al fuellero Miguel Andrade (1 peso).	

<i>Fecha</i>	<i>Documento</i>	<i>Dato musical extraído</i>	<i>Observaciones</i>
1873	Libro de ingreso y egreso de las rentas	Pago al maestro de capilla Manuel Carrión y al fuellero por participar en la novena de la Purísima (10 pesos, 12 reales y medio).	21 de enero de 1873
1873	Libro de ingreso y egreso de las rentas decimales en el año de 1873	Al maestro de capilla Sr. Miguel Carrión para completar su renta en el presente año.	28 de febrero de 1873
1873	Libro de ingreso y egreso de las rentas decimales en el año de 1873	Al organista últimamente nombrado Sr. Vicente Moreno por su renta de catorce días que ha servido en el presente mes.	28 de febrero de 1873
1873	Libro de ingreso y egreso de las rentas decimales en el año de 1873	Al maestro de capilla Sr. Vicente Moreno por su renta del presente mes.	31 de marzo de 1873
1877	Libro diario y mayor de la colecturía de diezmos del obispado de Loja, por el tiempo corrido desde el 7 de junio hasta el 31 de diciembre de 1877	Al organista cantor Abel Moreno por su renta del presente mes. Al fuellero José Méndez por su renta del presente mes.	
1883	Colecturía de diezmos	Presupuesto del año: seis capellanes de coro (1800 pesos), maestro de ceremonias (180 pesos), corero (60 pesos), sochantre (200 pesos), organista cantor (270 pesos).	De acuerdo con la epístola del 1 de enero de 1883, el obispo ordena hacer unos descuentos y pierden el sochantre don Abel Moreno (diez reales), el organista cantor Teodosio Bustamante (doce reales). Fecha: enero 07 de 1883, pp. 1-2.

<i>Fecha</i>	<i>Documento</i>	<i>Dato musical extraído</i>	<i>Observaciones</i>
1883	Libro de ingresos y egresos de los fondos de la cofradía Sra. del Rosario en el año 1883	Al maestro de capilla Sr. Manuel Regalado por su salario correspondiente al mes de abril que acaba de pasar.	
1884	Provincia de Loja. cofradía de la Santísima Virgen del Cisne. Diario de caja 1884	Al maestro de capilla Sr. Manuel Regalado por su trabajo y el de dos cantores más empleados en la novena y fiesta de la Santísima Virgen en el presente mes.	
1885	Presupuesto general de las rentas de los empleados del Gobierno y Curia Ecca e Iglesia Catedral, que regirá en el año 1885	Corero, sochantre señores Nicanor Riofrio y Pablo Mori. Maestro de canto y organista cantor Dr. Pedro Guarro. Organista cantor Manuel Regalado Fuellero.	
1886	Diario de la colecturía eclesiástica, año 1886	Al Sr. Dr. Guarro por capellanía, por enseñanza y sochantre.	Este pago indica que Pedro Guarro cumplió funciones de sochantre del cabildo y a la vez, de maestro de capilla.
1886	Diario de la colecturía eclesiástica año 1886	Al 2º organista cantor Dr. Regalado por su renta.	
1892	Presupuesto Iglesia Catedral	Fiesta de la Inmaculada Concepción, pago coro de música de la iglesia (8 suces) recibe Ricardo Moreno y música de soplo dos repiques (10 suces, cuatro centavos) recibe el sargento Benigno López.	

<i>Fecha</i>	<i>Documento</i>	<i>Dato musical extraído</i>	<i>Observaciones</i>
1895	Presupuesto Iglesia Catedral	Fiesta de la Inmaculada Concepción, al maestro de capilla novena y fiesta (6 sures 40 centavos) recibe A. Hidalgo y música de soplo en repiques, vísperas y convite (14 sures 40 centavos) recibe Manuel Regalado.	Comprobante N.º 2. Fecha: 08 de diciembre de 1895.
1899	Presupuesto que forma el maestro de capilla de la Iglesia El Sagrario	Por el pago por la asistencia al viatico a los enfermos de esta ciudad.	Firma: Maestro de Capilla: Abel Moreno presidente: Leopoldo Moreno Vto: Carlos Añasco.
1900	Presupuesto de gastos en el Jueves Santo	Maestro de capilla por misa y procesión.	Firma: Manuel J. Vivanco
1902	Presupuesto de los gastos en la novena, fiesta y octava de la Inmaculada Concepción en el presente año 1902	Maestro de capilla y cantores a los sacristanes y corero por la música de la banda cornetas y tambores.	El síndico: Darío Eguiguren, Segundo Abel Moreno (recibe lo del maestro de capilla y coro), Manuel J. Vega (recibe de los sacristanes y corero), Manuel Romero (recibe de la música de la banda, lo de las cornetas y tambores).
1903	Presupuesto de los gastos en la novena, fiesta y octava de la Inmaculada Concepción en el presente año 1903	Al maestro de capilla y cantores, a los sacristanes y corero, por la banda de música, cornetas y tambores cobran por la procesión.	El síndico: Darío Eguiguren, Segundo Abel Moreno (recibe lo del maestro de capilla y coro), Manuel J. Vega (recibe de los sacristanes y corero), Alejandro Silva (recibe todo lo de las cornetas y tambores).

<i>Fecha</i>	<i>Documento</i>	<i>Dato musical extraído</i>	<i>Observaciones</i>
1905	Presupuesto de los gastos en la novena, fiesta y octava de la Inmaculada Concepción en el presente año 1905	Maestro de capilla y cantores. A los sacristanes y corero.	Maestro de capilla y cantores: Segundo Abel Moreno. Sacristanes y corero: Manuel J. Vega.
1908	Presupuesto pago de empleados de la Catedral para el mes de diciembre de 1908	Maestro de capilla Bonifacio Hidalgo Manuel de Jesús Paredes, fuellero por 13 días.	
1911	Presupuesto dedicado a San José	Dos misas cantadas a cincuenta centavos cada una.	Organista-cantor: Aparicio Bravo.
1913	Presupuesto de los gastos de la novena, fiesta y octava de la Inmaculada Concepción	Maestro de capilla y cantores.	Síndico de la Cofradía: Darío Eguiguren. Aprobado por: Nicanor Riofrío. Recibe valor de maestro de capilla: Lizardo Pacheco.
1914	Cuenta de varias fundaciones para el culto del Santísimo Sacramento de la Iglesia Catedral	N.º 6: Gastos ocasionados en la procesión de Quasimodo fundada por el Sr. José María Sánchez: maestro de capilla Salvador Bustamante (1 sucre), al cantor Sr. Aparicio Bravo (0.80 centavos), al cantor Sr. Valdivieso (0.50 centavos), gratificación a los músicos (1 sucre).	22 de abril de 1914.
1915	San José Catedral 1913-1915	Presupuesto, por 6 sures pertenecientes al suscrito por sus servicios de armónium en treinta misas rezadas en la Iglesia Catedral durante marzo, mes de San José; cantidad que la hace efectiva en proporción de 20 centavos por cada una de las enunciadas misas.	El organista-cantor: Aparicio Bravo. Visto Bueno: Lizardo Pacheco. Recibí: Aparicio Bravo.

<i>Fecha</i>	<i>Documento</i>	<i>Dato musical extraído</i>	<i>Observaciones</i>
1916	Cuenta de varias fundaciones para el culto del Santísimo Sacramento de la Iglesia Catedral	N.º 6: Gastos ocasionados en la procesión de Quasimodo fundada por el Sr. José María Sánchez: al corero (0.40 centavos), al organista Sr. Bustamante (1 sucre), al cantor Sr. Bravo (0.80 centavos).	4 de mayo de 1916
1922	Presupuesto de los gastos en la novena fiesta y octava de la Inmaculada	Maestro de capilla y cantores, música de sopro para la misa de orquesta para Salvador Bustamante.	Síndico de la Iglesia Catedral: Darío Eguiguren. Recibe lo correspondiente a orquesta y música de sopro: Salvador Bustamante. Maestro de capilla y cantores: Aparicio Bravo.
1927	Triduo solemne Virgen del Cisne	Pago a Salvador Bustamante Celi (30 sucres) por la parte musical del Triduo a la Santísima Virgen del Cisne.	Septiembre 1927
1934	Triduo de la Reina del Cisne	Participación musical en misas: Salvador Bustamante Celi, Vaca, Paredes y 2 niños (20 sucres).	Septiembre 1934
1935	Triduo de la Reina del Cisne	Sr. Moreno, Pesantes, Paredes, Montesinos (17.30 sucres), organista Carlos Miguel Vaca.	Septiembre 1935
1935	Vísperas de la Reina del Cisne	Sr. Paredes, Montesinos, coro de niños, organista Carlos Miguel Vaca (10.60 sucres).	Septiembre 1935
1936	Planilla Triduo Virgen del Cisne	Planilla de músicos: flauta, violín, cornetín, Sr. Montesinos, Paredes, Vaca, coro de niños, organista Miguel Cano Madrid (76.50 sucres).	Septiembre 1936
1937	Triduo en honor a la señora del Cisne	Cantores, organista Miguel Cano Madrid, Orquesta (43 sucres).	Septiembre 1937
1938	Novena Nuestra Señora del Cisne	Pago coro y orquesta para misa solemne (256.50 sucres). Recibe el organista Miguel Cano Madrid.	Septiembre 1938.

Fecha	Documento	Dato musical extraído	Observaciones
1939	Ingresos y Egresos de Nuestra señora del Cisne durante misas en la Catedral	Desglose de costos por misa, incluidos los gastos de la utilización del órgano. Pago al organista Miguel Cano Madrid por coro y orquesta (290 sucres).	Agosto-septiembre 1939

Al parecer, existía confusión entre la nominación de maestro de capilla y organista en la Catedral de Loja. A través de la verificación de cada uno de los comprobantes de pago se puede apreciar que, por ejemplo, en el mismo año y mes se encontraron pagos a una misma persona en las funciones de maestro de capilla y también de organista, tal como puede apreciarse en las figuras 1 y 2.

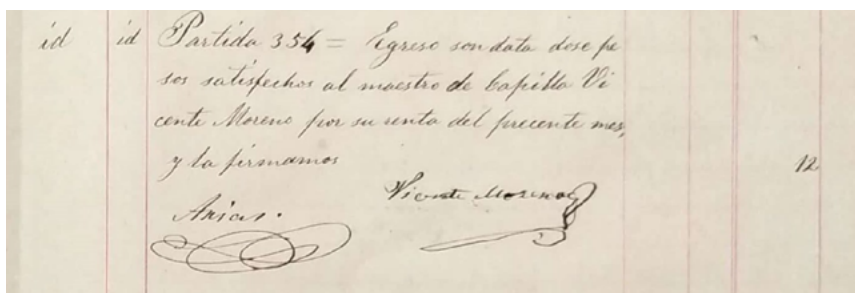


Figura 1. Libro de contabilidad fecha: 31 de agosto de 1873. Fuente: Archivo Histórico Diocesano

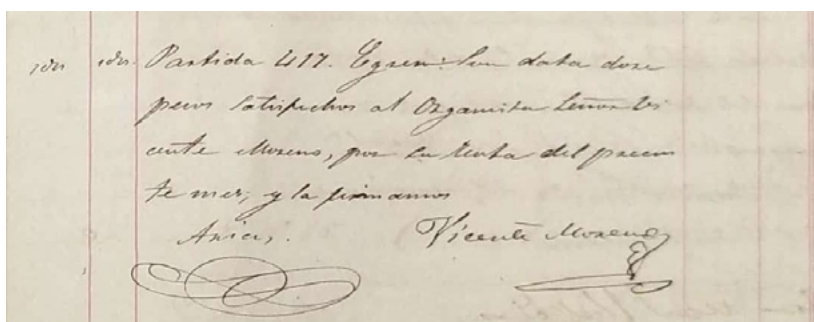


Figura 2. Libro de contabilidad fecha: 30 de septiembre de 1873. Fuente: Archivo Histórico Diocesano

Esto hace suponer que el rol de maestro de capilla y/o de organista consistía en encargarse de la organización de la parte musical de la capilla y de contratar músicos cuando la necesidad lo ameritaba, dejando en segundo plano la labor de compositor, lo que también queda evidenciado por el escaso repertorio original de estos compositores ubicados en los archivos. Además, el cargo de organista, dados los comprobantes de pago localizados, era más estable que el de maestro de capilla.

Salvador Bustamante Celi y su rol de maestro de capilla y organista

De acuerdo con Larez et al. (2020), la inclinación de Salvador Bustamante Celi por la música sacra fue heredada a través de su padre, Teodosio Bustamante, quién era organista de la Iglesia Catedral de Loja. La formación musical de Bustamante Celi al morir su padre estuvo a cargo del Sr. Miguel Agustín Cabrera.⁴ Gracias a una beca, continúa sus estudios musicales en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Quito.

4 (Oriundo de Malacatos) “Fue el primer maestro de Salvador Bustamante Celi, quien acudía a dicha población llevado por su madre a recibir sus enseñanzas en forma consecutiva [...] El maestro Cabrera, era muchas de las veces solicitado y contratado a la ciudad de Loja y otros Cantones [*sic*], requerido por su exquisita sensibilidad, pues deleitaba plenamente en aquella época” (Jaramillo, 2011, p. 66).

No 6) 371

Presupuesto

de los gastos que se ocasionaron
en la Procesión de Quasimodo
fundada por el Sr. José María Sanchez

A los cuatro Sacristanes	cada uno	1 60
Al Maestro de Capilla Sr. Bustamante		1 00
Al Cantor Sr. Bravo		30
Al Cantor Sr. Valdineiro		50
Gratificación a los músicos		1 00
Por 95 ceras	20	19 00
Al Curero		40
En incienso		20
Suman		24 50

Loja, 22 de abril de 1914.

Aprobado.
El Obispo

Figura 3. Cuenta de varias fundaciones para el Culto del Santísimo en la Iglesia Catedral, años: 1913,1914,1915. Fuente: Archivo Histórico Diocesano

Memorandum Sr. Ernesto Castro	10
Organista Sr. Salvador Bustamante diez sueros	10
Al Cantor Sr. Bravo siete sueros	7

Figura 4. Comprobantes de la tesorería Eccl. de la Catedral. Loja, enero 01 de 1935. Manuel Montero canónigo colector. Fuente: Archivo Histórico Diocesano

La actividad más representativa que llevó a cabo Salvador Bustamante Celi, en virtud de su fama de excelente músico, fue la de organista de varias iglesias, dentro y fuera del país. Se desempeñó como organista de la Catedral de los Virreyes en Lima, fue organista de la Iglesia de San Francisco en Guayaquil (Imaicela et al., 1966) y en la ciudad de Macará. De acuerdo con la información recopilada en el Archivo Histórico Diocesano, Salvador Bustamante Celi desempeñó desde 1914

hasta el año de su deceso, en marzo de 1935, funciones de maestro de capilla y organista en la Iglesia Catedral de Loja.

En cuanto al salario de Bustamante Celi como organista de la Iglesia Catedral, de acuerdo con el presupuesto de pago de los empleados del año 1918, era de 10.00 sucres mensuales, siendo el segundo más alto de los pagos a empleados, denotándose la importancia de este personaje para la capilla musical de la Iglesia Catedral de Loja.

PRESUPUESTO	
De los empleados de la Catedral durante el mes de	
Marzo de 1935	
Saeristán Mayor, Sr. Diácono Segundo S. Díaz, seis sucres cincuenta centavos por trece días.....	₡ 6.50
Organista Sr. Salvador Bustamante, q.d.D.g. por 8 días.....	₡ 2.40

Figura 5. Presupuesto de pago de empleados, año 1918. Fuente: Archivo Histórico Diocesano

En la Iglesia Catedral se organizaba el presupuesto para las celebraciones, cofradías, fiestas de los santos y advocaciones de la Virgen María con la finalidad de destinar un rubro considerable para cubrir la contratación de músicos, quienes se encargaban de acompañar la liturgia. Bustamante Celi en varias ocasiones recibió honorarios de 1.00 sucre como organista de las mencionadas fiestas.

Del Cuasimodo	
Del Organista Sr. Bustamante	
Del Organista Sr. Bravo	1 00
	80
	1 00

Figura 6. Presupuesto de gastos en la procesión de Cuasimodo, año 1916. Fuente: Archivo Histórico Diocesano

El repertorio musical litúrgico de Salvador Bustamante Celi ha sido desarrollado desde su función como maestro de capilla y organista en la Iglesia Catedral de Loja y también desde su producción musical independiente. A diferencia de sus antecesores en la capilla musical lojana, este desarrolló un amplio y variado repertorio litúrgico, el cual abarca misas, marchas, villancicos y encargos, entre los que se destaca la Misa de Coronación de la Virgen del Cisne a cuatro voces que data de 1930 y las misas fúnebres para personajes ilustres de la ciudad.



Figura 7. Fragmento de la misa de coronación (tiples, voces viriles y órgano). Código 16 SBC. Fuente: Biblioteca del Conservatorio “Salvador Bustamante Celi”.

El repertorio de Bustamante Celi no está contenido en la Iglesia Catedral; sin embargo, y gracias a la generosidad de su familia, el legado musical de este maestro de capilla y organista se encuentra en custodia del Museo de la Música “Salvador Zaragocín Tapia” y de la Biblioteca del Conservatorio que lleva su mismo nombre.



Figura 8. Marcha Fúnebre a Virginia Eguiguren. Anexo 6 (a). Fuente: Museo de la Música “Salvador Zaragocín Tapia”

En el año 2004, su hija Mercedes Bustamante donó gran parte de la obra litúrgica de Bustamante Celi al Conservatorio de Loja para que fuera revisada, estudiada y difundida. La mayoría de las obras del compositor lojano no se encuentran fechadas; sin embargo, algunas están dedicadas o tienen fechas en las que se destaca algún encargo especial. En otros casos, para determinar la data, se ha recurrido a los acontecimientos en los cuales estas fueron creadas y así poder identificar el repertorio que posiblemente estuvo asociado a su actividad musical como maestro de capilla y organista en la Iglesia Catedral de Loja.

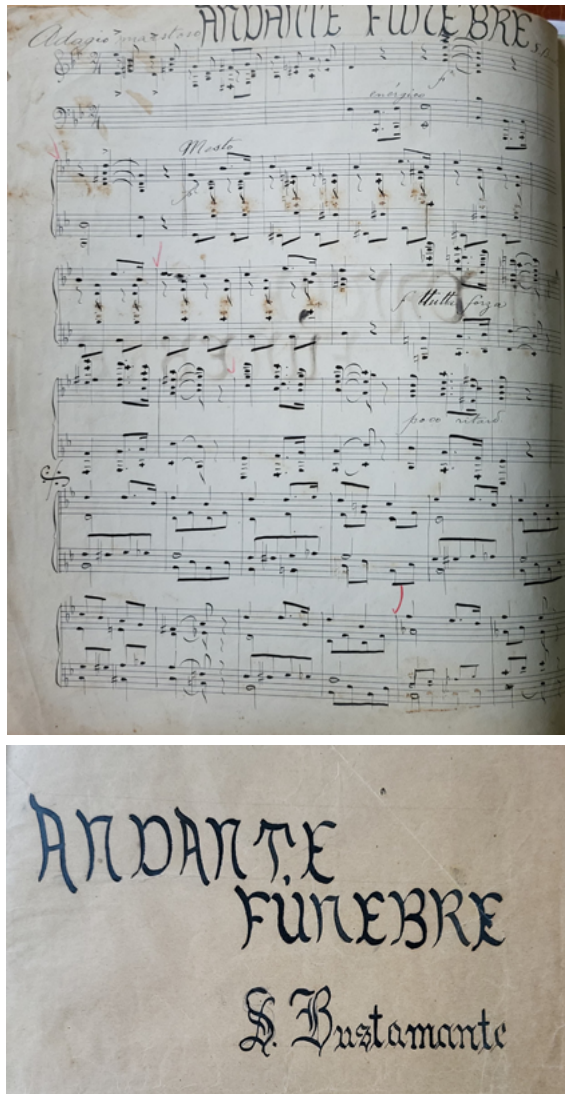


Figura 9. *Andante Fúnebre*. Tomo 11. Fuente: Biblioteca del Conservatorio Salvador Bustamante Celi

Setenta y seis son las composiciones de Bustamante Celi que pertenecen al repertorio litúrgico, destacándose: “himnos religiosos, villancicos, cantos sagrados, marchas nupciales, misas de réquiem, la misa de la coronación y la misa pastoral” (Bustamante et al, 2001, p. 26).

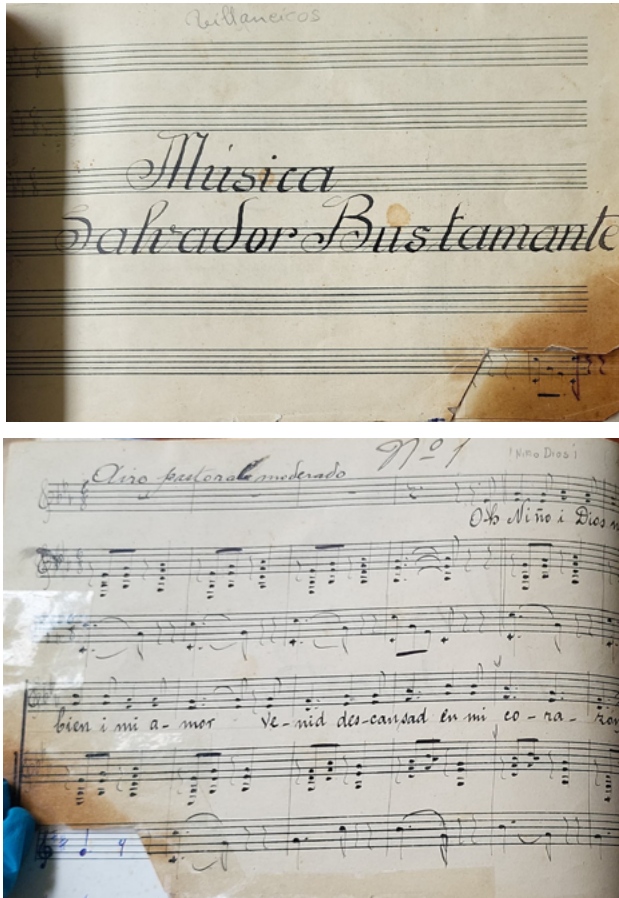


Figura 10. Libro manuscrito de varios villancicos —Villancico Niño Dios— de Salvador Bustamante Celi. Código 10 SBC. Fuente: Biblioteca del Conservatorio “Salvador Bustamante Celi”

Salvador Bustamante Celi, en su calidad de organista y/o maestro de capilla, solía presentar ante el ecónomo un presupuesto a través del cual detallaba la necesidad de contratar músicos adicionales para conformar un grupo de cámara en la capilla musical, con el objetivo de acompañar misas solemnes y festividades. Entre los músicos que colaboraban con él encontramos a Francisco Rodas, Carlos Vaca, Luis Ayora, Manuel Guarnizo, Sebastián Paredes, José María Bustamante, V. Moreno, A. Montesinos y niños cantores.

No. 2.

Planilla que forma el sueldo por el personal de músicos y cantores en las Misas y Distribuciones Solemnes de la Novena de Nuestra Reina del Cisne, celebradas en la Iglesia Catedral en el presente año.

	Distribuciones	Misas.	Totales
Organista Director S. Bustamante	18	9	27
Cantor Carlos Vaca	1	1	2
" Luis F. Rojas	1		1
" Dr. F. Rojas	1		1
" S. Parodi	1	1	2
" M. Guarnizo	2	2	4
" A. M. Bustamante	2	2	4
Violinista J. Bustamante	5		5
Flautista V. Moreno	5		5
Cantores Cuatro niños	1		1
			108

Asciende el valor de esta planilla a la suma de ciento i ocho pesos.

S. D. = O.

Aprobado,
Mano Propia
Laja Septiembre 7 de 1933
Salvador Bustamante

Figura 11. Planilla para el personal de músicos y cantores en las misas y distribuciones solemnes de la Novena de Nuestra Reina del Cisne celebradas en la Iglesia Catedral. Fecha. 07 de septiembre de 1933. Fuente: Archivo Histórico Diocesano

Conclusiones

Pertenecer a una capilla musical ha sido motivo de encomio sobre todo para quienes a ella pertenecen. Salvador Bustamante Celi ejerció su rol de maestro de capilla y organista durante veintiún años, encargándose no solo de velar por que el repertorio estuviera acorde con la liturgia, sino también de las necesidades de la capilla musical.

Capdepón (2016), citado en Cervantes (2019), destaca el aporte creativo que los maestros de capilla heredaban a las catedrales y, en este caso particular, el escaso repertorio hallado en el Archivo Catedralicio y el Archivo Histórico Diocesano permite determinar que la actividad

compositiva en la Iglesia Catedral de Loja estaba en segundo plano. Sin embargo, esto no fue impedimento para que Salvador Bustamante Celi compusiera varias obras de corte litúrgico, apreciándose en sus misas fúnebres, *salve regina*, entre otros, la influencia del canto llano.

De toda la producción compositiva de Salvador Bustamante Celi, sus villancicos gozaban de la aceptación del público, sobre todo en las fiestas de adviento y navidad. Estos cantos al ritmo de los géneros musicales ecuatorianos —de preferencia el sanjuanito— poseían una lírica piadosa, dando así cuenta del aporte del compositor a la música litúrgica lojana.

Como se puede apreciar, cada una de las fuentes contenidas en los archivos revisados se encuentra no solo la obra musical de Salvador Bustamante Celi, sino también los documentos que han permitido poner en contexto al objeto de estudio e identificar su rol como maestro de capilla y organista en la Iglesia Catedral de Loja.

Referencias bibliográficas

Bustamante, M., Bustamante, D. & Bustamante, C. (2001). *Salvador Bustamante Celi. Alta expresión de la cultura musical del Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Loja.

Larez, C., Arocha, M., Pacají, G., Granda, N. & Sarango, F. (2020). *Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y siglo XX en la ciudad de Loja*. Tomo 1. Salvador Bustamante Celi. Universidad Nacional de Loja.

Cervantes, L. (2019). La capilla de música y la figura del maestro de capilla en la Catedral de Jaén del S. XVIII. *AV Notas: Revista de Investigación Musical*. (8), 168-182. <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/issue/view/15>

Eguiguren, C. (1947). *La catedral de Loja*. Difusión.

- Godoy, M. (2016). *La Música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito: capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*. Centro de Publicaciones, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Jaramillo, R. (2011). *Loja cuna de artistas*. Artes gráficas.
- López Calo, J. (1999). Catedrales. En Casares Rodicio, Emilio (Dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3. SGAE.
- Vargas, J. M y Fray. O.P. (1965). Monografía de la Diócesis de Loja. Primera Parte. *La iglesia en Loja antes de la creación de la Diócesis*. Santo Domingo.
- Imaicela, L., Espinosa, E. & Celi, M. (1966). Monografía de la Diócesis de Loja. Segunda Parte. *La iglesia en Loja desde la Colonia hasta nuestros días*. Santo Domingo.
- Waisman, L. (2019). *Una Historia de la Música Colonial Hispanoamericana*. Gourmet Musical.

Repositorios consultados

Archivo Catedralicio de Loja

Se examinaron los documentos contables, libros del maestro de capilla, resguardados en este repositorio correspondientes a la actividad del Cabildo Catedralicio de la Iglesia Catedral de Loja. Dentro de los documentos consultados constan copias manuscritas de un repertorio variado de música religiosa y profana perteneciente a compositores extranjeros.

Archivo Histórico Diocesano

Se examinaron los documentos relacionados a la actividad de la capilla musical de la Iglesia Catedral de Loja. Dentro de los documentos consultados constan comunicaciones del cabildo, pagos a los maestros de capilla y organistas, presupuestos para la capilla musical, manuscritos impresos para el facistol del coro catedralicio.

Museo de la Música “Salvador Zaragocín Tapia”

Se examinaron los manuscritos musicales resguardados en este repositorio correspondientes al repertorio litúrgico de Salvador Bustamante Celi asociado a la capilla musical de la Iglesia Catedral de Loja.

Biblioteca del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”

Se examinaron los manuscritos musicales resguardados en este repositorio correspondientes al repertorio litúrgico de Salvador Bustamante Celi asociado a la capilla musical de la Iglesia Catedral de Loja.

**Musicología histórica.
Músicas y músicos de los siglos
XVI al XX**

El imaginario incaico en la construcción de un nacionalismo y americanismo musical en Perú, Ecuador y Argentina (1910-1930)

The Inca imaginary in the construction of nationalism and musical Americanism in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)

Vera Wolkowicz

École des hautes études en sciences sociales

vera.wolkowicz@ehess.fr

Resumen

El período de celebración de los centenarios de independencia en Latinoamérica produjo una búsqueda de construcciones y definiciones identitarias por parte de diversos sectores de la sociedad. Desde las élites gobernantes y grupos intelectuales —a veces cercanos y otras lejanos al gobierno de turno— se buscó encontrar o crear elementos que produjeran un discurso de progreso, pero también de historicidad que pudiera posicionar a estos países ante Europa no solo como jóvenes naciones, sino como poseedoras de un pasado equiparable a las grandes civilizaciones antiguas como la griega y la egipcia. En esa búsqueda, y según el área geográfica, diversos países latinoamericanos tomaron las culturas inca, azteca y maya para representar ese pasado grandioso. Esto generó un interés científico y también artístico. Respecto de este último, músicos, pintores, escultores, arquitectos, escritores buscaron crear un arte que se definiera como propiamente nacional y/o americano, que pudiera despegarlos de la categoría de “imitadores” que muchos de ellos cargaban al emplear técnicas europeas, con la idea de que lo particular los consagrara a nivel “universal”. Centro este trabajo en las primeras décadas del siglo XX para analizar la utilización del pasado incaico como fuente de inspiración de músicos académicos de Perú,

Ecuador y Argentina en la búsqueda de una música tanto nacionalista como americanista.

Palabras clave: incas, americanismo, nacionalismo, música académica.

Abstract

The centennial independence celebrations in Latin America produced an interest in creating and defining an identity of their own. The ruling elites and intellectual groups —sometimes close to, and sometimes far from, the government in power— sought to find or create elements that would produce a discourse of progress, but also of historicity that could position these countries before Europe simultaneously as young nations, but also as possessors of a past comparable to the great ancient civilizations such as the Greeks and Egyptians. In this search, several Latin American countries took the Inca, Aztec and Mayan cultures to represent their grandiose past. This also sparked a scientific and artistic interest. Regarding the latter, musicians, painters, sculptors, architects, writers, sought to create an art that could be defined as national and/or American in order to become detached from the category of “imitators” that many of them weighted for using European techniques. By using particular folk elements of their own countries, they believed they would attain “universality”. In this paper I focus on the first decades of the 20th century to analyze the use of the Inca past as a source of inspiration for academic musicians from Peru, Ecuador and Argentina in the search for a music that intended to be both nationalist and Americanist.

Keywords: Incas, Americanism, Nationalism, Art Music.

Introducción

El interés por las culturas precolombinas —en particular la incaica— a fines del siglo XIX y comienzos del XX, desde lo científico, pero también desde la construcción de un relato mítico, ha sido utilizado

como herramienta discursiva de los intelectuales de las primeras décadas del siglo XX en la búsqueda de elementos que definieran tanto lo nacional como lo americano en las artes (y particularmente la música de tradición académica), poniéndolo en contraste con el conocimiento y la realidad sociocultural y política de la región.

En este trabajo abordaré el periodo que rodea la celebración de los centenarios de independencia durante las primeras décadas del siglo XX para explorar el cuestionamiento político y cultural acerca de las identidades nacionales, y la mirada hacia el pasado precolonial como elemento para construir símbolos patrios en el presente. Esa mirada hacia el pasado se construye comparativamente con la historia del viejo continente y, entonces, las culturas maya, inca y azteca son escogidas por su grandiosidad, para ser equiparadas con las antiguas Grecia, Roma y Egipto.

Si trazamos entonces un mapa de Latinoamérica delineado por los grandes “imperios” precolombinos, obtenemos, a grandes rasgos, el siguiente mapa: el imperio azteca (formado por lo que sería actualmente México y parte de Guatemala), la civilización maya (formado por Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador y parte de México), y el imperio inca (formado por Perú, Ecuador, Bolivia, norte de Chile y Noroeste de Argentina). Su historia y la imponente cultura material que se conserva de estas civilizaciones es la que ha hecho que intelectuales y clases dirigentes se interesaran en ellas para construir el pasado de sus propias naciones.

No sorprende entonces que este interés generara una suerte de *boom* arqueológico, atrayendo a investigadores europeos y norteamericanos, como también locales. Entre ellos es posible mencionar el trabajo del investigador Max Uhle en Perú, Chile, Bolivia y Ecuador, de Arthur Posnanky en Bolivia o Julio César Tello en Perú. Ese interés arqueológico no estaba confinado solamente al estudio social del pasado precolombino, sino también a su pasado cultural. Dentro de ese pasado

cultural, algunos investigadores se focalizaron en la música. En el caso de los incas, por ejemplo, su música fue motivo de investigación del norteamericano Charles Mead, los esposos franceses Raoul y Marguerite d'Harcourt, el ecuatoriano Pedro Pablo Traversari, el peruano Daniel Alomía Robles y el argentino Carlos Vega, por mencionar solamente algunos de los investigadores que más han trascendido.

En términos políticos, la apropiación de un pasado remoto como símbolo de identidad nacional resultaba funcional e ignoraba los problemas de índole sociales y raciales contemporáneos. Los indígenas del pasado eran reivindicados, mientras que los del presente eran ignorados. La mayoría de los Estados latinoamericanos de este período se encontraban gobernados por grupos oligárquicos compuestos por criollos que planteaban una idea de nación homogénea tanto cultural como racialmente, a pesar de su composición explícitamente heterogénea. La particular composición racial de cada país también produjo discursos diferentes en cada lugar.

Desarrollo

Discursos raciales

En países como Perú, Bolivia o México, en donde la población indígena era mayoritaria respecto de la población criolla, los intelectuales planteaban diversas ideas sobre la conformación de la ciudadanía en cuanto a su inclusión o exclusión. Es así también como aparece, en las primeras décadas del siglo XX, el movimiento indigenista desde varios ángulos que van de lo político a lo estético, y abogan por la incorporación de la población indígena dentro de la construcción del Estado nacional (Tarica, 2016). En este sentido, hago una diferenciación entre el concepto de indigenismo en sentido amplio, como defensa de la población indígena en general que no tiene una delimitación temporal, y la del movimiento indigenista en sentido más restringido, que surge particularmente en los años 20 desde una perspectiva político-estética

(Lauer, 1997). Desde esta perspectiva es que se abordaba al “problema de indio” (a decir de Mariátegui) desde un punto de vista cultural que en algunos casos se alejaba y en otros seguía en sintonía con el positivismo científico y teorías evolutivas de fines de siglo XIX (y el racismo estructural devenido de ellas). En este sentido, el “indio” (como se les llamaba a los pobladores indígenas en aquella época) era visto como un ser indefenso que las clases dominantes debían auxiliar, pero lejos estaba de ser visto como un par.

En el caso de México, por ejemplo, el intelectual José Vasconcelos (quien fuera secretario de Educación Pública en la década del 20) hablaba de la “raza cósmica”, que comprendía la fusión indígena y criolla en un mestizaje que produciría una cultura superior (Vasconcelos, 1925). Algo similar sucedía en Ecuador. Es en esa misma línea que el pensador ecuatoriano Benjamín Carrión también propulsaba el mestizaje; aunque, tanto Carrión como Vasconcelos lo entendían más como una asimilación al blanco que a un verdadero cambio intercultural decolonial (Handelsman, 2014, pp. 31-57). Para ambos pensadores, la educación era fundamental para amalgamar las culturas de las poblaciones pre- y poscoloniales, fundamentalmente en el desarrollo del estudio del lenguaje español. Claramente, sus ideas estaban también signadas por las teorías positivistas de la época. En sintonía con este positivismo de fines de siglo XIX, en el caso ecuatoriano, por ejemplo, era común que la población mestiza tendiera a autoidentificarse como blanca (Capello, 2011, p. 207).

En el caso peruano, el mestizaje resultaba ser socialmente más complejo y no parecía tener la carga positiva como la planteada por Vasconcelos y Carrión. Un ejemplo interesante de ello se observa en la zarzuela *El cóndor pasa...*, con libreto de Julio Baudouin y música de Daniel Alomía Robles, estrenada en 1913 y representada reiteradas veces ese mismo año. La zarzuela cuenta la historia de Frank, un “indio rubio” según la descripción del autor, que es hijo de una mujer india y de un norteamericano dueño de una empresa minera. Frank, sin embargo, no

sabe quién es su padre, y la historia se ve atravesada por el conflicto de Frank que, en su calidad de “indio rubio”, es rechazado tanto por su comunidad como por los dueños de la minera en que trabaja, y en la que junto con sus compañeros son explotados.

La zarzuela resultó exitosa en el año de su estreno, aunque después no volvió a interpretarse hasta 2013, año de su centenario, en el que la obra fue reconstruida por Luis Salazar Mejía y llevada nuevamente a escena. Es importante comentar que las zarzuelas de aquella época tenían un contenido picaresco e iban dirigidas a un público popular. La temática social en este caso contrastaba con el tipo de entretenimiento que el público posiblemente esperaba, pero debió haber generado algún tipo de identificación para poder haberse mantenido en cartel por casi un año. Volviendo al tema del mestizaje, la zarzuela claramente muestra una situación conflictiva alejada de la utopía vasconceliana de “raza cósmica”.

Para otros intelectuales, el mestizaje era visto de forma completamente negativa. El boliviano Alcides Arguedas, por ejemplo, utilizó la denominación de “pueblo enfermo” (Arguedas, 1909) para referir la falta de progreso en Latinoamérica, consecuencia, según el autor, de este mestizaje (y la supuesta superioridad del blanco por sobre el indígena).

En el caso de Argentina, por el contrario, el pensador Ricardo Rojas entendía de manera positiva la diversidad racial del país acuñando el famoso término de “crisol de razas” (Rojas, 1941, primera ed. 1912). Sin embargo, el término resultaba un tanto engañoso si se tiene en cuenta que buena parte de la población argentina, y sobre todo la de Buenos Aires, estaba constituida por inmigrantes europeos, y los grupos indígenas se encontraban excluidos del Estado nación. Otra diferencia es que el concepto de “crisol de razas” no hacía referencia a un mestizaje o hibridaciones (para utilizar el término de García Canclini, 1990) raciales y culturales, sino que simplemente abogaba por la multiplicidad de diversidades “individuales”.

Rojas, de manera similar a sus contemporáneos Vasconcelos y Carrión (aunque nada dice particularmente acerca del concepto de mestizaje), planteaba un futuro sintético entre lo nativo y lo que Rojas denominaba como exótico (que en este caso en particular refería a la inmigración europea). A esa síntesis la llama “eurindia” (Rojas, 1951, primera ed. 1925). Pero, para llegar a esa síntesis euríndica, Rojas propone, en una suerte de dialéctica hegeliana, diversos procesos de tesis y antítesis a lo largo de la historia que van de lo nativo a lo foráneo. Este tipo de lectura de la historia con un devenir lineal y teleológico es el que se ha aplicado a las artes, y que hasta el día de hoy algunos autores siguen replicando con respecto a los artistas latinoamericanos.

Los incas y los discursos indigenistas

Uno de los lugares donde más fuerte se desarrolla el indigenismo es en Perú, el cual tendrá sus seguidores y detractores. Entre los más destacados exponentes del indigenismo en términos político-sociales de este período podemos mencionar a José Carlos Mariátegui y Luis E. Valcárcel (entre tantos otros). Pero se producen también ciertas disonancias raciales devenidas de visiones idealizadas de la población indígena. Es, en parte, desde esta visión romantizada y utópica del inca con la que se mira a la población indígena contemporánea (Flores Galindo, 1987). Esto también lleva a diversas lecturas del pasado precolombino: por un lado, para algunos, se entiende a los incas como un pueblo comunitario, sin estratificaciones sociales (y es esta lectura, por ejemplo, la que defiende Mariátegui). Por otro lado, el imperio incaico era entendido como despótico y altamente estratificado. Ambas lecturas, sin embargo, conllevan la idea de la expansión incaica como un imperio, concepto que —como bien señala María Rostworowski (1988)— deviene de una mirada europeizante. En este sentido, algunas veces la palabra inca era utilizada como sinónimo de indígena, sobre todo en lo que refiere a su uso dentro de la construcción de un imaginario nacional. Aunque en términos político-sociales era todo lo contrario, ya que en ese caso ser “inca” no era lo mismo que ser “indio” (Méndez,

1996). Es también por ello que muchos indígenas en defensa propia decían descender de los incas para obtener un estatus social más alto frente al sector blanco dominante (Kuenzli, 2013).

Sin embargo, el pasado incaico no estaba comprendido solamente dentro de los términos de una defensa indigenista. En otros casos, particularmente en Perú, era utilizado por los terratenientes de las zonas andinas frente al avance de las nuevas tecnologías y modernización que amenazaban el *statu quo* basado en un sistema de explotación que se remontaba a la época colonial.

En síntesis, podríamos decir que el pasado incaico, dentro del caso peruano, era tomado como propio por facciones políticamente opuestas, según quién lo abordara y qué significado le diera. Es decir, por un lado podía entenderse al inca como antepasado del indígena contemporáneo (y así reivindicarlo); o podía funcionar como un pasado remoto y perdido sobre el que basarse para construir un futuro tan grandioso como aquel. Los mismos grupos indígenas hacían uso del pasado incaico para reivindicar sus derechos en el presente. Sin embargo, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, estos reclamos solían estar silenciados, y solo tenían repercusión a través de la mediación de intelectuales blancos o mestizos ligados a una burguesía o clase alta.

Distinto fue el interés sobre el pasado incaico en países como Ecuador y Argentina. En el caso ecuatoriano, la relación con este pasado siempre fue más conflictiva. Si bien por un lado el último inca hasta el arribo de los españoles fue Atahualpa, vinculado al territorio posteriormente denominado como ecuatoriano, la tensa relación fronteriza desde el período republicano con el Perú produjo también ciertos cuestionamientos en cuanto a lo incaico como parte de la identidad nacional (Willingham, 2014, p. 97). Esto condujo una doble lectura acerca de los incas en el Ecuador: por un lado, podían ser entendidos como usurpadores e invasores y, por otro, se los veía como parte fundamental del pasado del país. En sintonía con el primer postulado es que por mucho tiempo

se sostuvo la teoría de la existencia del preincaico “Reino de Quito”, basado en los escritos del siglo XVIII del jesuita Juan de Velasco. Y aunque refutada ya en las primeras décadas del siglo XX, la idea de Velasco de un “Reino de Quito” como retórica literaria opuesta al imperio incaico siguió formando parte de los discursos identitarios del Ecuador (Willingham, 2014). Esto no impidió, sin embargo, que otros pensadores defendieran el pasado incaico como parte de la identidad ecuatoriana.

En el caso de Argentina, el vínculo con lo incaico fue completamente diferente a los casos peruano y ecuatoriano. La extensión sur del imperio incaico llegó a alcanzar parte del actual noroeste argentino, en donde ya habitaban otras poblaciones indígenas. La identificación con un pasado indígena fue mucho más cuestionada en Argentina que en otros países debido a su alta población compuesta en su mayoría por inmigrantes españoles e italianos. Si bien algunos intelectuales leían en el imperio incaico no solo un posible elemento argentino, sino sobre todo un pasado común americano y hacían uso de ello para construir un discurso y un arte nacional basado en él (Amigo y Petrina, 2014), para muchos era el pasado europeo y las raíces criollas poscoloniales lo que los identificaba más como argentinos, viendo en el pasado incaico un exotismo que replicaba los lazos culturales y artísticos entre Europa y África, aunque en el caso americano estuviesen geográficamente dentro del mismo continente; y viendo a la población indígena contemporánea con esa misma exotividad y distancia. El motivo por el que muy probablemente muchos intelectuales argentinos, y sobre todo porteños, adoptaran el pasado incaico como parte representativa de lo nacional se debió a la necesidad de las clases dominantes de crear una imagen nacional alejada de la creciente “amenaza” anarquista y socialista que traía la más reciente ola inmigratoria (mayoritariamente compuesta por italianos de origen obrero). Desde este lugar es que algunos autores toman al indigenismo (pero no cualquier indigenismo, sino el construido a partir del grandioso pasado incaico) para distanciarse

de esa migración “peligrosa”, mientras que otros autores revisitan el pasado colonial español y fuertemente católico como ideología para “combatir” estas nuevas corrientes. En este caso, la cultura incaica representa un pasado remoto muy alejado de las problemáticas sociales del presente argentino de los años 20 y 30.

Lo incaico en la construcción de un discurso americanista

La extensión de la civilización incaica también sirvió como elemento unificador a nivel regional. No solo servía para representar posibles visiones de la identidad nacional, sino que podía promover una imagen continental. Esta representación resultaba un tanto contradictoria, ya que pretendía crear una unidad basada en las idiosincrasias de cada Estado nación. Lo incaico, en este contexto, significaba un pasado y origen común (al menos desde la perspectiva de los intelectuales de la época, como ya se ha mencionado). Lo incaico funcionaba como una suerte de sinónimo de americano. Pero la definición de americano no era lineal. Lo americano, dependiendo de la perspectiva adoptada, podía referir a todo el continente (tanto norte como sur, contrario a la construcción geográfica sajona de las Américas como dos continentes diferentes), o solo a Latinoamérica (Rojas Mix, 1991). El concepto de Latinoamérica es uno que también fue discutido y resignificado. Término acuñado originalmente en Francia en el siglo XIX, Latinoamérica se limita a definir la región según su derivación lingüística latina, excluyendo a aquellos países (sobre todo del Caribe o el caso de Surinam, por ejemplo) donde el idioma no tiene raíz latina. El otro problema es que el término se basa en el lenguaje del colonizador, y excluye los del colonizado. En este sentido, se han intentado utilizar otros términos que definan la región (como Iberoamérica, Indoamérica, entre otros), aunque ninguno llegó a ser del todo acuñado. Convencionalmente, se entiende entonces por Latinoamérica a los países que van desde México hasta Chile y Argentina, y que incluyen, no sin ciertas dificultades, a la región del Caribe (Palomino, 2020).

Para algunos intelectuales, la conformación de lo americano estaba basada entonces en estas grandes civilizaciones previas a la conquista española. Para otros, era la tradición española y la época colonial la que conformaban las historias americana y nacional. Es en esta línea que aparecen intelectuales más conservadores y fuertemente católicos, como el argentino Manuel Gálvez o el peruano José de la Riva Agüero. Para este tipo de autores es el sistema colonial español el que da origen a la región y sobre el que basan sus ideas acerca de lo nacional.

Se da también un fenómeno en la región con la relación entre las grandes capitales de cada país y el resto de sus departamentos o provincias. Las ciudades portuarias, como, por ejemplo, Buenos Aires, Lima y Guayaquil, tenían mayor contacto sobre todo con Europa, y aspiraban a un cosmopolitismo como el de París. El continuo flujo de ideas y contacto con Europa (y la falta de contacto con las culturas locales nativas) hacía que los moradores de estas capitales (sobre todo vinculados a las clases medias y altas con acceso a la educación) se sintieran cercanos cultural, social y económicamente a los europeos, y que incluso vieran a la población nativa como un ‘otro’ que se encontraba lejano culturalmente, aunque cercano físicamente. Las ciudades del interior, por el contrario, sobre todo en las regiones andinas de más difícil acceso y con poblaciones nativas más grandes, generalmente tendían a ser más tradicionales y conservadoras.

Se da entonces un contraste entre las capitales con políticas económicas liberales y gobiernos laicos frente a un fuerte conservadurismo católico del resto de las provincias. Es importante aquí aclarar que estas son grandes generalizaciones, pero que de ninguna manera invalidan las relaciones complejas y dinámicas entre capital y provincias, por lo que es más que claro que se pueden encontrar pensadores y políticos liberales laicos en el interior, como católicos conservadores en la capital. Este contraste también es factible de ver entre capitales de diversas partes de Latinoamérica. Lima, con su larga historia como centro del Virreinato, mantuvo por mucho más tiempo una tradición hispanista católica que

Buenos Aires, que tenía puesta la mirada constantemente en París, además de tener un acceso más directo por vía del océano Atlántico, lo que permitía una mayor movilidad de los argentinos hacia la capital francesa.

Desde este punto de vista, es curioso ver cómo los intelectuales latinoamericanos fueron creando el interés por su propia identidad nacional y americana a través de una suerte de “rito de iniciación o de pasaje” que los conectara con ello. Este rito de pasaje tiene que ver con dos momentos en la vida de muchos intelectuales y artistas de la época en la que realizaron, por un lado, un primer viaje a Europa (en su mayoría a París), y otro al interior mismo de su país. ¿Qué es lo que se producía en estas circunstancias? En primer lugar, el intelectual latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX, atravesado por la lectura de la literatura y pensamiento europeo (sobre todo francés, alemán, inglés y español), siente que pertenece intelectualmente a esta cultura europea. Al realizar su primer viaje a Europa es donde se enfrenta con la realidad de que, para los europeos, el sujeto latinoamericano es visto como un ‘otro’ exótico. No es extraño ver entonces cómo muchos intelectuales y artistas latinoamericanos pasan a darse cuenta de su propia identidad nacional, y de generar lazos con otros latinoamericanos, por lo que perciben también su propia identidad regional. Muchos de ellos comienzan a reflexionar, escribir, pintar y crear obras que representen a su país y la región después de su experiencia en Europa, y regresan a sus países de origen como pioneros de la cultura nacional.

El otro “rito de pasaje” se da en el viaje por el interior del país. En el libro de José Luis Rénique, *Imaginar la nación: Viajes en busca del “verdadero Perú”*, el autor hace un interesante análisis sobre distintos intelectuales peruanos que, en esta búsqueda de identidad, realizaron viajes (no siempre físicos) en los que salieron de la capital para adentrarse en el interior del país y así revelar aspectos de esa identidad nativa que las capitales cosmopolitas muchas veces trataban de negar (Rénique, 2015).

Estas discusiones intelectuales sobre la identidad nacional y/o americana también se reflejaban en el arte y la posición estética adoptada por cada artista. Algunos entendían que debían basar su arte en el legado del pasado prehispánico, mientras que otros entendían que su cultura derivaba de Europa que, a su vez, era entendida como arte “universal”.

Indigenismo y las artes

El indigenismo como movimiento estético se vio plasmado sobre todo en las artes plásticas y en la literatura. Podríamos decir que también se dio en la música (aunque se referirá a ello después). Muchos historiadores del arte han planteado dos etapas estéticas vinculadas a la adopción de la temática indígena en su arte. Estas etapas, que como categoría son muy útiles, resultan un tanto obsoletas en cuanto a su percepción de una evolución teleológica del arte. Muchos autores hacen una diferenciación entre lo que denominan indianismo e indigenismo. El indianismo está asociado sobre todos a los artistas del siglo XIX (o anteriores) que estéticamente se acercan más a la corriente romántica y en la que reflejan una imagen del indio que destaca su exotividad, mientras que el indigenismo suele estar ligado estéticamente al modernismo, y tiene un carácter de denuncia social de la realidad del indígena contemporáneo. En la tendencia indianista el sujeto es salvaje, primitivo y exótico, mientras que en el indigenismo pasa a ser un sujeto explotado y abusado.

El problema con estas clasificaciones es que producen un juicio de valor y plantean una “evolución del arte” ligada a los cánones europeos. Esta tendencia es la que produce que la mayoría de los artistas latinoamericanos del siglo XIX sean catalogados como “precursores” y que únicamente se consideren válidos y consagrados aquellos que no solo dominan las técnicas al igual que los artistas europeos, sino quienes en su arte reflejen un carácter particularmente latinoamericano. Aquellos que no persiguen un estilo nacional tienden a ser considerados como “imitadores”, según lo establecen los cánones europeos de los

artistas que están por fuera de ese primer mundo occidental. Y si el elemento nacional aparece, depende de cómo sea elaborado (la imagen estilizada y romántica resulta superficial, mientras que la denuncia social y una elaboración más modernista le da un estatus superior dentro del canon).

Esto se torna más evidente en el campo de la música, en donde los artistas latinoamericanos que logran formar parte del gran panteón del canon universal son aquellos que no solo dominan las técnicas modernas, sino que preferentemente utilizan rasgos que los definen como “latinoamericanos” y los diferencian de sus pares europeos. Muchos compositores de la época eran conscientes entonces de que para llegar a ser “universal” había que componer arte nacional. ¿Pero qué implicaba un arte nacional?

Aquí sea quizás necesario hacer la distinción entre nacional y nacionalista. Los compositores de música llamada clásica, académica o culta entran en el plano de lo nacionalista, mientras que los compositores folclóricos y/o populares pueden ser entendidos dentro de una idea de música nacional. ¿En qué consiste esta distinción? Como mencionara el musicólogo Richard Taruskin (2001): “La nacionalidad es una condición; el nacionalismo es una actitud”. Es decir que parte de los artistas e intelectuales vinculados de alguna manera a las clases dominantes o con algún tipo de poder en la construcción de símbolos nacionales, pueden ser entendidos como compositores nacionalistas, esto es, con una actitud e intención específica de crear un arte que pueda ser considerado como nacional (más allá de su éxito o fracaso en alcanzar este objetivo). Mientras que la música de raíz folclórica y en algunos casos también popular (aunque es importante tener en cuenta que son categorías distintas y no son intercambiables) no es la intención del compositor la que las lleva a ser considerada como nacional, sino que lo consigue por consenso, muchas veces tácito, a nivel social.

En el caso de la música académica, el sistema va de arriba abajo (es decir, de los grupos dominantes hacia la población en general), mientras que la música folclórica hace el proceso inverso de abajo arriba, volviéndose un fenómeno social que termina siendo incorporado por los grupos de sectores vinculados al poder dominante debido a su alto nivel de aceptación.

El etnomusicólogo Thomas Turino no hace la distinción utilizando los términos nacional y nacionalista, pero sí hace una distinción entre un nacionalismo académico y uno folclórico a los que entiende como: “1. formas asociadas a las élites y generadas por el Estado y 2. Estilo reformista popular o folclórico” respectivamente (Turino, 2003, p. 170).

El primer punto hace referencia casi exclusivamente a la música académica o de tradición escrita. En este sentido, el siglo XIX latinoamericano se vio influido musicalmente por la música de salón y la ópera italiana. En algunos contextos la zarzuela fue importante —aunque como género menor comparado con la ópera— y, hacia finales de siglo XIX y comienzos del XX, empezó a tener relevancia la música instrumental en sus versiones de cámara y sinfónica (sobre todo de estilo alemán y francés). Son el estilo y técnicas europeos los que entonces adoptaran los compositores latinoamericanos para sus propias composiciones.

Durante el siglo XIX, no pareciera existir aún una clara conciencia nacional como la que sucede a principios del XX, muchas veces promulgada por los Estados a raíz de las celebraciones del centenario de independencia. Una gran mayoría de compositores, pertenecientes a las primeras generaciones de compositores latinoamericanos, sin embargo, se forman en Europa. Y como se mencionara antes acerca de los artistas plásticos, escritores y hacedores de otras artes, es el contacto con el Viejo Mundo lo que les hace dar cuenta de su identidad latinoamericana; y que la única manera de triunfar en Europa es mostrando esa cualidad que los hace diferentes de los europeos, si no quieren ser considerados

como meros “imitadores”. Una vez aprendidas las técnicas europeas, vuelven a sus países de origen para crear escuela y componer obra de carácter nacional que les pueda dar ese estatus de “universalidad”. Desde esta postura, puede entenderse esta cita del compositor Pedro Pablo Traversari y la importancia de construir una música americana. Para el autor, la creación de una música americana sirve para:

[...] contribuir de alguna manera en la formación de la Historia completa del arte divino por excelencia, y, dar a conocer al público especialmente al del viejo mundo, que se dedica profundamente al culto de la música, que también los hijos de la joven América desde antes de su conquista y con mayor razón después de ella han sentido la eficacia de la música en sus corazones. (1902, p. 2).

El elemento nacional utilizado en la música varía en cada caso, pero, como puede suponerse con base también en esta cita, la utilización de sonidos precolombinos resulta atractivo a muchos compositores de este período. Aquí aparece otra cuestión: ¿cuán fiel o “auténtico” debe ser el material folclórico utilizado? Los compositores nacionalistas dentro de la corriente de música académica de este período, siguiendo la tradición europea romántica herderiana del *Volkgeist*, buscan elementos de raíz folclórica que entienden que no deben ser copiados, sino que deben funcionar como elementos de inspiración para poder así crear un “arte nacional” (Bohlman, 2013).

El compositor argentino Alberto Williams escribía al respecto:

Una cosa es el trabajo del folclore, y otra es, la composición inspirada en dicho folclore. Aquel debe ser la copia genuina, fonográfica del aire popular, que puede estar sencilla y adecuadamente armonizado por el folclorista; pero la composición nacionalista, de técnica moderna, como cuadra al músico contemporáneo, con ser distinta de la producción popular, deberá tener, ya sea un ritmo, ya sea un giro melódico, parecido a ésta, cierto aire de

familia que la caracterice, y muestre, que ha nacido al amor de la misma lumbre, y bajo el dosel del mismo cielo (1951, p. 73).

Más adelante continúa:

El carácter nacional se forma, diré, para resumir, inspirándose en los elementos genuinamente americanos del folclore musical de cada pueblo. El artista debe formar su técnica en el yunque de los más grandes compositores de su tiempo, para beber luego en la fuente popular; debe utilizar ritmos, motivos, intenciones, latidos del corazón, vibraciones del alma, de payadores y músicos autóctonos, de los que han pensado en verso y sentido en sones, la vida humilde de las pampas, montañas y poblados, de los que han cantado y bailado con la sencillez de los niños, en los ranchos solitarios (Ibid., p. 74).

De esta cita se desprende entonces que el compositor no debe ser “fiel” al elemento musical de origen folclórico, sino que solo debe inspirarse en él. El escrito de Williams no resulta un hecho aislado, sino que representa un pensamiento de muchos compositores de la época, en sintonía también con la corriente nacionalista musical de los países de la Europa “periférica” (o que no forma parte de esa Europa central que se plantea como música “universal”).

Es así como muchos compositores adoptan un indigenismo musical basado no particularmente en escritos arqueológicos y etnológicos acerca del pasado musical, sino simplemente utilizando aquellos elementos que puedan generar una sonoridad que los evoque. Es común escuchar composiciones de autores latinoamericanos que utilizan la escala pentatónica como elemento representativo de lo indígena en general, y de lo incaico en particular, más allá de su posible conocimiento o no de la música indígena pre y poscolombina.

La “música incaica”

En términos arqueológicos, los instrumentos que han sobrevivido y han sido estudiados en la región andina podían producir mucho más de los cinco sonidos de la escala pentatónica. Esta cristalización de la escala pentatónica como la que se supone utilizada por los incas está fundamentalmente ligada con el positivismo científico y el concepto de evolución musical imperante en la época. Los tratados europeos de historia de la música del siglo XIX planteaban un proceso evolutivo por el cual las civilizaciones de la antigüedad usaban escalas pentatónicas anhemitónicas (es decir, sin semitonos) como sucedía entre las antiguas poblaciones de China, Escocia, Egipto y América, y que su desarrollo culminaba con la escala diatónica europea (y, posteriormente, en la escala cromática y el dodecafonismo).

Tanto compositores como investigadores americanos basaron sus escritos bajo esta concepción de progreso y evolución de la música, y entendían que era a partir de la conquista española que la música en América incorporaba los dos sonidos que compondrían la escala diatónica y darían también lugar a la armonía, que se suponía inexistente en la música de estas culturas antiguas. Estas y algunas otras consideraciones son las que llevan al etnomusicólogo Julio Mendivil (2018) a hablar del “mito de la pentatonía”. Es muy difícil saber cómo era la música de los incas, ya que, más allá de los instrumentos y algunos relatos de cronistas de la época de la conquista, lo que sobrevive de la música son géneros desarrollados durante la época colonial atravesados cultural y temporalmente por la conquista. Y algunos géneros folclóricos y populares de la actualidad indígena de principios de siglo XX solían ser menospreciados en muchos casos por su pertenencia a sectores sociales bajos.

Se produce entonces dentro de la misma música folclórica y/o popular una distinción entre géneros criollos e indígenas, los cuales serán valorados de manera diferente. Es así como en el Ecuador es el género

criollo llamado pasillo el que se convierte en símbolo de la música nacional de los años 20 y 30, como bien relata Ketty Wong (2012), y no los géneros mestizos como el yaraví o el sanjuanito. Sin embargo, más allá de la “autenticidad” o no de los elementos indígenas y/o incaicos utilizados por los compositores latinoamericanos de principios de siglo XX, lo que rige su nacionalismo es la intencionalidad de ser entendidos y percibidos como tal.

Salvo algunas excepciones, como el caso de Daniel Alomía Robles en Perú, o el caso de Manuel Gómez Carrillo en Argentina, que acompañaban su profesión de compositores con la de recopiladores, muchos de los compositores de la época no necesariamente tenían materiales suficientes para generar una música históricamente informada, ni tampoco tenían en algunos casos la intención de serlo. Pero tampoco era relevante para componer música de corte nacionalista.

El problema de los compositores académicos latinoamericanos en general se debió mayormente a la imposibilidad de ejecutar su repertorio. En el caso de obras a gran escala, el interés del público estaba generalmente centrado en escuchar las obras de moda en Europa. Salvo en algunos casos en donde el Estado intervenía para promover el arte nacional (como ocurrió con la ópera *Ollanta* de Valle Riestra y su representación en Perú en 1920 durante el gobierno de Leguía; o las óperas argentinas que se representaban en el Teatro Colón por exigencia del Estado a la empresa privada que en aquel entonces regía al teatro), generalmente la música académica nacional quedaba reducida a esfuerzos individuales y/o privados. En ambos casos, la recepción no alcanzaba grandes audiencias y aquel público interesado en el arte nacional se encontraba reducido al mismo grupo de intelectuales y artistas que abogaban por él. En este sentido, era más sencillo realizar conciertos de cámara destinados a estos grupos.

El otro problema era que la intención de los compositores no se condecía con la recepción del público, que no encontraba en esas obras

una identificación como la que podía producir el folclore. Esto es visible generalmente, no por las reseñas de los críticos que, en muchos casos, interesados en promover la causa nacional, escribían artículos muy elogiosos publicados en los medios más importantes, sino por la escasez de representaciones.

En cuanto a la posible consideración de un indigenismo musical, el problema que acarrea la experiencia sonora es el de la falta de representatividad. Si bien en una pintura el tema representado puede dar cuenta de una denuncia social, la música por sí misma no puede ilustrarla. Son los elementos paratextuales los que ayudan a crear ese indigenismo musical que puede estar inscripto en un título, la letra de una canción o el libreto de una ópera. En algunos casos se considera que el indigenismo musical está dado en cómo los elementos indígenas se encuentran incluidos dentro de una obra: es decir, si solo se utiliza una melodía indígena dentro de un contexto técnico de música europea o si tiene una función estructural (en este sentido, se acuñan el término indianismo e indigenismo, como sucediera en las artes plásticas, respectivamente), aunque también podríamos pensar que ambos son ejemplos de indigenismo, más allá de su funcionalidad dentro de la obra.

Lo que sí es quizás más perceptible es que los compositores se hallaban más cercanos a incorporar una visión nostálgica y romántica del grandioso pasado precolombino en su música, que la de explorar los complejos sonidos raciales de la modernidad.

Algunas palabras finales

La adopción por parte de las élites de una visión acerca del pasado incaico lejano y romantizado que sirviera para crear identidad y que, a su vez, fuera representativa tanto de lo nacional como de lo americano, se trasladó también a distintas expresiones artísticas. Mientras que la literatura y las artes plásticas crearon discursos diferentes —es decir, por

un lado a veces coincidentes con el de las élites, y por otro, reflejando un discurso indigenista que pusiera en evidencia las desigualdades sociorraciales—, la música se encontraba más cercana a los discursos de las élites y su reivindicación de un pasado remoto y grandioso que los latinoamericanos podían mostrar al resto del mundo (ese resto del mundo que en realidad significaba Europa) y ponerse en pie de igualdad para ser incorporados en los grandes relatos de la Historia Universal. Sin embargo, estos discursos fueron difíciles de sostenerse en el tiempo al verse confrontados con una realidad social diferente a la imagen homogénea e idealizada que se pretendía dar, por lo que se fueron transformando cada vez más en una utopía.

Referencias bibliográficas

Amigo, R., y Petrina, A. (Eds.). (2014). *La hora americana 1910–1950*. Museo Nacional de Bellas Artes.

Arguedas, A. (1909). *Pueblo enfermo (Notas sobre Bolivia)*. Vda. De Luis Tasso.

Bohlman, P. V. (2013). Johann Gottfried Herder and the Global Moment of World-Music History. En Ph. V. Bohlman (Ed.), *The Cambridge History of World Music* (pp. 255-276). Cambridge University Press.

Capello, E. (2011). *City at the Center of the World: Space, History and Modernity in Quito*. University of Pittsburgh Press.

Flores Galindo, A. (1987). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Instituto de Apoyo Agrario.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

- Handelsman, M. (2014) Visiones del mestizaje en *Indología* de José Vasconcelos y *Atahualpa* de Benjamín Carrión. En C. Grijalva y H. Handelsman (Eds.), *De Atahualpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos* (pp. 31-57). Museo de la Ciudad, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y University of Pittsburgh.
- Kuenzli, E. G. (2013). *Acting Inca: Identity and National Belonging in Early Twentieth Century Bolivia*. University of Pittsburgh Press.
- Lauer, M. (1997). *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo 2*. CBC—Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Méndez, C. (1996). Incas Sí, Indios No: Notes on Peruvian Creole Nationalism and Its Contemporary Crisis. *Journal of Latin American Studies*, 28 (1), 197-225.
- Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. IFEA IDE-PUCP.
- Palomino, P. (2020) *The Invention of Latin American Music: A Transnational History*. Oxford University Press.
- Rojas, R. (1941). *Blasón de plata*. Losada [1ª ed. 1912].
- Rojas, R. (1951). *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Losada [1ª ed. 1925].
- Rojas Mix, M. (1991). *Los cien nombres de América*. Lumen.
- Rostworowski, M. (1988). *Historia del Tahuantinsuyo*. Instituto de Estudios Peruanos.

- Tarica, E. (2016). Indigenismo. *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History* [online]. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.68>.
- Taruskin, R. (2001). Nationalism. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17 pp. 689-706). Macmillan.
- Traversari, P. P. (1902). *El arte en América: O sea historia del arte musical indígena y popular*. Inédito.
- Turino, T. (2003). Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 24 (2), 169-209.
- Vasconcelos, J. (1925). *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana. Notas de viaje a la América del sur*. Agencia Mundial de Librería.
- Williams, A. (1951). *Obras Completas tomo IV: Estética, crítica y biografía*. La Quena.
- Willingham, E. (2014). Imagining the Kingdom of Quito: Reading History and National Identity in Juan de Velasco's *Historia del Reino de Quito*. En M. A. Bernier, C. Donato y H. J. Lüsebrink (Eds.), *Jesuit Accounts of the Colonial Americas: Intercultural Transfers, Intellectual Disputes, and Textualities* (pp. 81-106). University of Toronto Press.
- Wong, K. (2012). *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Casa de las Américas.

**¿Esporádica escuela de guitarristas o el siglo de la
guitarra cuencana?
La guitarra en Cuenca en el siglo XIX**

**Sporadic school of guitarists or the century of the
Cuenca guitar?
The guitar in Cuenca in the 19th century**

Bolívar Ávila Vanegas
Universidade Federal de Bahia - Brasil
Universidad de las Artes - Guayaquil, Ecuador
bolivaravila@yahoo.com

Resumen

El presente artículo evidencia la existencia de una informal, pero potente escuela de música, con un papel protagónico mas no exclusivo de la guitarra/vihuela en el siglo XIX, en Cuenca, Ecuador. Esta escuela fue iniciada por el ciudadano español Antonio Soler Hidalgo, funcionario del sistema colonial, quien se convirtió en el referente musical de la primera mitad del siglo XIX dada su gran capacidad musical y su alto rango de poder e influencia. Determinamos una escena que atraviesa casi un siglo, en la que varios momentos y generaciones consolidan referenciados guitarristas del país, abundando las anécdotas, reseñas históricas y musicológicas que hemos podido sopesar gracias al proceso de edición y producción musical del manuscrito 1855 *Albun de piasas, bales y polxas, Areglado para guitarra por MAC*, del músico cuencano Manuel Antonio Calle (1836-1887), uno de los más destacados miembros de esta escena. La articulación de referencias, citas y los materiales recopilados en el proceso de investigación nos permite evidenciar las diferentes etapas de esta dinámica musical, sus principales actores, sus imaginarios, su impacto, sus repertorios, sus continuidades y rupturas.

Palabras clave: guitarra ecuatoriana, guitarra latinoamericana, guitarra siglo XIX, escuela de guitarra.

Abstract

This article evidences the existence of an informal, but powerful school of music, with a leading but not exclusive role of the guitar/vihuela in the 19th century, in Cuenca, Ecuador. This school was initiated by the Spanish citizen Antonio Soler Hidalgo, an official of the Spanish colonial empire, who became the musical reference of the first half of the 19th century, given his great musical ability and his high rank of power and colonial influence. We determine a scene that spans almost a century, where several generations of it consolidate referenced guitarists in the country, abounding with anecdotes, historical and musicological reviews, which we have been able to weigh thanks to the process of editing and musical production of the manuscript 1855 *Albun de piasas, bales and polxas, Areglado para Guitarra por MAC*, by Cuencan musician Manuel Antonio Calle (1836-1887), one of the most outstanding members of this scene. The articulation of references, quotes and the materials collected in the research process allows us to show the different stages of this musical dynamic, its main actors, its imaginaries, its impact, its repertoires, its continuities and ruptures.

Keywords: ecuadorian guitar, Latinoamerican Guitar, Guitar of XIX Century, Guitars school.

Introducción

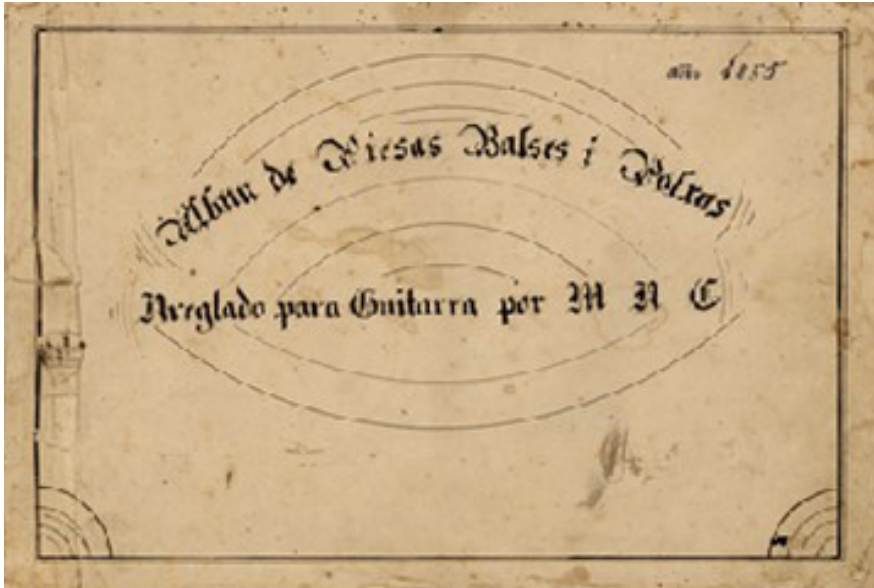


Figura 1. Portada del manuscrito 1855 *Album de piesas, baleses y polxas*. Fuente: Calle 1855

El proceso de edición y producción musical del manuscrito 1855 *Album de piesas, baleses y polxas, Areglado para guitarra por MAC* (Ávila, 2020) nos permitió ahondar en la escena guitarrística cuencana del siglo XIX. De dicha escena se tenía una gran cantidad de referencias históricas y musicológicas dispersas, pero faltaban materiales musicográficos que permitieran articularlas y comprender el fenómeno en una dimensión más completa. La investigación nos fue conduciendo a identificar una escena musical local con gran presencia de lo guitarrístico/vihuelístico que se constituyó en referencia a nivel nacional y que mantenía conexiones internacionales. Esto se dio en un importante momento musical de la ciudad y del país, del que no tenemos memoria colectiva ni estudios musicales o musicológicos que sistematicen la información, labor que intentamos abordar desde 2018.

Manuel Antonio Calle (1836-1887), en adelante MAC,¹ creador del documento musicográfico de la Figura 1, articula dos influencias básicas; por un lado, la composición musical en estéticas europeas, aprendida en sus años como discípulo de Antonio Neumane,² y la segunda, la históricamente referenciada dinámica guitarrística cuencana, que conocía por pertenencia (Ávila, 2021). El nombramiento en los últimos años del siglo XVIII³ del ciudadano español Antonio Soler Hidalgo (¿?-1851)⁴ como Tesorero de las Cajas Reales —influyente cargo del sistema de explotación español— marca el inicio de una referenciada escena musical local, donde el alto perfil administrativo, una gran musicalidad y las condicionantes coloniales del trabajo musical en la época, pondrían a este personaje en un lugar de referencia.

La dinámica guitarrística que visibilizamos atraviesa el agitado siglo XIX, iniciándose en las últimas décadas de la larga época colonial, pasando por el tenso periodo de la Independencia, el corto lapso de la Gran Colombia y las primeras décadas de la naciente República, un periodo de transición política que en lo musical también tendrá sus consecuencias. Soler Hidalgo no solo demostrará habilidad musical en el transcurso de este proceso, sino que logra mantener su posición de poder a pesar de los marcados cambios políticos, lo que coadyuvará a que junto a sus discípulos sean reconocidos a nivel país, como la dinámica guitarrística ecuatoriana más importante de todo el siglo XIX (Guerrero, 1876). Soler se constituirá en el referente musical clave de la primera mitad del siglo en la ciudad, y no solo para guitarristas. Como señala Sixto M. Durán, su influencia es reconocible en el Álbum

1 MAC son las iniciales que el músico Manuel Antonio Calle utiliza en la portada de su manuscrito 1855 para referirse a él mismo, por lo que nosotros creemos pertinente su continuidad.

2 Músico corso residente en Guayaquil desde 1842, compositor del Himno Nacional.

3 La fecha que señalan muchos autores es 1797, sin embargo, Ezequiel Márquez, historiador cuencano apunta a 1792 (Márquez, 1937). Nosotros hemos encontrado documentos de diciembre de 1796 firmados por Soler, por lo cual no podemos definir una fecha exacta.

4 Homónimo del P. Antonio Soler, músico español del siglo XVIII, con quien no hemos encontrado relación alguna.

Musical de Asencio de Pauta⁵ y en toda una brillante escena musical cuencana.

Definimos así mismo en lo musical algunos momentos diferenciables de desarrollo de esta dinámica: el primero, la llegada de Antonio Soler, sus incursiones musicales iniciales, sus primeros alumnos del círculo cercano. Luego, un segundo momento en el que las enseñanzas guitarrísticas dan sus frutos, ampliándose la acción musical más allá de lo guitarrístico. Y un tercer momento, después de los días del funcionario español, en donde aparece el manuscrito 1855 de Manuel Antonio Calle (MAC) con una expansión hacia lo nacional de la escena guitarrística cuencana. La articulación de todas las referencias previas, junto a la gran cantidad de materiales recopilados en la investigación, nos permiten evidenciar en este artículo la dinámica musical cuencana del siglo XIX, el papel protagónico que tuvo la guitarra/vihuela, al igual que una potente, aunque informal escuela, sus actores, su proyección e impacto a nivel nacional, y reflexionar sobre sus circunstancias.

Desarrollo

¿Esporádica escuela de guitarristas o el siglo de la guitarra cuencana?

Este artículo nace a partir del libro de José María Astudillo Ortega (1895-1961), *Dedos y Labios Apolíneos*, el texto más referenciado acerca de la historia de la música cuencana del siglo XIX, que textualmente dice:

El antiguo Tesorero de las Cajas reales, marino, coronel, músico, poeta y pintor, [...] D. Antonio Soler hallábase radicado desde finales del Siglo XVIII en Cuenca, Ecuador [...] Peninsular de alta alcurnia, recibía de su país las óperas y zarzuelas en boga,

5 Álbum del gran compositor cuencano Asencio de Pauta, cuya fama nacional e internacional le llevó a vivir en Lima. Fue editado bajo el auspicio del mismísimo presidente de la República de la época, Gabriel García Moreno.

y las divulgaba en el Azuay antes de que se conocieran en parte alguna de la República [...] Junto a Soler formóse una esporádica escuela de arpistas y guitarristas, con alguno de los cuales presentábase en público a dar conciertos, aplaudidos más allá de los lindes patrios (Astudillo, 1956, p. 24).

Astudillo Ortega, hijo de uno de los músicos de la escena cuencana de la segunda mitad del siglo XIX —el tenor José María Astudillo Regalado (1869-1953)—, nos acerca al imaginario que acompañaba a la figura de Soler en las generaciones posteriores de músicos cuencanos, potenciales seguidores de su acción musical. El término “esporádica” es el que intentamos cuestionar, aunque entendemos que se usa a causa de la informalidad de la acción pedagógica, de la cual ya veremos sus causas y consecuencias. Otra de las citas importantes sobre Soler la encontramos en el testimonial texto de Juan Agustín Guerrero, de 1876, *Historia de la Música ecuatoriana desde sus inicios hasta 1875*:

Uno de los que contribuyó a mejorar la música de Cuenca fue el doctor Soler [...] natural de Sevilla [...] había estudiado la música y la abogacía, pero sobresalió más por el lado de la armonía [...], llegó a ser el dominador de la guitarra (Guerrero, 1876, p. 19).

En esta cita de Guerrero, ubicada en el libro quizás más icónico de la música ecuatoriana del siglo XIX, podemos observar que el impacto de la dinámica guitarrística cuencana llega hasta la capital, lo que es un indicador importante de su proyección dada la poca conexión entre las dos ciudades a la época. Juan Agustín Guerrero, director encargado del recién creado Conservatorio Nacional de Música, escribe este libro en 1876, depositando en él los nombres que considera más referenciales de la música ecuatoriana hasta entonces, dedicándole una sección a Soler. En otra cita de Sixto M. Durán (1875-1947), prominente músico ecuatoriano de inicios del siglo XX y director del Conservatorio Nacional de Quito, se evidencia la acción musical y pedagógica de Soler:

El Dr. Antonio Soler, natural de Sevilla, vino a Cuenca [...] con el cargo de tesorero de cajas reales. Tan abogado como músico, se contrajo asiduamente a la enseñanza del arte; guitarrista virtuoso [...]. Alcanzamos a escuchar al inolvidable concertista Miguel Espinoza su discípulo. [...] Sin duda, de esta escuela nació para el arte el autor del “Álbum Musical”. Asencio Pauta⁶ (Durán, 1987).

Si bien la cita de Durán difícilmente se refiera a Miguel Espinoza padre (1790-1870) dados los datos biográficos de los dos personajes, seguramente se trate de Miguel Espinoza hijo, quien vivió hasta 1887, y con quien pudo haber coincidido temporal y geográficamente. El mencionado guitarrista se asentó en Latacunga algunos años (Arochi, 2010) y desde allí, Espinoza, el Leuco chico,⁷ mantenía un contacto cercano con Quito, que lo llevó incluso a actuar en la inauguración del Teatro Sucre.⁸ Esta cita aporta también en el tema que tratamos, ya que nos plantea implícitamente una línea de continuidad e impacto que va más allá de lo guitarrístico, pues el Álbum Musical referido es de finales del siglo XIX, y no es para guitarra, lo que ampliaría potencialmente el impacto de la acción musical de Soler.



Figura 2. Firma de Antonio Soler Hidalgo. Fuente: Archivo Histórico de la Ciudad de Cuenca

6 Asencio Pauta pertenece a la familia más importante de músicos cuencanos del siglo XIX, junto a sus hijos Amadeo Pauta y Luis Pauta Rodríguez (1858-1945), y a su cuñado José María Rodríguez (1847-1940).

7 Nombre con el que se refieren a Miguel Espinoza hijo quienes conocieron a su padre.

8 Hasta hoy uno de los más importantes escenarios del país.

Antonio Soler Hidalgo fue un ciudadano español que llega a Cuenca en los últimos años del siglo XVIII —ya casi al final del proceso colonial— para ejercer el papel de Tesorero de las Cajas Reales dentro de los lineamientos de las Reformas Borbónicas⁹ que se implantaron con dureza en la ciudad, y que tuvieron como protagonista central al almirante de navío Antonio Vallejo y Tacón (¿1741-18?), posesionado el 23 de diciembre 1777 como el primer titular¹⁰ de la novísima gobernación de Cuenca.¹¹ Este momento histórico nos muestra una región sometida bajo el régimen de explotación colonial, controlado desde un reducto central de población española/criolla, asentado en el actual centro de la ciudad (El Sagrario) con un modelo social racializado donde la población indígena¹² estaba reducida a San Blas y San Sebastián, desde donde eran requeridos en las labores de servicio (Truhan, 2011). Este centro administrativo colonial vivía dinámicas sociales y culturales diferenciadas y exclusivas, adquiriendo preponderancia administrativa dentro de la estructura de explotación colonial debido a las reformas imperiales que se asentaron desde 1778 (Achig, 1989).

En lo musical, Soler llega a una ciudad donde la actividad estaba incluida en la línea de los oficios artesanales, cultivados y transmitidos

9 Para profundizar en las Reformas Borbónicas en la localidad ver Borchart y Moreno (1995) y Rodríguez (2018).

10 Recordado también Vallejo y Tacón por el asesinato del héroe popular Espadachín Zavala, hecho acaecido en la puerta misma de la Iglesia de las Conceptas, y por el cual debió abandonar el cargo durante algunos años.

11 La más importante estrategia que desplegó Vallejo y Tacón en lo administrativo —más allá de la virulencia de sus actos— fue la de ejecutar un Censo de Población en 1778-79, insumo muy útil para entender el escenario de la dinámica musical de la época. Este censo nos deja ver una pequeña población de 18 660 habitantes, con una alta población indígena (44.15 %), casi igual que la población blanca (43.74 %) y una escasa población mestiza (12. 1 %), distribuidos básicamente en 3 barrios, el Sagrario, San Sebastián y San Blas (Chacón, 1993), conocidos estos dos últimos como “barrios de indios” a causa de que en ellos se “colocaron” históricamente a las poblaciones indígenas.

12 A nivel regional, el porcentaje de población indígena alcanza el 65,64 %, 30 % blancos (entre españoles y criollos), 3.60 % mestizos y 0.31 % negros (Chacón, 1993), datos que podrían ser más amplios en cuanto a la presencia indígena, ya que muy posiblemente muchos indígenas se escondían o eran escondidos del censor para evitar el impuesto (Chacón, 1993).

familiarmente de generación en generación, articulados en gremios que fueron ganando presencia en la ciudad hasta convertirse en importantes actores sociales para finales del siglo XIX. Los oficios artesanales se constituían como alternativa profesional temprana para las capas sociales más pobres, en una ciudad de escasa educación secundaria y donde la educación superior era exclusiva de quienes podían costear su traslado a la capital. En la música, el puesto de maestro capilla era la menos inestable plaza laboral de la época, fuertemente disputada. Grandes exponentes actuaban entonces en dicha escena: Hermenegildo Rodríguez, José Banegas y Julián Nivicela, a quienes se les atribuye la creación de los famosos Tonos del Niño,¹³ trabajo relevante y altamente cercano a las prácticas religiosas imperiales, a pesar de lo cual, la relación entre iglesia y músicos era bastante friccionada.¹⁴



Figura 3. Plaza central de la ciudad para 1850. Fuente: Monasterio de las Conceptas

13 Hermosas adaptaciones locales de los villancicos españoles impuestos por la religión católica.

14 Fricción generada muchas veces por la enorme distancia cultural entre los lenguajes musicales existentes en la ciudad y las distantes y fuertes exigencias musicales de la Iglesia, como el canto llano, obligado y demás prácticas musicales católicas de la época.

En lo estrictamente guitarrístico se evidencia una dinámica en la que hemos identificado tres etapas. La primera, donde Soler despliega sus actividades musicales en su circuito cercano, tanto interpretativa como pedagógicamente. La segunda parte donde, junto a sus alumnos, en especial a Miguel Espinoza, se convierte en referencia musical obligada de la primera mitad del siglo XIX. Y una tercera ante el deceso de Soler, en la que la dinámica guitarrística se sostiene por la acción de Manuel Antonio Calle y de Miguel Espinoza, hijo.

Soler. Primer momento

Antonio Soler Hidalgo evidenciaría sus dotes con la guitarra y el arpa desde muy temprano. Solía ser objeto de estruendosas bienvenidas en los conocidos aunque prohibidos fandangos¹⁵ que duraban varios días, donde los excesos carnales, juegos de azar, bailes provocativos y bacanales estaban permitidos.¹⁶ Seguramente, este ciudadano español, recién llegado a la ciudad a implementar una serie de reformas administrativas de mano dura, fue estratégicamente bien recibido con mucha algarabía y tuvo oportunidad de hacer gala de sus talentos, ya que gustaba de galanterías y festejos.¹⁷ Soler cumplía, por supuesto, el perfil de funcionario que las Reformas Borbónicas querían asentar en la ciudad: mayor control, mayor explotación, mayor recaudación, mayor ilustración, en busca de una profundización de la imposición colonial y del aumento de las rentas para la Corona. El cargo de Tesorero de las Cajas Reales de la ciudad, no está demás mencionarlo, constituía

15 Fandango en América fue un nombre genérico con el cual se denominó a ciertas danzas de carácter popular y que se consideraban de intenciones lascivas e impías. También se utilizó la palabra como sinónimo de junta o reunión donde se bebía y bailaba (Guerrero, 1996). En estas fiestas, el arpa era el instrumento central.

16 El investigador Juan Chacón hace un relato extenso de la llegada de un funcionario de rango similar al de Soler, en fechas cercanas, señalando que duraron varios días las celebraciones en unas especies de bacanales denominadas fandangos (Chacón, 1990).

17 Reposa en el archivo del Museo Pumapungo un relato denominado *Don Antonio Soler y Don Agustín Andrade*, donde se evidencia la afición de Antonio Soler por las fiestas, la algarabía y la seducción a distinguidas damas de la ciudad, así como la indignación y venganzas de sus esposos.

un puesto de alta importancia dentro la estructura de dominación de la ciudad y lo colocaba en el circuito de poder local, junto al obispo y demás funcionarios, los criollos y las capas adineradas en ascenso social.



Figura 4. Fandango, mural interior del Monasterio del Carmen de la Asunción.
Detalle. Fuente: Martínez

Tenemos entonces un primer momento de la dinámica que estudiamos: una acción individual de Antonio Soler, quizás desde el primer día en Cuenca, dada su gran afinidad por la acción musical, la gran visibilidad de su cargo y las dimensiones y condiciones de la ciudad colonial. Esta acción seguramente se desarrolla en la Casa de Chaguarchimbana¹⁸ y se inicia con la guitarra y el arpa, por ser los instrumentos más cercanos a las actividades musicales desarrolladas por el funcionario: los fandangos y las fiestas familiares.¹⁹ En cuanto al repertorio musical que manejaba Soler en lo guitarrístico, Astudillo Regalado nos refiere:

Nunca faltarían en su repertorio la polka, la mazurca, el minueto, los oles y los toreros de la lejana tierra de las gitanerías... y, ¡qué diablos! la gran Jota aragonesa, que obligaría a improvisar al pandero, las agujiantes castañuelas, el mantón sevillano (Astudillo, 1956, p. 24).

18 El propio Soler apunta en su testamento, que reposa en el Archivo Histórico Nacional, que vivió muchos años en esta casa.

19 Para Juan Mullo, dos son los escenarios básicos de practica musical en el siglo XIX: las fiestas públicas y los salones privados (Mullo, 2015).

Como vemos, el repertorio al que se refiere Astudillo está marcado por dos líneas básicas. La primera, los bailes de salón europeos, música en boga dadas las ideas de ilustración y el proceso de afrancesamiento de las sociedades latinoamericanas en el siglo XIX —bailes que, además, serán muy practicados por los sectores independentistas como acto de rebeldía ante las prohibiciones católicas sobre la música y el cuerpo—. La segunda línea que se desprende es la tradicional música folclórica española de la época, que seguramente era bien recibida por un sector de la población en este espacio periférico en el interior de los Andes, subyugado por la Corona y con varios funcionarios y habitantes españoles y criollos (Chacón, 1993). Tenemos, hasta aquí, dibujadas dos líneas en el repertorio guitarrístico de Antonio Soler Hidalgo, a la que habría que sumarle la tradición del arpa.

La consecuencia pedagógica en lo guitarrístico es bastante lógica. Un gran músico, recién llegado, tan visible, tan conoedor, seguramente se convirtió en referente musical de unas clases sociales locales que habían empezado a acumular riquezas por la exportación de la cascarilla²⁰ y la paja toquilla, pero que estaban en busca de aristocratizarse, de diferenciarse, encontrando en la ilustración una vía para lograr este objetivo (Rodríguez, 2019). Soler firma en 1797, junto a otros funcionarios, un llamado de atención oficial del entonces gobernador Cuero y Caicedo, instando a los funcionarios de “oficios bendibles y renunciables” a hacer uso efectivo de sus cargos, so pena de ser destituidos, por lo que deducimos que, en estos primeros años en la ciudad, las actividades administrativas no estuvieron muy asentadas, quedando espacio para la actividad musical y su consecuencia pedagógica.²¹

En esta primera etapa, el nombre más relacionado con la acción pedagógica en lo guitarrístico de Soler Hidalgo es Miguel Espinoza,

20 Eficaz remedio para la epidemia de malaria que azotaba Europa y que se sembraba en los páramos locales.

21 Documento que reposa en el Archivo Histórico de la ciudad de Cuenca.

padre. De él se refiere como su alumno más aventajado y será con quien posteriormente conforme un dúo de guitarras, que se consolidó como el conjunto musical más icónico de la ciudad en la primera mitad del siglo XIX (Astudillo, 1956), y que nosotros la entendemos como la segunda etapa del desarrollo de esta dinámica guitarrística. Habría que apuntar que Soler, al ser un funcionario de alto rango en la estructura colonial que dominaba la ciudad política y culturalmente, la dinámica guitarrística por él generada se inicia necesariamente en las clases sociales altas, cercanas al poder. Y por la misma razón, si bien su acción musical y pedagógica seguramente habrá sido apetecida y valorada, debió haber sido bastante difícil de formalizar, lo que la volvería una actividad subalterna, muy restringida a su círculo cercano, al menos en este primer momento de desarrollo.

Segundo momento. Soler y Espinoza

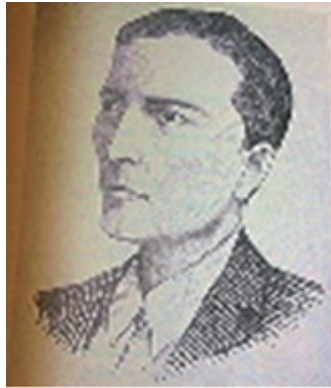


Figura 5. Miguel Espinoza, destacado discípulo de Soler. Fuente: León (1969)

En este segundo momento hay dos características que lo diferencian de la primera etapa. La primera es que la labor pedagógica guitarrística particular comienza a dar frutos y Soler conforma un dúo de guitarras con su alumno más destacado: Miguel Espinoza, padre. Nacido en 1790, Espinoza proviene de una familia enriquecida por la exportación de cascarilla y será, entre otras múltiples actividades musicales, el primer

sochantre de la Catedral de Cuenca a su regreso de Lima, donde fue a perfeccionar sus conocimientos musicales (Astudillo, 1956).

Tanto que, en las fiestas y Veladas del ayer nativo, no podía haber animación sin el concurso de las dos celebres guitarras, que lucían el apolíneo, el orquestal concierto del maestro y el discípulo, Soler y Espinoza, cuyos dedos volaban, surtían lluvias de perlas armoniosas. No se supiera cuál de ellos superaba en la agilidad y el milagro de los arpegios (Astudillo, 1956).

El otro hito que diferencia este segundo momento del primero se puede corroborar en un documento del 25 de noviembre de 1808, del obispado²² católico, donde se menciona que Soler era el único “verdadero músico” del que tenían noticia para cubrir el cargo de maestro capilla. Sin embargo, su nombre no consta entre los maestros capilla de la época, lo que hace suponer que sus funciones administrativas impedían tal ejercicio. Este dato, además de ampliar significativamente el repertorio de Soler, evidencia la necesidad de la acción pedagógica en estos repertorios, que no solo eran apetecidos por su círculo cercano, sino que se volvió repertorio obligado para ejercer una plaza laboral altamente disputada.

22 La creación de la Diócesis de Cuenca en 1786 (Albarracín, 2016) es otra de las estrategias desplegadas en la época en búsqueda de ampliación del poder colonial. Sin embargo, las Reformas Borbónicas proponían implementar un cierto control de la acción de la Iglesia, poniéndola administrativamente por debajo del poder del rey, en detrimento del poder papal, la cual había respondido hasta entonces. Esto no impedirá, en lo local, que la Iglesia aumentara su poder con la apertura del obispado y, en lo específicamente musical, que se convirtiera en la mayor fuente de empleo medianamente estable en el siglo XIX (Palomeque, 1990).

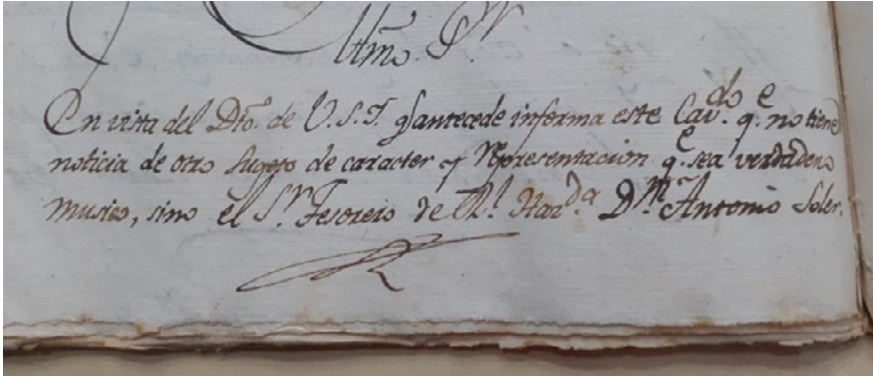


Figura 6. Documento de informe sobre el llamamiento a maestro capilla de 1808.

Fuente: Archivo Curia

Los maestros capilla de Cuenca en el siglo XIX serán en su gran mayoría músicos locales (Molerio, 2017) —el nombre de Antonio Soler no figura entre ellos—. La acción pedagógica en la música sacra es casi inevitable, por lo que la respuesta pueda estar en la relación entre Soler y la Iglesia. Al respecto, comenta Astudillo Regalado:

En los anaqueles evocadores y benedictinos del Monasterio de las Conceptas, han sido encontrados originales de las óperas que pertenecían a Soler, entre las que se hallaron las de Rossini, Donizetti, el “Fausto”, “El Barbero de Sevilla”, etc. Y de seguro obedece a esta circunstancia y a la de las primeras enseñanzas misionales, que se las pasaba por músicas de Iglesia, a los mejores trozos de óperas (Astudillo, 1956, p. 23).

Al parecer ocurre lo mismo con la relación entre la Iglesia y Soler que con sus alumnos de guitarra: la relación existe, se aprecia, se mantiene, pero no se puede oficializar por el cargo administrativo del personaje, pues se ven los efectos de la acción musical, pero muy difícilmente datos concretos porque no existen o por cuanto no conviene que sean asentados. La relación de Soler con el obispo Andrés Quintan era estrecha y frecuente, algunos documentos que se conservan

en los archivos históricos la reflejan,²³ no así datos oficiales, lo que acrecienta la posibilidad de lo extraoficial de la relación musical. En lo estrictamente guitarrístico, nuestro objetivo central, para este segundo momento tenemos otra cita que nos brinda referencias de importancia:

El Señor Soler en compañía de su antiguo discípulo señor Espinoza, preparaban un concierto de guitarra para exhibirlo en unas de las fechas que la Patria celebraba sus glorias, y el joven biografiado (el Leuco hijo) miraba atentamente la ejecución de estos notables artistas, quienes una vez terminaron el ensayo salieron dejándole al joven Espinoza el que, aprovechan de una ocasión favorable, se puso a ensayar la misma pieza que fue tocada por los dos artistas. Habiendo regresado el padre y oyendo que sonaba su vihuela y la misma pieza que una hora antes había estudiado, se detuvo un momento admirado de tener un admirador. Cerciorándose que su oculto discípulo era su propio hijo, por una de esas aberraciones inexplicables del egoísmo, lo arrojó de la casa paterna (León, 1969, p. 102).

Esta referencia esboza el espacio temporal de vigencia de esta segunda etapa. La fecha de celebración se refiere, por supuesto, a la Independencia, lo cual nos indica que es posterior a 1822, quizás en el periodo de la Gran Colombia, durante la cual Antonio Soler mantuvo su cargo como Tesorero de las Cajas de la ciudad.²⁴ Desde 1829, año de su jubilación, Soler estuvo más activo con la música, pues sus actuaciones son oficiales y visibles. Sin embargo, se lo ve políticamente muy activo, cercano a Juan José Flores —primer presidente de la República del Ecuador—, siendo él mismo electo en varias ocasiones como representante de las frecuentes convenciones nacionales de la época, representando a Cuenca y a Loja.

23 Documentos que reposan en el Archivo Histórico del Museo Pumapungo de la ciudad de Cuenca.

24 Documento que se conserva en el Archivo Histórico de la ciudad de Cuenca.

Este segundo momento de desarrollo de la dinámica constituye un desborde de las prácticas de músicas del circuito cercano de poder hacia las clases populares, quizás por intermedio de los monasterios religiosos. Habría que anotar que su discípulo más referenciado, Miguel Espinoza, además de ser el más talentoso guitarrista de sus alumnos, fue el primer sochantre de la Catedral de Cuenca; es decir, sabemos que Soler no solo enseñaba guitarra, sino también el repertorio de la iglesia; primero a su círculo cercano y luego a otras capas de la sociedad. La actividad pedagógica de Soler Hidalgo no es entonces exclusiva de algún instrumento, sino que tenía un perfil amplio, acorde con las necesidades del interesado, del lugar y de la época. Incluía la enseñanza de la guitarra, la música sacra, el arpa, variados repertorios e instrumentos, pero siempre como actividad extraoficial, dada las responsabilidades administrativas oficiales que tenía como funcionario. Posterior a esta época es ya una actividad más visible y referenciada temporalmente, sin llegar a constituirse como una escuela formal, quizás porque no era necesaria tal formalización, o no era deseada.

Tercer momento. Leuco Espinoza y Manuel Antonio Calle

La cita de León (1969, p. 102) nos permite conocer algunos datos anecdóticos que provocan el exilio de Espinoza hijo hacia Latacunga, hecho que producirá cercanía con Quito, cuyo punto más visible de contacto es la actuación del Leuco en la inauguración del Teatro Nacional Sucre (Figura 7). En su afán de coartar la acción musical de su hijo, Espinoza padre provoca la expansión de la escena guitarrística cuencana hacia la capital y, con esto, su inclusión en los relatos histórico-musicales de la época.

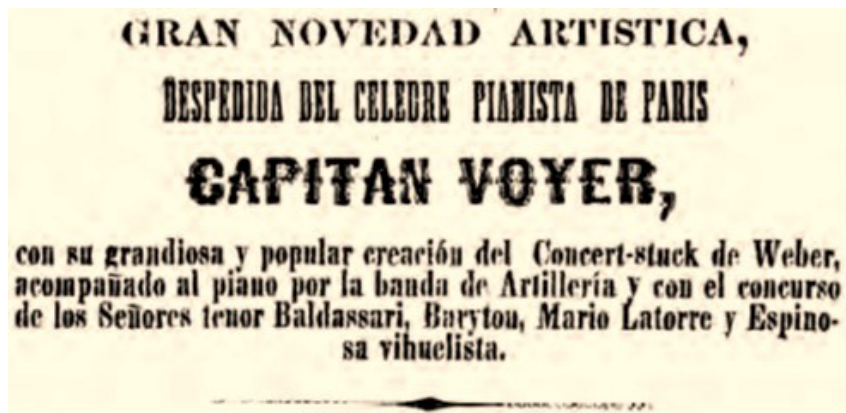


Figura 7. Cartel de anuncio de las funciones inaugurales del teatro Sucre. Fuente: Conmúsica

La tercera etapa que determinamos desde la muerte de Soler²⁵ nos muestra una acción musical en los continuadores de la escena guitarrística local con proyección nacional. En este periodo entendemos que Espinoza padre está activo como sochantre de la catedral, y que guitarrísticamente alguna actividad debió haber mantenido, aunque se niega la opción pedagógica (León, 1961, p. 99). Miguel Espinoza hijo, en el exilio en Latacunga, amplía el impacto de la escena, convirtiéndose en el más referenciado guitarrista del país en el siglo XIX, mientras en lo local aparece la figura de Manuel Antonio Calle, creador del manuscrito 1855, *Albun de piasas, bales y polxas*, bajo la influencia de su maestro Antonio Neumane en Guayaquil, antes de su regreso a Cuenca (Ávila, 2020).

Las influencias estéticas del manuscrito 1855 de MAC responden claramente a los dos momentos de su vida, la primera como alumno de Neumane, en donde están las transcripciones de fragmentos de óperas, danzas de salón, creaciones propias en lenguajes europeos; y la segunda parte, en donde se plasma la influencia directa y profusa

25 Ya sea en 1847 como indican los periódicos oficiales, o en 1851 como indica el acta de defunción —lo que, para nuestros efectos, no implica una gran diferencia—.

del vals, de su ejercicio profesional como director de banda militar, desde donde MAC toma mucho del repertorio y lo lleva a la guitarra²⁶ (Ávila, 2021). Continuator de la escena guitarrística cuencana, aunque sin relación directa confirmada con Soler,²⁷ muestra en su manuscrito 1855 una continuidad y a su vez una diferenciación, información que podemos colegir del detalle de que enuncie su trabajo como *Areglado para guitarra*, dato que pareciera menor, pero que, contrastando con las *bigüelas* —nombre con el que Soler y sus seguidores denominaban a sus instrumentos—, sí implica una cierta diferenciación.²⁸

La forma más probable de acceso al conocimiento guitarrístico de MAC, al no encontrar referencias que lo vinculen directamente con Soler, es su padre, Andrés Calle, maestro de capilla de la Iglesia de las Conceptas, espacio con el cual hemos visto una relación cercana del funcionario español. Y, aunque el aprendizaje giraba alrededor de la música sacra, ya hemos visto que no era excluyente de circulación de otros saberes musicales. Neumane, sin labor guitarrística en su trabajo, no es la fuente de MAC en este caso, con lo cual, la vertiente de Soler es la única disponible, aunque de forma indirecta. El dato del Leuco chico sobre su línea de repertorio nos lo brinda el cronista vitalicio de Cuenca

26 Muchos datos apuntan a esta relación con las nuevas plazas laborales de las bandas. Primero, el cuadernillo soporte del manuscrito tiene un escudo del Ecuador en una de sus esquinas, lo que lo evidencia como insumo oficial, quizás en la banda de Artillería del Guayas que se menciona en el texto de Astudillo, en donde, por cierto, se consigue papel pautado, que era un artículo de poca circulación y muy apetecido por este circuito, tanto que Andrés Calle, padre de MAC, refiere en su testamento cuentas pendientes que mantenían entre los músicos locales a causa de esto, La instauración de la Gran Colombia abrió la posibilidad laboral de las bandas militares, y el repertorio en uso eran los bailes de salón, y sobre todo el vals, influencia que marca la segunda parte del *Albun* de MAC.

27 Tampoco cambiaría mucho el relato histórico ni las influencias si se llegara a demostrar un contacto directo entre los dos músicos, primero que sería a edades muy tempranas de MAC, y segundo, que la influencia es bastante clara sin necesidad de contacto comprobable. Lo que son claras también son las circunstancias diferenciadas de los dos, lo que marca sus caminos profundamente.

28 Si bien en el siglo XIX se usaban los términos vihuela y guitarra indistintamente para designar al instrumento en cuestión, el hecho de que uno llame guitarra y el otro *bigüela* podemos entenderlo como circuitos diferenciados, que corrobora la idea de continuidad pero de momentos diferenciados.

del siglo XX Antonio Lloret, en su libro *Cuencanerias*, rememorando algunos de los músicos más recordados de la ciudad. Al respecto, nos comenta: “[...] Miguel Espinoza Reyes, el famoso Leuco, cuya guitarra era toda España y los moros sollozando en América Latina” (Lloret, 1978, p. 120).

Encontramos entonces una vertiente más clara de repertorio español en el Leuco Espinoza, línea directa de Soler, y quizás conexiones con el flamenco, al mencionar a toda España y a los moros. MAC y el Leuco, dos vertientes distintas, hermanadas por la guitarra y las influencias de bailes de salón, pero que tienen detrás vías diferenciadas de procedencia, esto por razones sociales y temporales que se transforma en repertorios diferenciados dentro de una misma dinámica. Podrían ser diferencias sutiles desde lo estrictamente estético; sin embargo, desde el plano social, nos refieren a dos procesos distintos de clases sociales. Los dos, por cierto, son referenciados también como grandes violinistas, lo que más allá de mostrarnos el perfil multinstrumentista de los músicos cuencanos del siglo XIX, nos deja una impronta en la técnica guitarrística utilizada, la cual ya hemos esbozado en documentos anteriores (Ávila, 2020).

Resultados / Conclusiones

¿Primera escuela de guitarra del Ecuador?

Estamos ante una potente pero informal escuela de música, escuela en el sentido más amplio de la palabra, con un alto protagonismo de la guitarra, de unos niveles artísticos y técnicos significativos que provocarían la más importante escena guitarrística ecuatoriana del siglo XIX y sus mayores exponentes. La ausencia de datos concretos que la visibilicen como escuela no esconde su existencia, ya que sus consecuencias están evidenciadas. Su dimensión e impacto son fuertes dadas las condicionantes políticas y sociales, a pesar de que pareciera no salir del círculo de Soler. Sin embargo, su impacto es

altamente referenciado y musicalmente comprobable (Ávila, 2020). Nos atrevemos a decir que se trata de la primera escuela de guitarra del Ecuador, informal, sí, pero escuela, entendiendo como escuela unos conceptos, dinámicas, repertorios y técnicas que giran alrededor de la figura de un reputado maestro.

Dada la inestabilidad política de esta primera parte del siglo XIX por el proceso independentista, entendemos que el inicio de esta dinámica guitarrística empieza con la llegada de Soler hasta cerca de 1808, por el documento de la Curia. La segunda parte podríamos enmarcarla desde 1808 hasta la muerte de Soler, con unas interrupciones por causa del proceso independentista —donde Soler está documentadamente muy ocupado defendiendo a la Corona española— (Cordero, 2009),²⁹ con la pedagogía en música sacra y el dúo con Espinoza activados incluso durante la Gran Colombia. Y, una tercera parte sin Soler, donde la escena se expande hacia el norte del país de la mano del Leuco chico, y se sostiene con el trabajo de MAC en Cuenca y su relación con Guayaquil.

Es absolutamente clara la relación de continuidad entre los inicios de la escena y el repertorio que se refiere de Soler y la temática del manuscrito 1855 de MAC; así mismo, es absolutamente clara la relación entre Soler y Miguel Espinoza hijo, aunque el alumno directo haya sido su padre. MAC es continuidad y diferencia, por su trabajo con Neumane; el Leuco es la línea directa, Quito, Guayaquil, Latacunga, Cuenca y potencialmente Loja, por las relaciones políticas de Soler, marcan una dinámica local expandida hacia lo nacional. Esta dinámica, tan profusa y presente a la vez, es únicamente posible si detrás de ella hay un ejercicio pedagógico y musical sostenido y estructurado, con lo cual la idea de una “esporádica escuela” no se compadece.

29 A raíz de la declaración de Independencia de 1809 en Quito, el gobierno central colonial se trasladará temporalmente a Cuenca, con lo cual las responsabilidades de Soler aumentaron significativamente, llegando hasta ser requerido en el plano militar de una ciudad que se declara afín al Rey, y que se convirtió en bastión de defensa en contra de la Independencia. Esto seguramente postergó la acción musical de Soler y de la dinámica guitarrística.

Este dato conlleva importancia para la dinámica guitarrística ecuatoriana, ya que el relato oficial se centra en la figura de Carlos Bonilla Chávez, en 1969, y lo que evidenciamos es bastante anterior. No es aventurado entonces afirmar que Soler desplegó, informalmente, una potente escuela de música, en la cual, si bien el aspecto más referenciado era la enseñanza guitarrística, las condicionantes de la época, entre ellas, las exigencias de la iglesia para desempeñar las plazas laborales, amplió el abanico de interés hacia otras prácticas y otros interesados. Eso corrobora las afirmaciones de Durán (1987), León (1969), Guerrero, (1876) y Albarracín (2016) de que la acción de Antonio Soler Hidalgo llegó a generar una estructura de conocimientos y un sistema pedagógico de transmisión de estos que podríamos denominar escuela, sin ningún reparo.

Solo nos queda mencionar a Gaspar Sangurima (¿17?-¿18?), el gran “lluqui”,³⁰ como el gran constructor de guitarras, el elemento faltante para una dinámica sobresaliente.

Referencias bibliográficas

- Achig, L. (2018). *Economía y Sociedad de Cuenca y su Región: Siglos XVIII, XIX y XX*.
- Albarracín, S. (2016). *Aproximación a la Actividad Musical en las Parroquias Eclesiásticas Urbanas de la Diócesis de Cuenca, entre 1779 y 1886*. [Tesis de maestría]. Universidad de Cuenca.
- Arochi, M. (2010). *Manifestaciones Artísticas en Cuenca, Ecuador (1850 -1910). Un estudio hemerográfico*. [Tesis]. UNAM.
- Astudillo, J. (1956). *Dedos y Labios Apolíneos*. Casa de la Cultura del Azuay.
- Ávila, B. (2020). *Albun de piasas, bales y polxas. Areglado para guitarra por MAC*. Casa de la Cultura del Azuay.

30 Zurdo en lengua kichwa.

- Ávila, B. (2021). Alburn de puestas, bales y polxas. Areglado para guitarra por MAC (1855). *La Guitarra en Cuenca en el Siglo XIX. Tsansta* N.º 11.
- Borchart Ch. y Moreno S. (1995). *Las Reformas Borbónicas en la Audiencia de Quito. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (22): 35-57.
- Calle, M. (1855). *Alburn de puestas, bales y polxas. Areglado para guitarra por MAC*.
- Cordero, J. (2009). *Cuenca y el 10 de agosto de 1809*. UNAP.
- Chacón, J. (1990). *Historia del Corregimiento de Cuenca, (1557-1777)*. Banco Central del Ecuador.
- Chacón, J. (1993). *Historia de la Gobernación de Cuenca (1777-1820)*. IDIS.
- Durán, S. (1987). *Música Ecuatoriana*. Banco Central del Ecuador. *Revista Opus* (16).
- Guerrero, J. (1876). *La Música Ecuatoriana desde sus orígenes hasta 1875*. Imprenta Nacional.
- Guerrero, P. (1996). *Fandangos o Fandanguillos. Bailes de la Época Colonial en el Ecuador*. Archivo Sonoro Equinoccial.
- León, T. (1969). *Artesanos y Artistas del Azuay*. Casa de la Cultura del Azuay.
- Lloret, A. (1978). *Cuencanerias*. Municipalidad de Cuenca.
- Márquez, E. (1937). *Buen Gobierno, Jubilaciones, Antonio Soler*. Universidad de Cuenca.
- Molerio, A. (2017). *Músicos Indígenas en el Corpus Institucional Religioso de la Catedral Matriz de Cuenca, Ecuador, en el Siglo XIX. Revista del IICMV*, Año 31, N.º 31: 79-96.

Mullo, J. (2015). *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas*. IPANC/CAB.

Palomeque, S. (1990). *Cuenca en el siglo XIX: La Articulación de una Región*. Abya Yala.

Truhan, D (2011). *Apuntes para la Historia de Cuenca, 1557-1730*. Ministerio de Cultura.

Repositorios consultados

Archivo de la Curia Arquidiocesana de Cuenca

Se consultaron los archivos relacionados con Antonio Soler y demás actores de la dinámica estudiada.

Archivo Histórico de la Ciudad de Cuenca

Se consultaron las Actas de cabildo del periodo de estudio, de los nombramientos de los maestros mayores de los gremios de músicos del siglo XIX y las comunicaciones enviadas y recibidas por Antonio Soler.

Archivo de la Biblioteca Luis Pauta Rodríguez del Conservatorio Nacional José M. Rodríguez

Se consultaron las partituras de las obras compuestas en el siglo XIX, en especial el Álbum Musical de Asencio de Pauta.

Archivo Histórico del Museo Pumapungo

Se consultó toda la información relacionada con Antonio Soler.

Convergencias artísticas en tres canciones de Carlos Guastavino. La pampa argentina y su representación en la década de 1960

Artistic Convergences in Three Songs by Carlos Guastavino. The Argentine Pampas and its Representation in the 1960s

Silvina Luz Mansilla

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”

silman@filo.uba.ar

Resumen

Se estudian tres canciones de Carlos Guastavino: *Pampa sola*, *Pampa fértil* y *Pampamapa*, escritas en la década de 1960. Producidas en Argentina durante el llamado *boom* del folclore, las dos primeras musicalizan poemas de Guiche Aizemberg y la tercera, de Hamlet Lima Quintana. Incluidas *Pampa sola* y *Pampamapa* dentro de la colección “Canción Estampa”, sus portadas fueron ilustradas por Ricardo Supisiche y Oscar Díaz respectivamente. *Pampa fértil*, en cambio, permaneció inédita y su publicación póstuma sucedió en el marco de una investigación musicológica. En este artículo se analiza la convergencia artística de estas creaciones, que buscan una representación de la pampa argentina a través de una síntesis entre música, plástica y literatura. Se aborda el tema de la toponimia, el paisaje, las imágenes, el regionalismo y el uso de *topoi* musicales. Se postula que la confluencia de sentidos va en línea con aquella narrativa “nacional” que tomó como espacio privilegiado de representación a la llanura central argentina. No obstante, ubicadas sin pruritos en la intersección de lo culto con lo popular, estas composiciones ya no están ligadas a la tendencia hegemónica de la primera mitad del siglo XX, habitualmente denominada “nacionalismo musical argentino”, sino a un campo artístico novedoso caracterizado por una intención de multiplicar el efecto cultural anterior. Así, ya no

se observa la concepción “desde arriba” de la europeizada tendencia nacionalista anterior, sino que los artistas reunidos se encuentran cercanos al espacio que se ha querido representar, conjugándose así resultados de notable fluidez, coherencia interna y eficacia estética.

Palabras clave: pampa, representación, nacionalismo musical, Guastavino, canción.

Abstract

We study three songs by Carlos Guastavino: *Pampa sola*, *Pampa fértil* and *Pampamapa*, written in the 1960s. Produced in Argentina during the so-called “folklore boom”, the first two contain poems by Guiche Aizemberg and the third, by Hamlet Lima Quintana. *Pampa sola* and *Pampamapa* are included in the “Canción Estampa” collection, with their covers illustrated by Ricardo Supisiche and Oscar Díaz respectively. *Pampa fértil*, instead, remained unpublished and its posthumous release took place within musicological research. This article analyzes the artistic convergence of these creations, which propose a representation of the Argentine pampas through a synthesis between music, visual arts, and literature. We approach to toponymy, landscape, images, regionalism, and the use of musical *topoi*. We postulate that the confluence of meanings is in line with that “national” narrative that took the central Argentine plain as a privileged space of representation. However, located without itching at the intersection of art and popular music, these compositions are no longer linked to the hegemonic trend of the first half of the 20th Century, usually called “Argentine musical nationalism”: they belong to a new artistic field characterized by trying to multiply the previous cultural effect. So, we no longer observe the conception “from above” of the previous Europeanized nationalist trend because those gathered artists were close to the space that they wanted to represent. Indeed, these songs combine results of remarkable fluidity, internal coherence and aesthetic efficacy.

Keywords: pampa, representation, musical nationalism, Guastavino, art song.

Introducción

Pampa sola, *Pampa fértil* y *Pampamapa* son canciones del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000) escritas en la década de 1960.¹ Producidas en el periodo en que el creador santafesino adhirió al llamado *boom* del folclore, musicalizan poesías de Isaac [Guiche] Aizemberg (1905-1993) en los primeros dos casos, y de Hamlet Lima Quintana (1923-2002), en el tercero.² Incluidas *Pampa sola* y *Pampamapa* dentro de una serie que la Editorial Lagos dio en llamar “Canción Estampa”, sus portadas fueron ilustradas por el pintor Ricardo Supisiche y el diseñador gráfico Oscar Díaz, respectivamente, y por Juan Carlos Castagnino cuando juntas participaron de un álbum titulado *Doce canciones populares. Pampa fértil*; en cambio, permaneció inédita —y prácticamente desconocida— hasta 2012 y su publicación, póstuma, se produjo en el marco de una investigación musicológica que emprendimos desde el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Mansilla y Wolkowicz, 2012).

Este artículo estudia la convergencia artística que ocurre en estas creaciones en búsqueda de la representación de la pampa argentina.³ Con alguna ayuda teórica que aportan textos de Omar Corrado (2013) y Melanie Plesch (2014, 2018), se aborda el tema de la toponimia, el paisaje, las imágenes, el regionalismo, el uso de *topoi* musicales y el estilo musical adoptado por el compositor.⁴ Se postula que la

1 Un reducido avance de este trabajo fue presentado oralmente en el *IV Congreso Artes en Cruce. Constelaciones de sentido*, organizado por el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en abril de 2016, bajo el título “La representación de la pampa argentina en tres canciones de Carlos Guastavino. Música, literatura y artes visuales a la luz del *boom* del folclore”.

2 Las fechas de nacimiento y muerte, así como la ortografía de Aizemberg, proceden de Donozo (2006, p. 43).

3 Sin recurrir a esta convergencia, Guastavino había explorado antes la representación de la pampa en su obra para violín y piano *Llanuras*, de 1950.

4 Siguiendo a Roger Chartier, Corrado menciona recursos que se activan en cualquier momento del trayecto —desde la composición a la recepción— en la relación música-espacio; entre otros, estarían presentes la analogía, la alegoría, la metáfora, la alusión, la evocación, las figuras retóricas, las convenciones (Corrado, 2013, p. 96).

convergencia artística que se da en estas canciones, sumada a su ubicación en la intersección de lo culto y lo popular, las ubica en un mundo del arte (Becker, 2008) novedoso, surgido desde la editorial Lagos y caracterizado por una intención de multiplicar el efecto cultural argentinista, que les daba un sentido adicional a las obras (Molinero, 2011, p. 110).⁵

Desarrollo

La colección Canción Estampa y un “mundo del arte”

En trabajos anteriores nos detuvimos parcialmente en el emprendimiento cultural que fue la llamada “Canción Estampa” y los aportes de Carlos Guastavino a ese repertorio (Mansilla, 2006 y 2011). Sintetizando aquí, podría mencionarse que fue una colección numerosa de partituras ilustradas, publicada por Rómulo Lagos durante los años 60 y comienzos de los 70 del siglo XX y dedicada a obras vocales de compositores argentinos. Las canciones estaban reunidas con la plástica, según los editores, con el fin de permitir la comunicación de los artistas visuales con sectores amplios del público a los cuales no llegaba el conocimiento de sus obras mayores. Se entendía que el repertorio entonces denominado “folclore” era un “arte de masas”, como decía Lagos, en el cual música y poesía encontraban “un cauce propicio para su desarrollo”. Así, con la inquietud de incorporar el lenguaje plástico a la portada de las partituras, por su bajo costo, se aspiraba —según el catálogo de una muestra realizada hacia comienzos de los años 70— a llegar “al hombre de la calle y de todas las latitudes del país” (Lagos y Barbará, 1973, p. 5).

La noción “mundos del arte” de Howard Becker nos ayuda a comprender aquel grupo de artistas y a considerar la oficina de Rómulo Lagos

5 Esta idea difiere de la que sostuvimos antes, cuando interpretábamos a la música de Carlos Guastavino de los años 60 como una continuidad “expandida” del nacionalismo cultural de la primera mitad del siglo XX (Mansilla, 2011, p. 204).

como uno de los espacios físicos donde se concebían y proyectaban ideas a partir de un trabajo mancomunado.⁶ Como dice el sociólogo norteamericano,

[...] todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie —con frecuencia numerosa— de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos, cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación (Becker, 2008, p. 17).

En efecto, dos de los tres objetos de estudio que aquí presentamos vieron la luz y circularon en aquel contexto que reunió a intérpretes de música, compositores, pintores, escritores, gestores y, sobre todo, a un público que conocía y apreciaba las convenciones de la música de raíz folclórica argentina.⁷ Guastavino, según nuestra aplicación de la teoría sociológica mencionada, representó a un “profesional integrado”: “un artista canónico, plenamente dispuesto a producir el trabajo artístico canónico y por completo capaz de producirlo”; alguien integrado al mundo del arte existente, que “no causaría problema alguno a nadie que tuviera que cooperar con él” y con un trabajo que, por eso mismo, contó “con un público numeroso y receptivo” (Becker, 2008, p. 266).

Las canciones. Música y poesía

Como se ha dicho, de las tres obras elegidas para este trabajo, solo dos, *Pampamapa* y *Pampa sola*, se conocieron en los años 60.⁸ Como piezas para canto y piano, tuvieron en realidad una doble publicación.⁹ Aparecieron primero en formato individual, en 1963 y

6 “No existiría el cancionero que hoy tenemos sin Rómulo”, nos dijo el guitarrista Moncho Miérez en una entrevista personal (5 de octubre de 2003).

7 Las convenciones “proporcionan la base sobre la que quienes participan en el mundo del arte pueden actuar juntos de forma eficiente para producir trabajos característicos de esos mundos” (Becker, 2008, p. 63).

8 Mayores detalles de catalogación pueden verse en Mansilla (2011, p. 259).

9 La doble publicación, individual primero y conformando un álbum después, habla también del trabajo realizado por el “mundo del arte”, más que por el artista individual. Según

1965 respectivamente; y posteriormente, en 1968, se sumaron con otras al álbum *Doce canciones populares*, que llevó una portada del pintor marplatense Juan Carlos Castagnino (1908-1972).¹⁰

Lima Quintana, un bonaerense nacido en Morón, pero con una infancia que transcurrió en Saladillo —también provincia de Buenos Aires—, se autodefinió como un “hombre de la llanura” y admitió que su obra, aún sin proponérselo, tenía mayoritariamente “el horizonte del llano o la referencia, el comentario, la semejanza o las características de nuestra Pampa húmeda” (Llopis, 2010a, p. 27). Como hemos referido (Mansilla, 2011, p. 175), Lima Quintana intentó superar lo que consideraba una falsa antinomia —el entender que la poesía se opone a la canción—, comentando que para él tanto los poemas para ser cantados como aquellos para ser leídos constituían “formas diferentes con un mismo mensaje, una misma intención y un idéntico fin”. Ese fin era “entablar un diálogo con los otros, los semejantes” (Lima Quintana, 1994, p. 31).

Es importante señalar que Lima Quintana, si bien trascendió más por sus escritos, tuvo una formación artística múltiple, que incluyó la música y en algún tiempo de su juventud, según afirma Enrique Llopis, la pintura. En el libro que le dedica, menciona que en 1953 obtuvo una mención en un Salón de Artes Plásticas, en Morón;¹¹ y también que, aunque después abandonó esa actividad, habría llegado a ilustrar en los años 70 algunas partituras de la Editorial Lagos.¹² Su amistad con Rodolfo Campodónico, Carlos Alonso y otros artistas argentinos es conocida (con Alonso estuvo muy cercano sobre todo durante el exilio de ambos, en España). En el campo musical, grabó un disco publicado

Becker, en todo proceso de edición de una obra existe una cadena de toma de decisiones. Véase “El momento editorial” (Becker, 2008, p. 232 y ss).

10 Existen versiones de Pampamapa para coro mixto y para coro masculino. Esta última, dedicada al cuarteto Gaudeamus, de Córdoba, fue incluida en Mansilla y Wolkowicz (2012).

11 La obra premiada fue el óleo *El vestido amarillo* (Llopis, 2010, p. 50).

12 El modo potencial se debe a que no hemos podido comprobar ese dato aportado por Llopis. En el catálogo de la exposición dedicada a la Canción Estampa, realizada en 1973, Lima Quintana figura como poeta, no como pintor (Fischer, 1973, p. 66).

por el sello discográfico de la Universidad Nacional del Litoral, en el que interpretó sus propias canciones.¹³

En *Pampamapa*, desde el mismo título se expresa una asociación toponímica, casi un juego, entre las palabras “pampa” y “mapa”, a lo que se agregan numerosos elementos que remiten a un “aire de huella”, un tipo de música característica de la región pampeana.¹⁴ Melanie Plesch demostró que esta obra marca una suerte de culminación en las asociaciones simbólicas para representar la pampa y la caracterizó como un ejemplo óptimo, explícito, de un gran poder evocativo, para observar el grado en el que la “huella” quedó incrustada en el tropo cultural de la pampa como el paisaje “nacional” de Argentina (2018, p. 415-418).¹⁵

No nos detenemos aquí en los aspectos musicales relacionados con el uso del tópico de la “huella”, asunto que Plesch ha tratado largamente. Interesa, en cambio, realizar algunas conexiones con la poesía, que procede, aunque fragmentariamente, de un libro que Lima Quintana había dado a conocer en 1962: *Pampamapa, en la huella del sur*.¹⁶ Se trata de un poemario de treinta y cuatro páginas, que contiene trozos poéticos de distintas cantidades de versos y estrofas, alusivos todos a la pampa. Son textos cortos, diseñados en distintas partes de cada hoja, algunos de extensión mediana, otros casi como retazos poéticos.

13 Cantó en ese disco junto a Moncho Miérez, quien lo acompañó con su guitarra. El disco salió en 1967. También, en algún periodo breve, hacia comienzos de los años 50, Lima Quintana integró el trío Los Musiqueros junto a Mario Arnedo Gallo y Antonio Rodríguez Villar (Llopis, 2010, p. 50).

14 Un estudio de los registros fonográficos excede el presente trabajo. Puede verse De Lima (2019).

15 Por su parte, Corrado explica que “la referencia al lugar [en este tipo de música] se da a través de la mediación de las músicas folclóricas que allí se practican como dispositivo de transposición, en un intento de equivalencia entre espacio y producción simbólica” (Corrado, 2013, p. 98).

16 Poeta, cantor, autor y también compositor, Lima Quintana surgió hacia principios de 1962 en el ambiente musical de Buenos Aires, donde se relacionó con los artistas que adhirieron al llamado “Nuevo Cancionero”. Según Pujol, encarnaba la imagen del juglar, por su estilo poético de corte popular deseoso de sonido, de musicalización (Pujol, 2002, p. 133-135).

El escritor retomó aquellos versos para dos canciones, que registró en Sadaic en 1965, con escasos días de diferencia: la huella *La cuatrereada*, junto a Eduardo Andrade,¹⁷ y *Pampamapa*, subtitulada como “aire de huella”, con Guastavino.¹⁸

Presentada con algunas de las características de la seguidilla española —esto es, en estrofas de cuatro versos alternados, de siete y cinco sílabas—, con rima asonante en los versos pares, *Pampamapa* entrelaza encadenamientos entresacados del poemario, en una suerte de extracto que sigue la estructura poética 7+5+7+5 de muchas huellas folclóricas (Aretz, 1952, p. 212).¹⁹ Apelando a modalidades de la poesía popular, los versos que Lima Quintana toma son aquellos en los que dialoga metafóricamente con su paisaje.²⁰ Sobre el texto, resulta de interés comentar que el protagonista reconoce que la cruz, el sacrificio, de su ser errante, le aflora en forma de coplas, de canto; se confiesa conocedor de los indicios de su geografía que le harán encontrar agua y al mismo tiempo la considera un refugio donde encontrar quietud.²¹ El refrán “a la huella” —que es habitual en esa canción y danza criolla— se reserva

17 Esta canción tuvo varias grabaciones comerciales a cargo de solistas de folclore como Horacio Guarany (1966, Phonogram) y de conjuntos como *Los andariegos* (1968, Microfon) y *Los Hermanos Abrodo* (1972, Odeón); se encuentra disponible en varias plataformas. Lima Quintana la grabó para la Universidad Nacional del Litoral (1967, EDUL). También se incluyó en el disco compacto que acompaña el libro de Enrique Llopis sobre Lima Quintana (2010b).

18 *La cuatrereada*, junto al músico Eduardo [Negrin] Andrade —seudónimo de Eduardo Julio González— fue registrada en Sadaic el 18 de junio de 1965 (N.º 73.322). *Pampamapa*, con Guastavino, el 30 de junio de 1965 (N.º 67778). Véase sadaic.org.ar.

19 La primera estrofa, con el típico inicio de los dos pies ternarios —el primero de los cuales es acéfalo—, dice: “Yo no soy de estos pagos / pero es lo mismo / he robado la magia / de los caminos”. Y sigue la segunda: “Esta cruz que me mata / me da la vida / una copla me sangra / que canta herida”.

20 En la página 28 se lee textual la tercera estrofa de la primera parte de la canción: “No me pidas que deje / mis pensamientos / no encontrarás la forma / de atar al viento”. En la página 31, otra estrofa presenta el inicio de la segunda parte de la canción: “Como un pájaro antiguo / conozco el rastro / sé cuándo el trigo es verde / cuando hay que amarlo” (Lima Quintana, 1962).

21 Puede seguirse la obra en numerosas versiones disponibles en internet; por caso, una de Víctor Torres en la que el texto se comprende perfectamente: https://www.youtube.com/watch?v=4l8yc_KppKY

para una suerte de estribillo que, en modo mayor y con la misma letra, cierra tanto la primera como la segunda parte.²²

Guiche Aizemberg, autor de los textos de *Pampa sola* y *Pampa fértil*, fue un cuentista, poeta y letrista de origen ucraniano radicado desde niño en la provincia de Santa Fe (Fischer, 1973, p. 61). Nacido en Ronno, dedicó su producción literaria a temas relacionados con el paisaje de la pampa y el Litoral argentino en la que se inscribe la emblemática *Los inundados*, canción litoraleña de Ariel Ramírez para la película homónima de Fernando Birri (Portorrico, 2004, p. 39).²³ Con Guastavino, fue coautor también de *Noches de Santa Fe* —grabada por el Trío Guayacán—, *Los desencuentros*, *Viento norte* y *Romance de la Delfina*.²⁴

22 Esa estrofa de remate de cada parte dice: “A la huella, mi tierra / tan trasnochada / Yo te daré mis sueños / dame tu calma”.

23 La canción *Los inundados* fue difundida por Mercedes Sosa, Las Voces Blancas y en piano, por el mismo compositor.

24 Algunas de estas canciones han sido analizadas por el musicólogo Hector Gimenez (2016, 2018).

Para *Pampa sola*,²⁵ Guastavino eligió una rítmica derivada de la milonga campera.²⁶ La canción, difundida tanto con acompañamiento de piano como de guitarra, musicaliza cuartetos octosilábicos o coplas de romance, con rima asonante en los versos pares.²⁷ El contenido del texto refiere a una descripción de la pampa, con su soledad e inmensidad en los atardeceres.²⁸ Como en *Pampamapa*, la huella está referida, pero no ya en un sentido musical sino literario: se la menciona como un camino apenas demarcado al que se busca.²⁹

Finalmente, en cuanto a *Pampa fértil*, desconocemos la causa por la cual Guastavino nunca la publicó, si bien intuimos que fue por su parecido melódico con el segundo movimiento de la primera sonata para guitarra, de 1967. Asumido el valor musicológico de esta partitura por su poder explicativo de los procesos compositivos, decidimos su divulgación en forma póstuma (Mansilla y Wolkowicz, 2012) como parte de la puesta en valor de obras inéditas del santafesino. El poema es de cuartetos también, que corresponden a un subtipo, pues los versos son de ocho y cinco sílabas. La música, en sus pasajes principales, refiere el carácter triste y el perfil melódico del movimiento lento de la primera sonata para guitarra, dedicada a su hermano fallecido en el momento de la composición.

A diferencia de las anteriores canciones en las que prima la relación del hombre con la pampa y la soledad de ese paisaje, vemos tematizado aquí el clima en situación de tormenta (Figura 1). El recurso musical es el

25 Una versión para canto y piano de Alicia Nafé y Carmen Piazzini fue grabada en disco de vinilo, para el sello alemán Bellaphon, en 1981. Se puede escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=HIA1Z2fOXag>

26 Utilizó la variante rítmica, en métrica binaria, de corchea, dos semicorcheas y dos corcheas.

27 Adicionalmente, Guastavino transcribió para cuarteto vocal masculino esta obra, versión que dedicó a Carlos Vilo. Está contenida en Mansilla y Wolkowicz (2012).

28 Algunos fragmentos del poema: “Tristeza del horizonte / llamando a las soledades”. Más adelante: “¡Cómo se alargan las sombras / en el largo atardecer! / Se van para el horizonte / de allá no habrán de volver”.

29 La última estrofa dice: “Quedó muy lejos el río / su rumbo ya se perdió / llanuras sin un camino / tus huellas buscando voy”.

tópico del triste/estilo, un tipo de música folclórica con su característico carácter grave y declamatorio y su gesto final descendente (Plesch, 2014, p. 246).

Canto **Menos**

Cie - lo nu-bla - do, y obs - cu - ro Pam - pa se - dien - ta truc - nos le - ja - nos a - nun - cian
a la tor - men - ta. En el som - bri - o ho - ri - zon - te re - lam - pa - guc - a El
ai - re ya hue - le, a llu - via y, a pol - va - re - da.

Figura 1. *Pampa fértil*, de Guastavino y Aizemberg (compases 9-17) (Mansilla y Wolkowicz, 2012)

La falta de publicación de *Pampa fértil* en vida del compositor y la posibilidad de rastrear sus elementos musicales en una obra instrumental posterior, publicada por la editorial Ricordi Americana, muestran en

qué medida Guastavino analizaba los puntos de vista posibles de las personas involucradas en la red de vínculos cooperativos (Becker, 2008, p. 235) de la editorial Lagos. Sin duda, evitó transgredir sus propios parámetros de originalidad, encontrando que esos ocho compases (Figura 1) funcionaban mejor en el elegíaco trozo guitarrístico dedicado a su hermano —en combinación con otras referencias tópicas al folclore argentino— que en la canción sobre texto de Aisemberg.³⁰

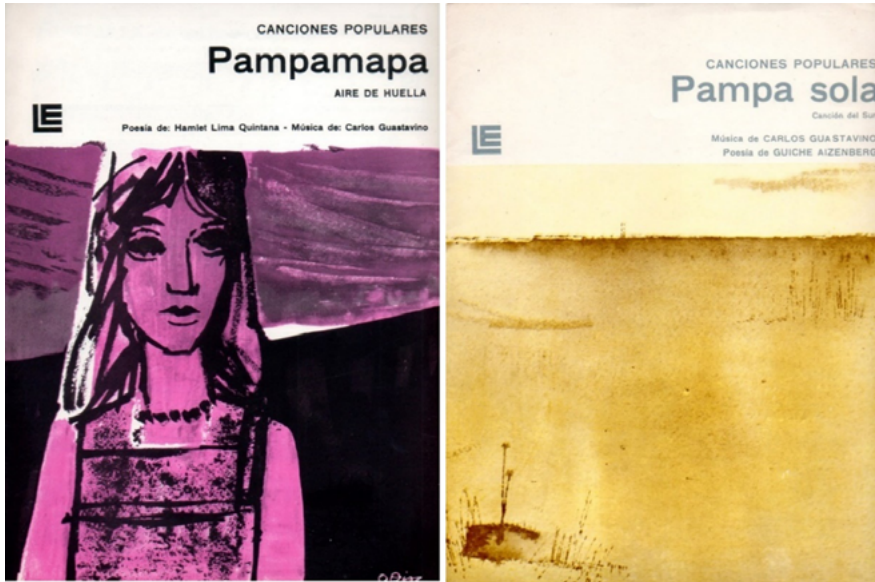
Las canciones. Artes visuales

Para la portada de *Pampamapa* se convocó al diseñador gráfico Oscar Díaz. Autor de numerosas portadas de libros del Centro Editor de América Latina y de Eudeba (Editorial Universitaria de Buenos Aires), “El negro” Díaz —como era conocido en el ambiente— produjo muchísimas tapas emblemáticas dentro de lo que se ha dado en llamar un “diseño de la carencia” (Friera, 2006). En este caso, recurrió directamente al dibujo, representando a la Pampa —utilizamos el término ahora como nombre propio— en tanto figura femenina que se recorta sobre un horizonte (Figura 2). La apelación al color como un elemento innovador aquí podría interpretarse como el toque *pop* que Díaz solía dar a sus diseños, producidos siempre en forma artesanal. Díaz llegó a ser jefe de artes de las editoriales mencionadas y colaboró también en otros emprendimientos como *La Rosa Blindada* y los *Libros del Quirquincho*. En materia musical, ilustró también vinilos de los sellos Qualiton y La Cornamusa.³¹ Beatriz Sarlo (2006) menciona el carácter absolutamente innovador de los diseños del Negro Díaz, que se corresponden con el *boom* editorial de los 60, cuando comenzaban a aparecer numerosas publicaciones seriadas ofrecidas a través de los entonces nuevos medios de comunicación masiva.

30 Guastavino eludió así llegar al límite del autoplagio y, a la vez, construyó la idea de ese trozo como surgido a raíz de la muerte de su hermano, guitarrista aficionado. Véase Mansilla (2011, p. 133) y Plesch (2014, pp. 244-245).

31 El sello Qualiton fue dirigido por Iván R. Cosentino. La Cornamusa, por la pedagoga María Teresa Corral.

En *Pampa sola*, el aislamiento de las grandes y deshabitadas regiones de llanuras fue representado por Ricardo Supisiche (1912-1992), pintor santafesino.³² (Figura 3) Supisiche, para la identidad local santafesina es a la plástica lo que Guastavino a la música.³³ En la contratapa de la partitura, se compara su creación artística con mensajes sin itinerario que son arrojados como “botellas al mar”. Situándose por fuera de la vanguardia plástica de la década de 1960, reivindicó un tipo de pintura sencilla, con notable preferencia por los suaves tonos ocres. Regionalista para algunos, equilibrada y concisa para otros, la obra de Supisiche parece haber tenido como uno de los principales temas, a lo largo de diferentes etapas, la soledad (Taverna Irigoyen, 1978, p. 60).³⁴



Figuras 2 y 3: Portadas de las partituras de *Pampamapa* y *Pampa sola*, de Carlos Guastavino (Editorial Lagos). Archivo personal

32 Supisiche también ilustró la ya mencionada *Noches de Santa Fe*.

33 Sus trayectorias artísticas se reúnen hasta hoy en la denominación de dos espacios del Centro Cultural Provincial, en la ciudad de Santa Fe.

34 La versión “topográfica” del paisaje en Supisiche se inicia hacia 1964, cuando “comienza levantando el horizonte, haciendo que cada vez quepa menos cielo en el abordaje del cartón. [...] aparecen formas aéreas, quebradas, vistas desde arriba” (Taverna Irigoyen, 1978, p. 56).

El otro momento en que plástica, poesía y música se reunieron en la obra guastaviniana sucedió cuando Lagos decidió reunir canciones publicadas individualmente en un álbum que se tituló *Doce canciones populares*. Aparecieron allí nuevamente *Pampamapa* y *Pampa sola*. La portada fue de Juan Carlos Castagnino [Figura 4] y no puede dejar de relacionársela con su serie de ilustraciones para las ediciones del poema *Martín Fierro*, de José Hernández, realizadas para Eudeba a principios de los años 60. Castagnino logró dar un rostro definido al más popular de los personajes de la literatura argentina, siendo sus temas predilectos la estampa del caballo, la imagen de la llanura, la guitarra y la figura de los paisanos sureños que había visto en su niñez (Correa, 1977, p. 7). Derivada de esa serie de dibujos sobre *Martín Fierro*, la selección de esa tapa resulta acorde para las canciones que hablan de historias de gauchos, soledades, paisajes pampeanos y amores no correspondidos. Los caballos de Castagnino, interpretados con gran dinamismo, convergen aquí con la intencionalidad de identificar a este grupo de canciones como “argentinas” (Mansilla, 2011, p. 203).



Figura 2. Tapa del álbum guastaviniano *Doce canciones populares* (Lagos, 1968).

Archivo personal

Conclusiones

Las tres composiciones vocales estudiadas constituyen una síntesis multiartística en línea con aquella narrativa “nacional” que tomó como espacio privilegiado de representación a la llanura central argentina. Sin embargo, aunque en la superficie podrían considerarse una suerte de estribación de la hegemónica tendencia de la primera mitad del siglo XX, habitualmente denominada “nacionalismo musical argentino”, la novedad de estas creaciones guastavinianas de la década de 1960 tal vez radique en su profunda ubicación, sin pruritos, en la intersección de los terrenos culto y popular. Siguiendo a Becker (2008, p. 233), Guastavino tomó decisiones en relación con la organización para la cual trabajaba, esto es, la editorial de Rómulo Lagos. Para ese fin, Guastavino recurrió a un estilo despojado, “austero”, con una buscada economía de medios. Apeló a melodías recordables, de acompañamiento sencillo y para facilitar la comprensión de los textos, ajustó la música totalmente a un estilo silábico.

Así, aunque la circulación y la historia de la *performance* musical responden, en el caso de *Pampamapa* y *Pampa sola*, a la tradición de la canción de cámara argentina, no se observa en cuanto al modo de surgimiento y consolidación del fenómeno, la concepción “desde arriba” que, según la historiografía de la musicología posestructuralista caracterizó al europeizado grupo inicial de compositores denominados como Generación del 80. Muy por el contrario, los artistas reunidos para la producción de estas obras ocuparon una posición cercana al espacio, a la región que querían representar, como hemos visto por la descripción de sus trayectorias y de sus actitudes creadoras. Puede concluirse que en estas canciones se conjugaron —y, por su condición heterosemiótica, se potenciaron— resultados de notable fluidez, coherencia interna y eficacia estética, ligados a un renovado interés por multiplicar el efecto de una identidad cultural que alcanzara a amplios sectores sociales de la Argentina de entonces.

Referencias bibliográficas

- Aretz, I. (1952). *El folklore musical argentino*. Ricordi Americana.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* (trad. Joaquín Ibarburu). Universidad Nacional de Quilmes [título original: Art Worlds, publicado en 1982].
- Corrado, O. (2013). Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas. *Revista Argentina de Musicología*, 14, 91-130.
- Correa, M. A. (1977). Castagnino. En J. Hernández, *Martín Fierro con dibujos de Juan Carlos Castagnino* (8° ed., p. 7). Eudeba.
- De Lima, C. M. (2019). Pampamapa museificada. Elementos interpretativos en la grabación de la obra por su compositor, Carlos Guastavino. En N. Koss (ed.), *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (FFyL, UBA). <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/JIAEIII/paper/viewFile/4750/2814>
- Donozo, L. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Gourmet Musical.
- Fischer, H. (coord.). (1973). *Canción Estampa*. Lagos.
- Friera, S. (9 de octubre de 2006). La libertad en los márgenes, p. 12.
- Gimenez, H. (2016). El perfume del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de Noches de Santa Fe, de Carlos Guastavino. En J. I. Weber (ed.), *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* (pp. 206-224). <https://www.>

[aamusicologia.ar/wp-content/uploads/2017/06/AAM_INM.pdf](http://www.aamusicologia.ar/wp-content/uploads/2017/06/AAM_INM.pdf) Actas_2016_

- Gimenez, H. (2018). Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino. En P. E. Jaureguiberry y C. Pedrotti (eds.), *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”* (pp. 159-171). <https://www.aamusicologia.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf>
- Lagos, R. y Barbará, J.J. (1973). La Canción Estampa, origen y sentido de una experiencia de carácter popular. En H. Fischer (coord.), *Canción Estampa*. Lagos.
- Lima Quintana, H. (1962). *Pampamapa, en la huella del sur*. El sótano de la Salamanca.
- Lima Quintana, H. (1994). *Los referentes. Una historia de amistad*. Torres Agüero.
- Llopis, E. (2010a). *Crónica de un semejante. Un perfil de Hamlet Lima Quintana*. De Aquí a la Vuelta / Centro Cultural de la Cooperación.
- Llopis, E. (2010b). *Cielo del amor. Poemas y canciones de Hamlet Lima Quintana*. Registro sonoro en CD. De Aquí a la Vuelta / Centro Cultural de la Cooperación.
- Mansilla, S. L. (2006). Música, plástica y poesía en la colección Canción Estampa. Algunas canciones populares de Carlos Guastavino. En AAVV. *VII Jornadas 2006. Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música* (pp. 51-63). Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA).

- Mansilla, S. L. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Gourmet Musical.
- Mansilla, S. L. y Wolkowicz, V. (2012). *Carlos Guastavino. Músicas inéditas*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Molinero, C. (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. De Aquí a la Vuelta.
- Plesch, M. (2014). ‘Una pena extraordinaria’: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino, *Acta Musicológica*, 86 (2), 217-248.
- Plesch, M. (2018). From ‘Abandoned Huts’ to ‘Maps of the Pampas’: The Topos of the Huella and the Representation of Landscape in Argentine Art Music. En R. Strohm (ed.), *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project* (pp. 392-430). Routledge.
- Portorrico, E. (2004). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica* (2a. ed.). El autor.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Emecé.
- Sarlo, B. (2006). Comentarios. En *Mirala hasta que te guste. Homenaje a Oscar Díaz*. (catálogo). Biblioteca Nacional.
- Taverna Irigoyen, J. M. (1978). *Supisiche*. Galería Rubbers.

**Ciclos ancestrales.
Recreación de contextos y
lenguajes desde instrumentos
autóctonos**

Música e identidad cultural en una estructura sonora andina

Music and Cultural Identity in an Andean sound structure

Enrique Cámara de Landa
Universidad de Valladolid, España
engcamara@gmail.com

Resumen

La observación de la presencia recurrente de una estructura musical en repertorios tradicionales y populares latinoamericanos permite reflexionar sobre los modos en que determinados creadores e intérpretes utilizan rasgos procedentes de distintos sistemas sonoros para articular sus propias identidades culturales. A través del análisis de piezas pertenecientes a varios géneros, se detectan las variantes producidas en una configuración musical mestiza en la que algunos estilemas del área andina, articulados sobre el sistema pentatónico anhemitonal de probable ascendencia prehispánica, se combinan con otros procedentes del sistema tonal europeo.

Palabras clave: música, Andes, estructura, identidad, mestizaje.

Abstract

Observing the recurring presence of a musical structure in traditional and popular Latin American repertoires allows us to reflect on the ways in which certain creators and performers use features from different sound systems to articulate their own cultural identities. Through the analysis of pieces belonging to various genres, the variants produced in a mestizo musical configuration are detected. Some stylistic formulas from the Andean area, based on the anhemitonal pentatonic system of probable pre-Hispanic origin, are combined with others from the European tonal system.

Keywords: music, Andes, structure, identity, hybridization.

Introducción

Una estructura musical andina que desafía fronteras

La amable invitación a participar en las JOIM 2022 que he recibido me permite someter a la consideración de los estudiosos de Ecuador y de otros países latinoamericanos una propuesta de seguimiento de una estructura musical presente en diversos géneros tradicionales del subcontinente. Para introducir el tema, y antes de explicar los motivos de esta sugerencia, propongo comenzar escuchando dos fragmentos de expresiones musicales de la región andina de Sudamérica. El primero es la segunda frase de un sanjuanito mestizo sumamente popular en Ecuador:



Figura 1. Ejemplo musical 1. “Pobre corazón” (autor: Guillermo Garzón Ubidia); ejemplo sonoro 1, interpretado por Julio Jaramillo y su conjunto: <https://www.youtube.com/watch?v=kFdUleS8fGo> (0:57 a 1:24; 2:25 a 2:51; 3:01 a 3:26).¹

1 De acuerdo con la propuesta de Carlos Vega (1941), que ha sido adoptada por numerosos etnomusicólogos latinoamericanos, he transportado todas las transcripciones musicales a *finalis* o tónica re, para facilitar comparaciones. Escribo los grados melódicos con números romanos en minúscula y los armónicos en mayúscula. En casos puntuales es posible que exista alguna diferencia entre el ejemplar sonoro y la transcripción, debido a que esta haya sido realizada sobre una versión distinta o —más frecuentemente— a partir de una de las repeticiones de los segmentos musicales, en los que suelen verificarse variantes mínimas. Véase al respecto el concepto de *Variationstrieb* o “instinto de variación” considerado a menudo por Bräiloiu en relación con la música tradicional.

La segunda expresión musical es un loncomeo, el cual, tal como sucede con el sanjuanito, se manifiesta en dos tipos: aborígen y de *revival* (esta pieza pertenece al segundo):²



Figura 2. Ejemplo musical 2. “Rogativa de Loncomeo” (autor: Marcelo Berbel); ejemplo sonoro 2, interpretado por José Larralde: <https://www.youtube.com/watch?v=0QRdabtxxTQ> (0:45 a 1:10; 2:07 a 2:29)

A pesar de la distancia geográfica —más de 6 000 km— que separa a estos dos géneros literario-musicales (el sanjuanito y el loncomeo), ambos fragmentos presentan similitudes apreciables a simple audición —y también a simple vista en las transcripciones— que pueden resumirse de la manera siguiente: predominio de sonidos del sistema pentatónico anhemitonal en una de sus más frecuentes modalidades andinas (el “modo B” que será mencionado luego), perfil melódico descendente con final en el i grado de la escala (en ocasiones el iii), sucesión armónica VI-III-(V)-I en tonalidad menor. Lo que quiero discutir aquí está relacionado con la identificación de dichos rasgos comunes que presentan algunas piezas de varios géneros musicales practicados hoy principalmente en los Andes sudamericanos y también en otras áreas del subcontinente a las que se han expandido. La observación de los cambios realizados por

2 Los estudiosos señalan la existencia de dos tipos de loncomeo tehuelche-mapuche:
 I. Aborígen: Oración cantada y bailada al ritmo de los timbales llamados kultrun / kultxun por parte de los grupos tehuelche / mapuche nativos del Sud de Argentina y Chile.
 II. Revival: Durante las décadas de 1960 y 1970, algunos compositores y letristas argentinos inventaron un género vocal e instrumental llamado loncomeo para evocar la cultura mapuche, que consideraban virtualmente desaparecida en el territorio, y caracterizar el nuevo estilo musical de revival que llamaron “música patagónica” (volveré sobre este asunto).

los músicos en esa estructura musical específica (una entre las muchas vigentes en la región) nos induce a reflexionar sobre los procesos de fusión musical protagonizados por creadores e intérpretes. Además, nos permite observar que, a través del uso de dicha estructura musical, compartida por varios géneros vocales, instrumentales y de danza, los músicos han desafiado distintos tipos de fronteras (geográfica, política, de género musical, de dicotomía tradicional/popular). Constituye también un ejemplo de los modos en que los habitantes de los Andes sudamericanos utilizan música procedente de distintos sistemas para impostar y articular sus propias identidades culturales.

Desarrollo

Ubicación espacial y temporal

La constatación de la presencia del sistema pentatónico anhemitonal andino en la base de estas y muchas otras piezas musicales me indujo a interrogar un repertorio mayoritariamente basado en dicha articulación de sonidos para intentar identificar la posible procedencia de la estructura que origina el presente texto. Por tal motivo, comenzaré el análisis del funcionamiento de la misma (y de los procesos de fusión a la que la vienen sometiendo los músicos) en una zona del extremo noroeste de la Argentina, consciente de que sería posible extender esta área de observación a otros espacios en los que se practican repertorios con rasgos similares y de que se trata —repito— de una estructura entre las numerosas que funcionan en las comunidades andinas (solo que, como veremos, esta ha sido incorporada a géneros no pentatónicos de diversos países en calidad de rasgo identificativo de una cultura musical).³

En la zona elegida, conformada por las tierras altas de la provincia argentina de Jujuy, se observa la influencia musical intensa y continua

3 Sobre las distintas estructuras tonales del área, ver, entre otros, Vega (1944), Holzmann (1968), Romero (1988), Turino (1998) y varios textos de Isabel Aretz.

de compositores e instrumentistas bolivianos desde hace más de un siglo. Algunas piezas analizadas aquí —y muchas otras incluidas en Cámara de Landa 2013a, artículo del que constituye un complemento el presente texto— provienen de la ciudad de La Quiaca, ubicada en el altiplano andino llamado Puna y separada de la boliviana Villazón por un estrecho río (ambas localidades se encuentran a casi 3500 metros sobre el nivel del mar). Las relaciones entre los habitantes de las dos ciudades son intensas en muchas áreas, desde el contrabando hasta los intercambios musicales. Otros ejemplos proceden de la Quebrada de Humahuaca, que desciende desde la Puna hasta los valles centrales de Jujuy y que, por haber sido encrucijada de poblaciones desde tiempos prehispánicos, en 2003 fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Toda la zona fue dominada por los incas, que la incluyeron en el Collasuyo, provincia sureña del Tawantinsuyo. De ahí uno de los significados que ha asumido en la Argentina el vocablo “colla”, que hoy tanto puede usarse para designar a descendientes del Collasuyo como a los actuales habitantes de toda el área.

Corresponde aquí dejar de lado temas como las dinámicas interétnicas e interclasistas que han venido produciéndose en la zona y —con mayor frecuencia— en las áreas de Argentina a las que emigraron ocasional o definitivamente los collas, o los problemas que afectan a la población (alto grado de mortalidad infantil, emigración por motivos económicos, analfabetismo y abandono escolar, asistencia sanitaria insuficiente) y limitarnos a considerar algunas prácticas musicales de una región que los pampeanos y rioplatenses del país hemos asumido como uno de los paradigmas de la cultura ancestral argentina, a raíz tanto de la conformación étnica y la historia de la región como de operaciones de cuño político (alguna de las cuales mencionaré luego). Me interesa señalar que las prácticas musicales de los habitantes del Alto Jujuy incluyen el uso de diferentes repertorios, materializados en distintos géneros musical-literario-coreográficos, articulados sobre sistemas musicales de diversas procedencias, con una actitud de flexibilidad

por parte de compositores e intérpretes que favorece las fusiones e hibridaciones e integra los recursos tecnológicos y las modas musicales en la tradición musical andina; una realidad hoy vigente y en la que se verifica de manera especial la interacción entre estabilidad y cambio, tal vez originada por la necesidad de mantener “esencias identitarias” a la vez que se ejercita la creatividad.

De las fiestas y celebraciones que tienen lugar en las localidades elegidas, el carnaval es una de las más significativas (el denominado “carnaval humahuaqueño” constituye una fecha emblemática en el calendario real y mental de las tradiciones para los argentinos de la zona y del resto del país, respectivamente). Numerosos textos contienen descripciones de las actividades que se desarrollan en dicha ocasión (Aretz, 1954; Coluccio, 1978 y 1981; Cámara de Landa, 1994, 1999a y 2006; entre otros), motivo por el cual solo menciono aquí el uso de la planta de maíz —¿símbolo de fertilidad?— y la albahaca —¿atracción sexual?—; las bebidas —chicha, clericó, saratoga— y la coca consumidas; las ofrendas a Pachamama; las coplas cantadas cuyos textos personifican al carnaval desde antes de su llegada; los principales instrumentos musicales ejecutados (tanto los considerados como tradicionales —caja, erkencho, anata/tarka, charango, guitarra, etc.— como los incorporados a lo largo del siglo pasado —trompeta, trombón, fiscorno, guitarra y bajo eléctricos, redoblante, platillos, etc.—); los eventos que tienen lugar durante el jueves de compadres y de comadres (como el tincunaco o topamiento); el desentierro del carnaval grande (con los diablos simulando emerger de la tierra); los desfiles, visitas y bailes que tienen lugar durante tres días; los principales géneros musicales interpretados (bailecito, cueca, zamba, chacarera, huayno y derivados, takirari, anateada, saltadito, tarkeada-erkenchada, copla...); los rituales que acompañan las señaladas y marcadas de ganado, que incluyen aspectos de relación simbiótica (como la boda de animales o el marcado simbólico de personas) y en los que el canto de coplas no suele faltar;

y el entierro del carnaval, cuando se cantan las coplas de Pascua para asegurar la continuidad del ciclo anual.

Funciones y estructuras de la música

Como sucede en otras áreas andinas, durante el festejo del carnaval en el Alto Jujuy las prácticas musicales cumplen diferentes funciones, tales como ordenar y delimitar los eventos festivos, conferir significación especial a lugares en un período excepcional, asegurar la eficacia de los rituales o canalizar deseos y pulsiones dentro de límites socialmente establecidos. Durante los bailes organizados en los lugares de festejo, las visitas a casas privadas o las fiestas de máscaras, los eventos musicales forman una suerte de paisaje acústico con una función recreativa que suele estar vinculada a la reafirmación identitaria. En otras situaciones, los hechos sonoros adquieren funciones más significativas en las relaciones sociales, tales como cantar la protesta, proponer encuentros íntimos, insultar a los miembros del otro sexo para confirmar la separación y complementariedad de roles de género, criticar a las instituciones sociales, comenzar un diálogo con forasteros o desconocidos, expresar sentimientos que las convenciones sociales obligan a ocultar en otras circunstancias, trasgredir las normas sociales mientras se confirma la validez de las instituciones existentes, alejar tristezas, expresar y exorcizar la nostalgia, evocar paisajes y seres queridos, desarrollar valores estéticos, reafirmar la pertenencia a un lugar —que a menudo se tiene que abandonar durante períodos más o menos largos— y a un espacio social significativos; y aún otras que conforman el inabarcable y siempre cambiante ámbito de las funciones y los significados de la práctica musical.

El musicólogo Carlos Vega eligió, entre los posibles criterios para clasificar la música tradicional (geopolítico, geográfico-físico, geolingüístico, racial, literario, hominal, funcional, nominal), el musical (valga la redundancia), que sirve de base a los contenidos que desarrolló en su *Panorama de la música popular argentina* de

1944. Si en ese libro propuso una taxonomía que revelaba alguna incoherencia al mezclar criterios tonal, geográfico, rítmico y hasta étnico, dejó inédita otra en la que intentaba superar tal limitación a través de un reordenamiento de las entidades sistémicas que denominó cancioneros en tres grupos: tritónico, pentatónico y heptatónicos. Las músicas interpretadas actualmente durante el carnaval en el Alto Jujuy son muchas, pertenecen a varios géneros musicales, articulados en diferentes sistemas (los tres grupos de Vega están representados) y con concretas fisonomías de microforma y macroforma abierta o cerrada (denomino macroforma a la que exhiben las entidades musicales constituidas a partir de la articulación de componentes y microforma a la de cada uno de estos ingredientes). Al ser géneros instrumentales sometidos a improvisación, tanto los saltaditos como las erkenchadas y las anateadas-tarkeadas cuentan con micro y macroforma abierta (se modifica la extensión y composición de los segmentos formales y se los alterna libremente). Coplas y takiraris presentan microforma cerrada (componentes de duración y constitución fija) y macroforma abierta (se repiten y yuxtaponen *ad libitum* en función de condicionantes extramusicales). Las danzas amatorias (bailecito, chacarera, cueca, gato, zamba...) se desarrollan sobre micro y macroforma cerradas, puesto que deben respetar secuencias coreográficas fijas compuestas por un número determinado de pasos. Los huaynos y carnavales, en cambio, se articulan a partir de componentes de duración invariable (microforma cerrada) pero pueden repetirse un número de veces fijo o libre (macroforma cerrada o abierta, respectivamente).

Para identificar a la que propongo denominar “estructura identitaria andina”, comenzaré por los huaynos y carnavales pentatónicos (de donde creo que proceden los rasgos de esta estructura; de ahí que haya aterrizado mi ejemplificación en un lugar y tiempo en que se los practica abundantemente). Luego lo ampliaré a las danzas amatorias, además de mencionar algún género vocal de la zona, y terminaré incursionando

brevemente en otras áreas geográficas para reflexionar sobre la relación entre tradición, creatividad, emblema e identidad.

La estructura “identitaria” en huaynos y carnavalitos

En Cámara de Landa 2013a (disponible en internet) he analizado en detalle los procesos de “contaminación” entre los sistemas tonales pentatónico anhemitonal (en su modalidad andina) y heptatónico de procedencia europea que tienen lugar en la estructura musical que estoy considerando. Para ello realicé un seguimiento de las variadas apariciones de dicha estructura en canciones, danzas y toques instrumentales pertenecientes al corpus de eso que la mayoría de los argentinos denominan “folklore” (término controvertido con el que en dicho país se nombran piezas musicales de transmisión oral o escrita, de autor anónimo o conocido, de creación y difusión en ámbitos rurales o urbanos, e incluso las denominadas “de proyección”, “de raíz”, etc.).⁴ Por tal motivo, y porque deseo utilizar el espacio disponible para ampliar el radio de observación a las áreas andinas de otros países sudamericanos, aquí solo presento algunos ejemplos paradigmáticos de dicha selección.

Las primeras piezas consideradas a continuación son, entonces, huaynos y carnavalitos ejecutados durante el desentierro del Carnaval para “bautizar” acústicamente el espacio físico de los festejos o interpretados de manera más o menos continua durante los desfiles de los grupos denominados “comparsas” por las calles de las localidades altojujeñas. Conviene aclarar que los confines entre el huayno y el carnavalito son muy difusos porque hoy en la zona estos nombres designan prácticamente al mismo género (por lo tanto, aquí utilizo ambas denominaciones). Los huaynos-carnavalitos están articulados sobre un sistema pentatónico anhemitonal “puro” o fusionado con el sistema tonal que los estudiosos italianos suelen denominar “euroculto” (término que

4 Sobre este tema, que no corresponde tratar aquí, ver, entre otros, Cámara de Landa (1996, 1999b y 2013b), Gravano (1983) y Guerrero (2016).

utilizó Diego Carpitella en sus escritos). La distinción entre melodías pentatónicas puras y mestizas fue propuesta por los investigadores Raoul y Marguerite D'Harcourt hace ya casi un siglo en *La musique des Incas et ses survivances*. No aportaré aquí elementos de crítica a esta taxonomía y su hermenéutica, tarea que han realizado varios autores. Me limitaré a señalar que de los cinco modos pentatónicos establecidos por el matrimonio francés (y escritos en orden de frecuencia descendente para reflejar el perfil mayoritario de las melodías), los huaynos y carnavalitos de la región limítrofe entre Bolivia y Argentina usan el B, que algunos estudiosos denominan “pentatónico menor” (junto con el D, por contener un intervalo de tercera menor entre el i y el ii grados) y que fue mencionado como mayoritario en diversas zonas andinas por los D'Harcourt (1925), Romero (1988) y Turino (1998), entre otros.



Figura 3. Modo B pentatónico

Se ha señalado que los cordófonos de procedencia europea suelen acompañar estas melodías alternando relativos.



Figura 4. Figura 4: Acordes relativos

Si observamos la estructura de la primera frase (que ocupa el pentagrama superior) del huayno ejecutado por la comparsa “CH-B-CH” en la ciudad de La Quiaca, notaremos que en el parámetro tonal sus principales

características son el uso de la escala pentatónica y el perfil melódico general descendente. El antecedente alterna los grados i y ii del sistema pentatónico en el ámbito agudo, mientras que el consecuente —que se repite variado en la segunda frase— desciende al i en el registro grave. Esos son los rasgos melódicos de la estructura que estamos considerando y que aparecen en la mayoría de las piezas pertenecientes a este repertorio. Cuando son acompañadas por instrumentos que producen acordes, se presenta el rasgo armónico de la estructura (la sucesión VI-III-V-I). Tanto en este parámetro como en los otros pueden producirse variantes.



Figura 5. Ejemplo Musical 3: Huayno de la comparsa “CH-B-CH” (La Quiaca); ejemplo sonoro ³⁵ en Cámara de Landa (1994). Una variante ejecutada por músicos de la comparsa en 2022 aparece en <https://www.youtube.com/watch?v=X9HJCYLznE> (2:20 a 2:38; 5:27 a 5:45)

Esta combinación de elementos —repito— es un rasgo de estilo presente con infinitas variaciones en muchos huaynos y carnavalitos.⁶ En Cámara de Landa 2013a los organicé de acuerdo con un grado creciente de interacción entre el sistema pentatónico y el heptatónico y analicé los que fueron interpretados por las comparsas “La Juventud” (grabada por

5 Tanto esta melodía como las que se presentan en Cámara de Landa 2013a fueron grabadas por mí en La Quiaca o en localidades de la Quebrada de Humahuaca en 1989 e incluidas en un CD publicado en Italia (Cámara, 1994).

6 A este respecto, conviene recordar la íntima relación existente entre estructura y transformación señalada por Lévi-Strauss y el ya mencionado *Variationstrieb*.

Vega en 1953, por mí en 1989 y actualmente vigente⁷), “Nueve de julio”, “Cuculí madrugadora” (del que conozco varias versiones en Argentina y existen otras también en Perú, según me indica el etnomusicólogo Camilo Pajuelo), “Domingo de Tentación”, “Veteranos” (todas ellas pentatónicas “puras”), “Pocos pero locos” (donde aparece un semitono con función de sensible), “Regimiento Pancho Vila” (con varios sonidos no pertenecientes al sistema pentatónico ubicados en posiciones rítmicamente débiles), “La Unión” (donde se incorpora la dominante del relativo mayor, por lo que el esquema armónico de la estructura VI-III-V-I se enriquece: VI-VIID-III-V-I), “Los Chipas” (con mayor presencia de sonidos no pentatónicos), “Diez de noviembre” (ídem), “Negra zamba” (algún sonido ajeno al pentatónico en posición rítmicamente fuerte), “Batocas” (cuyo último período musical está organizado según una lógica procedente de la armonía europea) y “Acaso porque soy pobre”, donde la aparición de dominantes secundarias genera cacofonía con el acompañamiento de un músico local que no las entiende. En la conferencia JOIM 2022 mostré la solución aportada por el músico Fortunato Ramos a dicho conflicto entre el iii grado melódico en ambas posiciones (normal y ascendido), así como otras melodías que conforman este interesante proceso de diálogo entre sistemas musicales que es producto de la creatividad de los músicos (“Carnavalito quebradeño”, “Sirvan chicha”, “Si las piedras de tu calle”, “Veteranos”, etc.). También recordé que estos mecanismos de diálogo entre sistemas musicales no son nuevos en el área citando un listado de piezas grabadas por Carlos Vega en la zona desde la década de 1930 que presentan esa estructura (no solo huaynos y carnavalitos, sino también algunos ejemplos de géneros vocal-instrumentales como el triste y el yaraví), así como los repertorios que documentó e interpretó el músico y musicólogo boliviano Felipe Rivera, quien alternaba residencia entre Villazón y La Quiaca, y desde la década de 1920 difundió estos repertorios en

7 Cfr., entre otras grabaciones en internet, la siguiente: https://m.facebook.com/watch/?v=643611056862124&_rdr. La estructura se presenta en las dos frases musicales del estribillo con texto “Soy de La Juventud Alegre / ¡Que viva nuestra comparsa!”.

Argentina y Bolivia a través de la composición de piezas en el estilo tradicional también grabadas en discos en 78 revoluciones por minuto de distribución comercial.

La estructura “identitaria” en otros géneros musicales

Las tendencias tradicionalistas que surgieron en Argentina a lo largo del siglo XX como reacción a los grandes flujos migratorios provenientes de Europa y otros continentes estimularon prácticas de cuño nacionalista que incluían expresiones musicales.⁸ Posteriormente, las corrientes nativistas del país forjaron una imagen idealizada del Tawantinsuyo (olvidando que los incas también habían sido imperialistas en la región). Los argentinos estaban construyendo una imagen de las expresiones musicales “incas” y dieron a algunos géneros musicales andinos practicados en el norte del país la función de representar la “esencia” de la identidad nacional (un fenómeno que aún hoy permanece en la imaginación colectiva). No me interesa discutir aquí los constructos operados por los estudiosos sobre la “música de los incas” que analiza en un excelente libro Julio Mendivil (2018) y que en parte podemos aplicar a la realidad que estoy comentando; en cambio, quiero señalar que, si bien no parece que se lo haya reconocido explícitamente, la estructura musical de origen pentatónico que estoy analizando ha sido utilizada a menudo por los compositores de proyección folklórica para conferir a sus piezas un “aire” andino que, en una suerte de metonimia o sinécdoque, implicaba otorgarle un carácter argentino. Esto sucedió, por ejemplo, en algunas danzas llamadas amatorias, de cortejo o picarescas (como las ya mencionadas bailecito, cueca, chacarera o zamba), que se practican ampliamente en la zona, pero también en otras regiones del país, gracias a la difusión operada por las corrientes de *folk revival* en las ciudades (incluida Buenos Aires). Se incluye aquí un ejemplo

8 Para una historia del tradicionalismo musical en la Argentina, ver Vega (1981). Sobre la investigación folklórica en ese país, ver Chamosa (2012). Referencias bibliográficas sobre la definición y el estudio de las proyecciones folklóricas figuran en Cámara de Landa (2013b).

de bailecito (género tradicional que los altojujeños adoptaron desde Bolivia y sobre el que se crearon muchas canciones populares) en el que se presenta un sonido no pentatónico tres veces en posición de paso y la melodía desciende solo hasta el ii grado melódico (dos variantes frecuentes en esta estructura):



Figura 6. Ejemplo musical 3 Bailecito “Sirviñacu” (letra: Jaime Dávalos; música: Eduardo Falú); ejemplo sonoro 2 (intérprete: Chany Suárez, voz; Daniel Homer, guitarra): https://www.youtube.com/watch?v=CBUcKaCc_8E (0:22 a 0:42)

En Cámara de Landa 2013b analicé las variantes de esta estructura musical presentes en varios bailecitos, así como en otros géneros tradicionales y populares que el noroeste argentino recibió de otras repúblicas andinas y envió al resto del país (en particular, cuecas, chacareras y zambas, cuyos títulos permiten encontrarlas en internet y corroborar esta presencia también a través de la audición).⁹ Si volvemos a los géneros vocales, encontraremos variantes en determinadas vidalas del noroeste argentino, así como en algunos tristes y yaravíes; es el caso de los que figuran en la antología sonora *Las canciones folklóricas de*

9 Además de los ejemplos citados en ese artículo, puede verse la cueca chapaca que figura en el video de la comparsa “CH-B-CH” mencionado como ejemplo sonoro 3 (13:06 a 13:36 y repeticiones), así como el bailecito que sigue (“Una lágrima”: 15:52 a 16:12 y repeticiones) e incluso el saltadito siguiente, que se detiene en el tercer grado melódico y armónico, y el huayno de despedida que cierra la grabación (26:18 en adelante).

la Argentina y cuyas transcripciones fueron incluidas en el texto que la acompaña).¹⁰

El haber sometido esta propuesta a la consideración de dos amigos etnomusicólogos me permitió conocer piezas tradicionales y populares de otros países andinos, como las siguientes que indico aquí a modo de ejemplo indicando solo los intérpretes y con la esperanza de que quien lea este texto busque e identifique otras en las que, como en estas, se utilice la estructura musical considerada aquí:

Bolivia:

- Potosí: “Saliendo de Llallagua” (autor: Tomás Pacheco; intérprete: Ruperta Condori), <https://www.youtube.com/watch?v=r-esLdd9J6Y> (en toda la pieza)
- Caripuyo: “Caripuyo Torrecita” (autor: Bonifacio Terán Arnez; intérprete: Bonny Alberto Terán), https://www.youtube.com/watch?v=4VGm6r_Coqo (0:38 a 0:59)

Perú:

- Cuzco: “Valicha” (autor: Miguel Ángel Hurtado Delgado; intérpretes: Conjunto Selección Fiesta Andina) <https://www.youtube.com/watch?v=FEMMXgomlBU> (0:25 a 0:52)
- Centro del Perú: “Gorrioncito” (autores: Emilio V. Alanya Carhuamaca y Tiburcio Mallaupoma Cullubamba; intérprete: Víctor Alberto Gil Mallma), <https://www.youtube.com/watch?v=b-urxF6IHLo> (0:23 a 0:50)

10 Cfr. Jacovella et al. (1988). También el yaraví arequipeño “Es posible Silvia mía” respeta el esquema armónico en modo menor, por terceras paralelas y con fuerte presencia de la tonalidad euroculta; <https://www.youtube.com/watch?v=yPE6Ojf7xH4> (a partir de 9:35), rasgos también presentes en “Soy forastero y sin padre” (desde 20:35), en el que se verifica la inserción de la dominante del relativo mayor. Si aplicamos la acepción amplia del concepto de lo andino tal como la propone Mario Godoy Aguirre en varios escritos (incluido el de 2009 que citare enseguida), incluiremos localidades de la costa del Pacífico e incluso de la Amazonía.

- Ancash: “A los filos del cuchillo” (autora e intérprete: María Dictenia Alvarado Trujillo “Pastorita Huaracina”), <https://www.youtube.com/watch?v=-dPIUame26A> (0:23 a 0:59)
- Ayacucho: “Adiós pueblo de Ayacucho” (intérprete: Otoniel Ccayanchira), <https://www.youtube.com/watch?v=rGekI78yE2s> (0:21 a 0:38)
- Puno: “Puno Candelaria Fiesta” (intérprete: Centro Musical Theodoro Valcarcel), <https://www.youtube.com/watch?v=OKCh5bJNDw8&list=PL0gHwAMJKmwhQncAV-alcYKDCeLLLiKxS> (0:43 a 1:12)

Ecuador:

- “Tu pobre negro” (autor: César Baquero; intérprete: Ñanda Mañachi), <https://www.youtube.com/watch?v=Xmkp-lmvVio> (0:10 a 0:31, 0:41 a 1:13, etc.)
- “San Juan en Quinchuqui” (intérprete: Ñanda Mañachi), <https://www.youtube.com/watch?v=VTSWyUPmPW0&t=1564s> (21:15 a 21:58) que, además, cuenta con un período B sobre el VI (rasgo frecuente en los sanjuanitos)
- “Por una guambrita” (intérprete: Dúo Saavedra Moncayo), <https://www.youtube.com/watch?v=TeloGN7g4UU> (0:45 a 1:03, 1:13 a 1:32, etc., con descensos al iii)
- “El conejito” (autores: Muela, Francisco Banda,¹¹ intérprete: hermanas López Ron), <https://www.youtube.com/watch?v=yUWVFhfRIZo> (0:09 a 0:17, etc.)

Agradezco a Claude Ferrier (estudioso suizo intérprete de música andina que publicó varios libros sobre el tema) el envío de buena parte de estas referencias, así como al músico y etnomusicólogo Stefano Gavagnin (cuya tesis doctoral de 2019 versa sobre la actividad de grupos

11 Agradezco a Ketty Wong el haberme proporcionado esta información.

italianos intérpretes de nueva canción chilena y música andina),¹² quien me comunica que la estructura considerada aquí aparece en piezas interpretadas —y en algunos casos creadas— en Italia y me señala estos ejemplos:

“Kacharpaya del Pasiri”, de Andrés Márquez, exintegrante del grupo chileno Illapu, lo que incorpora a este país andino al listado que aquí se esboza. <https://www.youtube.com/watch?v=46SNck3zy7Q>, donde la estructura aparece desde el comienzo.

“El cocorico” (autor: Giorgio Rosignoli; intérprete: Chiloé). <https://www.youtube.com/watch?v=bnu-1yB4tWM>, cuyo segundo período musical (1:48 a 2:29) presenta una variante de la estructura que, además de incluir sonidos no pentatónicos, transfiere al registro agudo el final del consecuente, quizás debido a limitaciones del instrumento que ejecuta la melodía (una flauta de Pan), cosa que en ocasiones sucede en el Alto Jujuy con las anatas/tarkas (el solista repite la melodía en quena con el mismo cambio de registro y una coda en modo mayor).

Más sutiles y escondidas son las referencias a rasgos de la estructura detectables en “Zig-Zag” (<https://www.youtube.com/watch?v=Ca78hyDdYBw> 2:23 a 2:50) y “Latitud cero” (<https://www.youtube.com/watch?v=nBI7OwpmU5Y>), ambas con letra de Felice Clemente y música de Raffaele Clemente e incluidos en su álbum *Zigzag*. En su tesis, Gavagnin señala —citando a Godoy Aguirre (2009)— que “Latitud cero” se convirtió en un éxito en Ecuador, al extremo de recibir distintos *covers* en este país al que está dedicada la pieza. Los hermanos Clemente han consagrado su vida profesional al estudio, interpretación y creación de géneros literario-musicales andinos. He compartido experiencias de ejecución de estos repertorios en Roma durante la década de 1980 como integrante ocasional del conjunto que fundaron junto con Claude Ferrier: *Trencito de los Andes*. Ya en esos

12 Sobre la actividad de músicos italianos en materia de repertorios andinos, ver Gavagnin (2020).

años me llamaba la atención la alternancia de períodos musicales en VI y I grados armónicos de muchos sanjuanitos interpretados por el grupo en cuyas melodías solían predominar los sonidos pentatónicos, si bien en diálogo con los del heptatónico de procedencia europea.

También Ketty Wong (2013) trata sobre canciones en las que observamos esta estructura; es el caso de “Por una guambrita”, “El conejito” y el ya mencionado aquí “Pobre corazón”, además del danzante “Vasija de barro” (cuyo estribillo está construido sobre la estructura que he presentado). En la página 160 de ese libro, la autora señala la sucesión armónica “VI-III-V-I en modo menor” como rasgo “típico de la música mestiza ecuatoriana”. Por su parte, Gavagnin (2019) incluye el VI en su explicación de los esquemas armónicos del sanjuanito. Precedentemente, Isabel Aretz (1952, p. 38) se refirió al uso de la “subdominante del relativo mayor” en su libro *El folklore musical argentino* y proporcionó como ejemplos un tono y una chacarera. Asimismo, el exdirector del grupo ecuatoriano Jatari Patricio Mantilla y Patricio Sandoval (1986) mencionan la sucesión armónica VI-III-V-I en modo menor en *Antecedentes del canto colectivo en el Ecuador* y lo identifican en varios géneros del país (sanjuanito, albazo, capishca).

Conclusiones

Lo que he intentado mostrar a través de la observación de estas piezas musicales del área occidental sudamericana es la existencia, entre otras “disponibilidades circundantes” (Vega 1979), de una estructura musical mestiza procedente de algunos repertorios andinos articulados sobre el sistema pentatónico anhemitonal de la época prehispánica, y que dialoga con el sistema tonal europeo a través del uso que hacen los compositores de esta fórmula compuesta, o combinación de fórmulas, o suma de estilemas, o musema paradigmático compuesto, o tópico. Sin entrar ahora en estas disquisiciones terminológicas y conceptuales, deseo señalar que los compositores siguieron usando esta estructura, incluso cuando querían conferir “identidad ancestral andina” a melodías

destinadas a constituir un nuevo repertorio: la llamada “música patagónica” (un constructo comenzado durante la década de 1970). En aquellos días, las regiones de la Argentina contaban con repertorios musicales emblemáticos de las tradiciones locales a excepción de la Patagonia, un territorio arrancado a los indios en el siglo XIX y carente de procesos de *folk revival*. Los creadores de la música patagónica apelaron de manera explícitamente declarada a algunos ritmos que consideraban característicos de los rituales indígenas supervivientes en la zona (el loncomeo que hemos oído, por ejemplo), y en algún caso (como el de dicha pieza de Berbel que abre este artículo) también utilizaron —sin declararlo explícitamente— esta suerte de “estructura musical identitaria” para reforzar el carácter andino de sus propuestas musicales. Ello me obliga a corregir lo que escribí sobre la estructura en Cámara de Landa (2013b, p. 383): “Está ausente, sin embargo, en los repertorios pampeanos, patagónicos o de la mesopotamia argentina”.

Tal vez sea posible afirmar que esta estructura funciona como un equivalente sonoro de la wiphala, la hoy denominada “bandera del Tawantinsuyo”, que fuera inventada para “completar” el patrimonio cultural andino.¹³ O sugerir que se trata de un rasgo presente en diferentes expresiones musicales del antiguo territorio del Imperio inca, sin que ello signifique en absoluto que procede de dicha cultura. De hecho, se trata de una estructura mestiza, probablemente de paulatina configuración. En Argentina, el orgullo étnico manifestado en algunas áreas (como la andina) y el complejo y ambiguo sentido de pertenencia presente en otras (como la metrópolis) están en parte vinculados a

13 Con finalidad pragmática, utilizo una acepción genérica y casi intuitiva del concepto de cultura andina, consciente de que se han elaborado distintas construcciones del mismo. La tesis doctoral de Camilo Pajuelo sobre la guitarra andina de Raúl García Zárate (actualmente en elaboración) arrojará luz sobre este aspecto, que ha incluido en su estado de la cuestión. Por cierto, es posible identificar la estructura identitaria tratada aquí en piezas creadas o interpretadas por García Zárate, por ejemplo, las que figuran en *Raúl García Zárate. In Memoriam 1932-2017* (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KI24pKwoImA>), comenzando por la segunda frase musical del más que célebre pasacalle de la zarzuela compuesta por Daniel Alomía Robles, *El cóndor pasa*.

construcciones basadas en la apropiación y mezcla de influencias del norte cercano (ex Tawantinsuyo) y distante (Europa). Tal vez se trate de un recurso válido en un país cuyo himno nacional fue compuesto por un español en estilo musical a mitad de camino entre el de Mozart y de Rossini y en cuya emblemática ciudad de la cultura tradicional andina (Humahuaca) está enterrado el autor de “El humahuaqueño”, Edmundo Zaldívar, quien no conoció Humahuaca (la compuso en Buenos Aires) pero cuya tumba es objeto de visitas por parte de quienes reconocen en esta pieza un emblema —incorporado— de su propia cultura. No parece coincidencia que la música de esta canción —que todo argentino conoce y admite como patrimonio cultural del país— se desarrolle sobre la estructura musical identitaria, como se advierte a simple vista (y también a primera audición, si se consulta cualquiera de las numerosas versiones que figuran en internet, por ejemplo). Zaldívar supo conciliar/fusionar/hibridar de manera efectiva los rasgos de los sistemas pentatónico andino y heptatónico europeo. Los rasgos de la “estructura de identidad” están presentes y dan a la música una inconfundible personalidad andina:



Figura 7. Primer período musical de “El humahuaqueño” (autor: Edmundo Zaldívar)

Algunos componentes de estos procesos nos invitan a reflexionar sobre: la identificación con el “otro”, que puede formar parte de la construcción de la propia identidad cultural; la asociación simbólica entre lo que se considera como espacio emblemático de la cultura musical “tradicional”

(Humahuaca) y la cultura del propio país (Argentina); el orgullo étnico y su expresión a través del uso de símbolos musicales; la necesidad de construir sentimientos y sentidos individuales y sociales de pertenencia; los procesos de hibridación y fusión a partir de componentes de distintas procedencias; y, por supuesto, los de construcción de emblemas.

Probablemente, la recepción de enormes flujos de migrantes (procedentes principalmente de Europa) durante los siglos XIX y XX haya sido responsable de que los argentinos necesitaran identificarse con alguna idea de cultura autóctona. Quizás sea esta la causa de que Humahuaca ocupe un lugar predominante en la asociación simbólica entre la vida tradicional y la cultura argentina. “El humahuaqueño” reforzó este fenómeno relacionado con la construcción de la identidad étnica. El origen de tal asociación semántica generalizada entre argentinos podría preceder a la composición de esta pieza (creada, al parecer, en 1941 y registrada en Sadaic —Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música— en 1953) y detectarse en la política cultural y educativa adoptada por los gobernantes e intelectuales del país desde comienzos del siglo XX como reacción a la invasión de inmigrantes que ellos mismos propiciaran bajo el lema “gobernar es poblar”. Incluso con anterioridad a la creación de centros criollos y otras actividades que hoy denominaríamos *folk revival*, se produjo —en 1884— la promulgación de la Ley 1420 de Educación Común que prescribía la educación obligatoria y gratuita destinada, entre otros objetivos, a atenuar la heterogeneidad étnica y cultural derivada de los poderosos flujos migratorios que estaban cambiando radicalmente la fisonomía cultural del país. Convendría estudiar, entre otros componentes de este proceso, la propuesta de enseñar a bailar el carnavalito —única danza colectiva de la tradición argentina— al alumnado de escuelas primarias para considerar entre las posibles motivaciones de la misma la intención de favorecer la integración de inmigrantes de distintas procedencias. Quizás así sea posible encontrar las claves que ubican en la emoción y la memoria los fundamentos de la reacción emotiva de una persona

que describí en el comienzo de un libro publicado en 2006 sobre la fiesta del carnaval en el Alto Jujuy (en síntesis: una anciana argentina inmigrante en España rompe su melancólico mutismo comenzando a bailar el carnavalito en la Plaza Mayor de Salamanca al oír a un grupo ambulante interpretar “El humahuaqueño”).¹⁴

Pero eso ya es tema de eventuales futuras investigaciones, que espero realizar para que estas sugerencias iniciales —que constituyen solo una invitación a iniciar un trabajo de búsqueda, análisis e interpretación de una compleja realidad presente en un área geográfica muy amplia— cobren una mayor entidad y que quisiera complementar con un incremento del diálogo con compositores y estudiosos de música residentes en Argentina y en otros países acerca de las motivaciones más o menos conscientes que llevan a utilizar esta estructura —y tal vez otras— en la creación musical contemporánea.

Referencias bibliográficas

Aretz, I. (1952). *El folklore musical argentino*. Ricordi Americana.

Aretz, I. (1954). *Costumbres tradicionales argentinas*. Raigal.

Cámara de Landa, E. (1994). *Carnaval*. SudNord Records.

Cámara de Landa, E. (1995). *Procesos de aculturación relacionados con formas musicales en el carnaval andino argentino de influencia boliviana*. Cuadernos de Arte de la Universidad (Granada).

Cámara de Landa, E. (1996). Baguala y proyección folklórica. En J. Raventos (Ed.), *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. SIBE.

Cámara de Landa, E. (1999a). *La música de la baguala del noroeste argentino* (edición en microfichas de la tesis doctoral defendida

¹⁴ Cfr.: Cámara de Landa (2006).

- en 1994). Universidad de Valladolid. Edición resumida inédita (en varios vols.) accesible en internet (academia.edu) desde 2020.
- Cámara de Landa, Enrique. (1999b). Folclore musical y música popular urbana. Proyecciones. En R. Torres (Ed.), *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso latinoamericano IASPM*. Fondart.
- Cámara de Landa, E. (2006). *Entre Humahuaca y La Quiaca: Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Universidad de Valladolid.
- Cámara de Landa, E. (2013a). Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina. En M. Pleisch (Ed.), *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología*. Gourmet Musical.
- Cámara de Landa, E. (2013b). Folk music revival in Argentina: the arrangement of vocal melodies. En Ardian Ahmedaja (Ed.), *Local and Global Understandings of Creativities: Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents*. Cambridge Scholars.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Edhasa
- Coluccio, F. (1978). *Fiestas y ceremonias tradicionales de la Argentina*. Plus Ultra.
- Coluccio, F. (1981). *Diccionario Folklórico Argentino*. Plus Ultra.
- D'Harcourt, R. et M. (1925). *La musique des Incas et ses survivances*. P. Geuthner.

- Gavagnin, S. (2019). *Música dell'altro e memoria di sé: i gruppi italiani di musica cilena/andina* [Tesis doctoral no publicada]. Sapienza Università di Roma.
- Gavagnin, S. (2020) “They Fell Like Meteorites”: Avatars of the Andean Sound and Their Reception by Italian Music Groups (1973–1996). *Twentieth-Century Music*, 17(3).
- Godoy Aguirre, M. (2009) Hacia la redefinición de la música andina. (2 de septiembre de 2009). *Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes*. SibE/IASPM España. <http://observatorio-musica.blogspot.com/search/label/M%C3%BAsica%20andina>.
- Gravano, A. (1983). *La música de proyección folklórica argentina*. Folklore Americano (México).
- Guerrero, J. (2016) La “música de proyección folclórica” en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11(2).
- Holzmann, R. (1968). De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana: Una evaluación analítica de 21 melodías del folklore musical del Perú. San Marcos: *Revista de artes, ciencias y humanidades*, segunda época.
- Jacovella, B. et al. (1988). *Las canciones folklóricas de la Argentina*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Mantilla, P., Candoval, P. (1986). *Antecedentes del canto colectivo en el Ecuador*. IADAP.
- Mendivil, J. (2018). *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Instituto Francés de Estudios Andinos.

- Romero, R. (1988). La música tradicional y popular. En *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Turino, T. (1998). Quechua and Aymara. En James Porter y Timothy Rice (founding editors), Bruno Nettl y Ruth M. Stone (advisory editors) *The Garland Encyclopedia of World Music*. (Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, Eds.) Vol. 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. Garland
- Vega, C. (1941). Fraseología: Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular. Vol. 2 de *La música popular argentina: Canciones y danzas criollas*. Imprenta de la Universidad.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la música popular argentina*: Con un ensayo sobre la ciencia del folklore [...]. Losada.
- Vega, C. (1979), Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*.
- Vega, C. (1981). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Wong Cruz, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Memora: Instrumentos musicales étnicos ecuatorianos

Memora: Ecuadorian ethnic musical instruments

Pablo Hernán Tello
Investigador independiente
pablotello001@gmail.com

Resumen

El presente trabajo de investigación es la creación y diseño del material didáctico multimedia, denominado Memora, que sirve como recurso para el docente que desee transmitir este conocimiento. El aplicativo emplea la clasificación de Sachs-Hornbostel para categorizar a los instrumentos musicales étnicos del Ecuador. Mediante la siguiente disertación se detalla parte de la organología ecuatoriana, representada por veintidós instrumentos musicales étnicos del país, clasificada de la siguiente manera: cuatro idiófonos, cinco membranófonos, dos cordófonos y once aerófonos. Presenta un contenido audiovisual y su respectivo análisis de frecuencias o espectral de cada instrumento, sin olvidar la recopilación de información como la descripción, ubicación y conocimiento mágico, mítico y religioso. Para la selección del contenido que se encuentra en el aplicativo multimedia se realizó una investigación de campo, haciendo entrevistas a gestores culturales, constructores y músicos, para adquirir sabiduría ancestral y conocimientos que guardan los veintidós instrumentos étnicos musicales. Además, se utilizó contenido de investigaciones ya realizadas. El desarrollo de este aplicativo multimedia permite que el docente universitario lo utilice de manera amigable —lo cual facilita el proceso de enseñanza-aprendizaje— y que, a su vez emplee recursos audiovisuales con la finalidad de promulgar, preservar y despertar el sentido de apropiación de la identidad sonora ecuatoriana.

Palabras clave: etnomusicología, organología, saberes ancestrales, instrumentos musicales, interculturalidad.

Abstract

The present research work is the creation and design of the multimedia didactic material, called Memora. It serves as a resource for the teacher who wishes to transmit this knowledge. The application uses the Sachs-Hornbostel classification to categorize the ethnic musical instruments of Ecuador. Through the following dissertation, part of the Ecuadorian organology is detailed, represented by twenty-two ethnic musical instruments of the country, classified as follows: four idiophones, five membranophones, two chordophones and eleven aerophones. It presents an audiovisual content and its respective frequency or spectral analysis of each instrument, without forgetting the collection of information such as the description, location and magical, mythical and religious knowledge. For the selection of the content found in the multimedia application, a field investigation was carried out, interviewing cultural managers, builders and musicians, to acquire ancestral wisdom and knowledge that the twenty-two ethnic musical instruments keep, in addition research content was used already made. The development of this multimedia application allows the university teacher to use it in a friendly way, facilitating the teaching-learning process and at the same time using audiovisual resources in order to promulgate, preserve and awaken the sense of appropriation of the Ecuadorian sound identity.

Keywords: ethnomusicology, organology, ancestral knowledge, musical instruments, interculturality.

Introducción

Memora, además de ser una alternativa de material didáctico multimedia, contribuye con revalorizar la importancia de los instrumentos musicales étnicos ecuatorianos y hace un llamado urgente al sentido de apropiación

para preservar el patrimonio sonoro. El presente trabajo con su propuesta de solución invita a realizar un diálogo intercultural que contribuya a la paz y al acercamiento con las comunidades que llevan a cabo estos procesos culturales.

En muchos establecimientos educativos existe una brecha tecnológica en cuanto al uso de materiales didácticos multimedia, lo que provoca de cierta manera que el aprendizaje se quede en un contexto teórico y conductista. Es por eso por lo que, en la actualidad, los procesos educativos de enseñanza-aprendizaje deben fomentar en los estudiantes y en el profesorado el uso de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC). La elaboración de un material didáctico multimedia otorga al docente una herramienta dinámica e interactiva que puede ser utilizada durante el proceso de enseñanza-aprendizaje y así mejorar la calidad en la educación. Es importante recalcar que cualquier tema o contenido puede ser transformado en material multimedia, siempre que se respeten los parámetros para su diseño y creación.

La falta de materiales multimedia con contenidos actualizados y que representen problemáticas sociales, ambientales y culturales del Ecuador motiva a buscar, a través de recursos audiovisuales, una vinculación con lo teórico y lo práctico con lo esencial y lo necesario, con lo espiritual y lo pragmático; es por ello que la presente investigación indica la necesidad de crear y utilizar un material didáctico multimedia, el cual presenta veintidós instrumentos musicales étnicos ecuatorianos con su respectiva descripción y recursos audiovisuales, con la finalidad de transmitir los saberes ancestrales hacia las nuevas generaciones, además de fortalecer el sentido de apropiación y preservación del patrimonio sonoro. Actualmente, se está ampliando el catálogo para lograr introducir en el aplicativo una mayor muestra de instrumentos musicales étnicos ecuatorianos.

En fin, el motivo neurálgico de esta investigación es fortalecer los procesos de interculturalización mediante el uso de un material didáctico multimedia para que los docentes enseñen a sus estudiantes, durante su proceso de aprendizaje, la revalorización de la riqueza cultural que continúa manifestándose en las diversas comunidades de nuestro país. Por ello, Memora se muestra como una ventana interactiva donde se visualiza en pequeña escala parte del patrimonio sonoro y hace un acercamiento cultural a nuestra identidad por medio de la multimedia, lo que motiva la utilización de los instrumentos musicales autóctonos en nuevos repertorios, composiciones y estudios de técnicas que se pueden desarrollar dentro y fuera de la universidad, lo cual hace un llamado a nuevas investigaciones enfocadas al patrimonio sonoro ecuatoriano.

Este recurso es un patrimonio sonoro de todos y no solo es responsabilidad de las comunidades su preservación, ya que muchas de ellas han sido sometidas a una restructuración occidental de sus actividades culturales, lo cual genera una pérdida importante de información de su sincretismo cultural.

En la actualidad existen diversos materiales didácticos enfocados al aprendizaje de la música en el aula, orientados a estudiantes universitarios o afines a carreras musicales. Es relevante analizar las investigaciones realizadas por Mario Godoy Aguirre y Carlos Alberto Coba Andrade, autores de los libros *Historia de la música del Ecuador* e *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, respectivamente.

Mario Godoy Aguirre, en su obra publicada en el año 2012, realiza una presentación de manera cronológica y bien detallada sobre el desarrollo de la música ecuatoriana y su evolución desde la época precolonial hasta el siglo XX. Se lo considera como un viaje en el tiempo, ya que transporta al lector por los distintos periodos y culturas, en donde se explica de manera objetiva los tipos de instrumentos musicales que se ocupaban. En los respectivos periodos se guardaba una estrecha relación con su cosmovisión y música, la cual se vio violentada por la influencia

de la conquista española, alterando de manera abrupta esta linealidad, lo que posteriormente desemboca en una modificación y creación de lo que hoy conocemos como música ecuatoriana, se manifiestan nuevos géneros y ritmos musicales y muy pocos se mantienen. Esto es consecuencia de la mezcla de influencias europeas, africanas con las indígenas.

Hay, en la actualidad, un nuevo cambio debido a procesos propios de la globalización, lo cual genera una vinculación entre lo local y lo global. Como ya se menciona, el autor profundiza en la caracterización propia de la música ecuatoriana y su influencia a lo largo de la historia. Lamentablemente, muchos de los registros e instrumentos musicales del Ecuador han desaparecido por diversas causas, lo que sin duda ha producido cambios en la música ecuatoriana.

Por otro lado, el investigador Carlos Alberto Coba Andrade, en 1981, presenta su libro, en el que de manera sistémica detalla la organología ecuatoriana, la cual facilita las investigaciones de los instrumentos musicales étnicos ecuatorianos.

Para catalogar los distintos instrumentos musicales que se encuentran en su publicación, el investigador ocupa la clasificación de los alemanes Sachs-Hornbostel al ser un método de sistematización de instrumentos frecuentemente usado por etnomusicólogos y organólogos. Coba detalla ubicaciones, grupos sociales, étnicos y culturales, define las características físicas de cada instrumento, las formas de tocar y en contados casos el cómo construirlos. Es un aporte muy bien logrado. Este trabajo realizado por Coba clasifica detalladamente los instrumentos musicales ecuatorianos, lo cual lo vuelve referencia necesaria para futuras investigaciones.

El trabajo de máster de Javier Antonio Nolasco Argueta —para obtener el título en Investigación Educativa otorgado por la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán de Tegucigalpa, Honduras, en

2012—, *Uso de recursos multimedia para potenciar el aprendizaje de los estudiantes del noveno grado en la asignatura de electricidad en el Centro de Investigación e Innovación Educativas de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán. (CIIE UPNFM)*, detalla claramente la importancia de las TIC dentro del ámbito educativo y cómo los recursos multimedia fortalecen el proceso de aprendizaje en el aula. La tesis mencionada es una herramienta relevante para fundamentar la utilización de aplicativos multimedia en el ámbito educativo actual, los cuales ayudan a presentar o comunicar información.

Desarrollo

Presentación de la propuesta

Como material didáctico multimedia, se ha desarrollado la propuesta denominada Memora, que es un acrónimo de memoria sonora. Busca que el docente tenga una herramienta de aprendizaje significativo para realizar procesos de enseñanza y retroalimentación de la temática que engloba la música ecuatoriana y sus instrumentos. La propuesta contiene veintidós instrumentos musicales étnicos ecuatorianos que han sido clasificados de la siguiente manera: cuatro idiófonos, cinco membranófonos, dos cordófonos y once aerófonos, utilizando la organología de Sachs-Hornbostel.

Los instrumentos musicales seleccionados responden al criterio de accesibilidad del investigador debido al estado de emergencia sanitaria durante la ejecución del trabajo.

Según la clasificación planteada, se encuentran:

- Idiófonos: Sonajero de uñas, shakap, güiro, lanza de chonta.
- Membranófonos: wankara, tampur, tambor chaguarquero, tambor de árbol de caucho y caja cañari.
- Cordófonos: tumank y paruntsi.

- **Aerófonos:** ocarina, flauta de tunda, bocina, cacho de toro, rondador de carrizo, pugsín, pingullo, pífano, “flauta” pata de cóndor, ruco pingullo y rondador de huesos y plumas de cóndor.

Es primordial dar una herramienta didáctica que brinde contenido para fortalecer el sentido de apropiación, de conocer los sonidos propios del país y a la vez de redescubrirse como individuos para estimular la memoria auditiva.

Marco conceptual

La presente propuesta fue autofinanciada y para las siguientes actualizaciones se buscará financiamiento que permita aumentar los registros de varios instrumentos cuyas grabaciones siguen pendientes.

A continuación, se nombrarán a dos representantes según la clasificación estipulada para el trabajo.

Idiófonos

Son aquellos instrumentos musicales en los que vibra todo su cuerpo para la producción del sonido, mediante entrechoque, raspado, percutido, agitado, frotado o punteado.

Shakap: Este instrumento está hecho de varias semillas de la selva (nupi, kumai, kunku, shauk y máklch) y churos, se juntan a manera de un racimo, se unen a una fibra de wasake y a una cinta tejida. Las mujeres se ponen en la cintura o en los tobillos y danzan haciéndolos sonar al ritmo. Se encuentra ubicado en el oriente ecuatoriano, es parte de la vestimenta cotidiana de la mujer shuar. Para su construcción, primero se deja secar por varios días las semillas al sol, posterior a ello, se les corta en un extremo y se retira todo lo de adentro dejando solamente la cáscara.



Figura 1. Shakap. Elaborado con semillas de nupi. Adquiridas en el mercado artesanal del Puyo-Ecuador. Fotografía de Pablo Tello, 2020

Sonajeros de uñas: Utilizado principalmente por comunidades de la sierra ecuatoriana y en el oriente por la cultura shuar, es un idiófono de sacudimiento, para cuya fabricación se emplean pezuñas de animales como llamas, alpacas, venados, cabras, ovejas, entre otros. Son unidas mediante una fibra de cabuya o de wasake según la región. Al fabricar el instrumento se sacan las pezuñas de los animales, estas deben cocinarse para su limpieza y retirar cualquier residuo de tejido. Posterior a eso, se los dejan secar a la sombra. A los sonajeros de uñas también se los conocen con el nombre de chachas o chajchas, y están presentes en otros países como Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Se los utiliza de manera ritual, ceremonial y dancística.



Figura 2. Sonajero de uñas. Elaborado de pezuñas de cabra. Proveniente de Perú.
Fotografía de Pablo Tello, 2020

Membranófonos

Son aquellos que necesitan de una membrana con cierta tensión para la producción del sonido; para ello se necesita percudir el parche con la mano, baquetas, percutores, escobillas, etc.

Wankara: Instrumento bимembranófono, también llamado tambor o bombo andino con cimbra, el cilindro de madera es de gran tamaño, con parches de origen animal, los cuales pueden ser de bovinos, ovinos o caprinos. Tensados con soguillas o cabestro, se lo golpea con una maza (percutor con punta envuelta de cuero) o huactana (percutor sólido de madera). El tambor presenta un diámetro entre 40 a 60 cm con un alto de 50 a 80 cm aproximadamente, el percutor mide entre 20 a 30 cm. En el parche resonador presenta una rama de planta llamada sigse tensado con una cuerda a manera de cimbra, el cual da el efecto sonoro característico.

Instrumento que acompaña al pingullo, marcando el ritmo de danzante. En el parche percutor por lo general se utiliza cuero de chiva (más

grosso) y el resonador es de cordero capón (más delgado), el cual es tensado por 8 brazos de sogas desde sus aros. El cuerpo cilíndrico se trabaja con forungo, chaguarquero o penco, madera delgada. Para curar los parches antes del ensamblaje del instrumento, se lo hace con una mezcla de sal, panela, agua, leche de vaca y limón, se sumergen los parches de 2 a 3 días, posterior a ello se enjuaga y se tiembla. Esta curación la hace el Taita Julián Tucumbi. Se encuentra ubicado en las provincias de Cotopaxi, Tungurahua, Cultura Salasaca y grupos quichuahablantes.



Figura 3. Wankara. Fotografía tomada a Julián Tucumbi el 29 de febrero en su domicilio. Interpretando una wankara con pingullo. Pujilí-Ecuador. Fotografía de Pablo Tello, 2020

Caja cañari: Instrumento bимembranófono, con parche percutor de piel de borrego y resonador de vejiga de vacuno, presenta una cimbra que se hace al tensar una cuerda doble o elástico en el parche resonador, lo que produce su sonido característico. Su diámetro es de 18 a 30 cm con una altura de 10 a 15 cm.

Se encuentra ubicado en la provincias de Cañar y Azuay (cultura Cañari). Dentro de las festividades del Pawkar Raymi (época de floración), el

personaje llamado “Carnavalero”, que va en honor al “Taita Carnaval Cañari”, es quien ejecuta todo el recorrido mientras dura esta festividad (una semana), se hace conjuntamente con cantos y pingullos Cañaris (de cuatro orificios), y la caja es el símbolo más importante de esta ceremonia. La caja simboliza a la mujer más querida del “Carnavalero”, que tiene una estrecha relación con el ejecutante. Comentan que en el espacio que hay entre las dos membranas de la caja existe el “alma” y es quien la hace sonar. Los “Taitas” construyen en lugares estratégicos de mucha energía como en las cascadas los días domingos al mediodía. Los “Carnavaleros” comentan que mientras la caja sea más golpeada el sonido mejora, así que en las noches de carnaval hacen una competencia de la mejor caja y de aquella que suena mejor dicen que está el espíritu de los cerros.



Figura 4. Tambor Cañari. Construido por el maestro Oswaldo Morocho. Cuenca, Ecuador. Fotografía de Pablo Tello, 2020

Cordófonos

Son aquellos instrumentos que necesitan de una o varias cuerdas para la producción de sonido, las cuales deben ser frotadas, punteadas o percutidas para sonar.

Tumank o Tsayantur: Instrumento monocordio a manera de arco, el cual se ejecuta con la mano y el extremo se coloca en la boca, sirviendo de caja de resonancia. Se golpea la cuerda con una pequeña baqueta, flecha o los dedos. Tiene una longitud que va desde los 50 a 100 cm.

Se lo ubica en la amazonía ecuatoriana, presente en las culturas shuares y ashuares, huaoranis y cofanes de las provincias de Zamora Chinchipe, Morona Santiago y Pastaza. La cultura shuar tiene la leyenda sobre la construcción del tumank por el dios del sol (Etsa), el cual enseñó a su pueblo como construirlo y ejecutarlo. Solo es permitido ejecutar este instrumento por hombres y luego de la pubertad. Está hecho de una cuerda vegetal como de wasake o tripa de mono kuji, y el arco puede ser de caña guadúa, chonta, nankuchip, wampu, shinia o karis. Se usa en la ceremonia de la ayahuasca.



Figura 5. Tumak. Adquirido en el mercado artesanal del Puyo, Ecuador. Fotografía de Pablo Tello, 2020

Paruntsi (símil de vasija de barro): cordófono simple hecho de tripa de gato o fibra vegetal; como caja de resonancia se emplea una vasija de barro. Por lo general, se utiliza un arco de rama de capulí. Su tamaño depende del criterio del constructor.

Se ubica en la provincia de Imbabura (quichuahablantes). A la vasija se la cura con cera para mejorar la acústica, ya que los instrumentos de barro se los cura con cera de abeja.



Figura 6. Paruntsi. Construido por Pablo Tello Quito, Ecuador. Fotografía de Pablo Tello, 2020

Aerófono

Son aquellos instrumentos que necesitan flujo de aire para producir sonido.

“Flauta” pata de cóndor: Instrumento fabricado con la tibia del cóndor; de 4 a 6 orificios, la afinación va según el constructor. En la actualidad es muy difícil encontrarlo. Es un instrumento híbrido con una mezcla entre las dulzainas y el pingullo. Mide entre 20 y 30 cm. Se ubica dentro del microgrupo quichuahablantes de la sierra ecuatoriana.

La abuela de Julián Tucumbi usaba los huesos del cóndor para hacer una infusión de panela y paja blanca que se les daba a las mujeres próximas a alumbrar. Tras su muerte, Julián Tucumbi hace el mismo procedimiento, pero para construir sus flautas.



Figura 7. “Flauta” pata de cóndor. Propiedad de Julián Tucumbi. Pujili-Ecuador.
Fotografía de Pablo Tello, 2020

Ruco pingullo: Instrumento que no presenta orificios más que la boquilla con el bisel. Su sonido, característico y dulce, produce la fundamental y sus armónicos; para la entonación, otros sonidos y efectos depende del ejecutante. En la actualidad, son muy pocos los que ejecutan este instrumento, el cual solo se usa en las ceremonias de Pawkar Raymi. Su tamaño varía desde los 60 a 120 cm y de 3 a 5 cm de diámetro.

Se lo ubica en las provincias del Azuay y Cañar (cultura cañari). A las cañas se las corta en luna menguante (fase lunar), porque es cuando la savia baja a las raíces y la planta sufre menos daño; posterior a ello se asegura que haya nuevos brotes. Se ocupan cañas como tunda, pucallpa, bambú o sada.

Para la curación de las cañas existen varios métodos: al terminar de construir se lo deja al “sereno”; se llenan los canales de chicha de jora; se los sumerge en cera de abeja, y luego se escurren; o se los sumerge en una mezcla de aceite de linaza o almendra con goma laca, para después escurrir.



Figura 8. Rucu pingullo. Construido por el maestro Oswaldo Morocho. Cuenca, Ecuador. Fotografía de Pablo Tello, 2020

Conclusiones

En este trabajo se elaboró un material didáctico multimedia a partir de la clasificación de instrumentos musicales de Sachs-Hornbostel. Se llegó a la conclusión de que tanto el estudiante como el docente requieren herramientas y recursos con contenido actualizado para comprender la sinergia que existe entre un instrumento musical étnico ecuatoriano y el desarrollo de las comunidades a lo largo de los tiempos, puesto que ellos son parte del proceso de preservación y comunicación de nuestro patrimonio sonoro.

Se recopiló la información necesaria para el desarrollo de los contenidos del material didáctico multimedia para los docentes, iniciando con

un análisis propio de la realidad organológica de nuestro país frente a la preservación del patrimonio sonoro. Nuestra sociedad vive una situación crucial de su desarrollo social con respecto al alejamiento de nuestras raíces y el acercamiento a otras culturas ajenas a la nuestra; esto hace que se vaya perdiendo la identidad. Hay un abandono parcial por parte de los gobiernos locales en temas de rescate de los valores culturales de las comunidades y a esto se suma el desinterés de los jóvenes por seguir las tradiciones de los pueblos, entre ellas, la música. Es importante aclarar que los líderes y gestores de las comunidades investigadas manifiestan su preocupación ante la pérdida parcial y hasta total de ritmos y géneros autóctonos, debido a la falta de promoción en medios de comunicación.

Por otro lado, cuando se dialogó con músicos locales, se evidenció que la gran mayoría de instrumentos musicales étnicos ecuatorianos están enfocados en generar una vinculación entre las actividades cotidianas de las comunidades y su ritualismo, lo que manifiesta la importancia de lo mágico, mítico y religioso que guarda cada comunidad a través de sus sonidos. La investigación comprobó que se ha ido perdiendo el oficio artesanal de la construcción de instrumentos musicales étnicos, lo que se corroboró en las entrevistas a artesanos encargados de realizarlos. Se evidenció el uso alternativo de ciertos materiales para la construcción de instrumentos musicales étnicos, ya que muchos elementos que se emplean en su fabricación atentan con la diversidad de la flora y fauna, debido a que algunas especies están protegidas y se encuentran en peligro de extinción. Materiales como tubos PVC, estructuras metálicas, sogas de nylon, pieles de ganado caprino y bobino, maderas como pino, etc., han sustituido a la sada, osamentas de animales, fibras vegetales como wasake, tripas de animales, pieles de mono, saino, venados, entre otros.

Cuando se buscó y recolectó la información indicada, se evidenció que muchos de los instrumentos que se consideraban como “propios” del Ecuador no lo son, lo que puede demostrar que existe una riqueza sonora compartida con países hermanos de la región y otros más

alejados. Existen culturas y pueblos que utilizan los mismos o parecidos instrumentos musicales, muchos de ellos con distinta denominación, que son utilizados en momentos de trascendencia sociocultural. Un claro ejemplo es el caracol marino, que en nuestro país se lo llama quipa. En la India es un instrumento sagrado y se lo llama shankhá o el Perú, que lo conocen como pututu. El pingullo, conocido también como pinkillo (Perú, Bolivia, Chile y Argentina), también se lo encuentra presente en Europa (España, Francia e Inglaterra), como una flauta de 3 orificios acompañada con un tambor (tamboril), conocidas como: chifla leonesa, pito maragato, txistu, galoubet francés o tabor pipe inglesa. En el caso de la ocarina, se la encuentra en la gran mayoría de países de América; además, está presente en China y se la denomina niwawu. Esto invita a reflexionar sobre el hecho de que las creaciones de instrumentos musicales se pudieron originar por los constantes procesos de migración o por paralelismo cultural, pero eso sería otro tema de investigación.

Se concluye que existe un déficit de instrumentos musicales elaborados por las propias comunidades. Para la presente investigación se construyeron ciertos instrumentos musicales, otros se los adquirió y finalmente uno proviene de Perú (sonajero de uñas). Toda la información instrumental obtenida se sometió a la clasificación de Sachs-Hornbostel, la cual permitió clasificar a los 22 instrumentos en cuatro grandes grupos instrumentales, siendo esta la más idónea para nuestra realidad nacional.

Se diseñó un material didáctico multimedia denominado Memora, que es un aplicativo con contenido audiovisual de veintidós instrumentos musicales étnicos ecuatorianos. Se concluyó que el uso y aplicación de este tipo de herramientas tecnológicas contribuye a mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje, indispensables en estos tiempos para lograr calidad educativa. La versatilidad de la aplicación permite que el docente universitario lo utilice dentro del aprendizaje sincrónico y/o asincrónico. Para el diseño de este recurso digital se recopiló información escrita y se creó material audiovisual, lo cual ayudó a comprender la importancia

de vincular elementos visuales y sonoros para reforzar el proceso de enseñanza-aprendizaje, ya que es primordial el uso de este tipo de herramientas que contienen aspectos audiovisuales acompañados del fundamento teórico.

El modelo del procesamiento de la información recopilada ayudó a que el contenido del material didáctico Memora presentara homogeneidad en su estilo y fuera amigable con el usuario. El tamaño del *software* permite que el programa tenga diversos canales de distribución y a su vez sea accesible a la comunidad docente de la carrera antes mencionada. La principal aportación de este trabajo fue el diseño de un aplicativo que permitió registrar instrumentos autóctonos; sin embargo, al finalizar el proyecto se evidenció que de manera indirecta la información investigada ayuda a preservar parte del patrimonio sonoro, gracias al estudio de los 22 instrumentos musicales étnicos ecuatorianos. En la actualidad se sigue con el proyecto, recopilando información y material audiovisual con la finalidad de seguir ampliando el catálogo del aplicativo con otros instrumentos musicales étnicos ecuatorianos.

Entre las recomendaciones se podrían mencionar:

- Implementar en futuras investigaciones propuestas de solución, cuyo enfoque sea la resolución de problemas actuales en el ámbito de la preservación del patrimonio sonoro, mediante la creación de aplicativos multimedia, *serious games*, actividades *e-learning*, etc.
- Fomentar en el profesorado y en la comunidad estudiantil de carreras universitarias relacionadas con el tema la capacidad de valorar los conocimientos, tradiciones y saberes ancestrales enfocados a la cultura del Ecuador, mediante un diálogo intercultural que contribuya a la paz y promover el acercamiento a grupos humanos culturales desde la academia.
- Llevar a cabo la fabricación de instrumentos musicales étnicos ecuatorianos para vincular el estudio de la historia de la música con la praxis.

- Diseñar propuestas vinculadas al uso de instrumentos musicales étnicos ecuatorianos mediante métodos de ejecución y en nuevos repertorios.
- Analizar la implementación de materias optativas dentro de la carrera de Pedagogía Musical para el aprendizaje y elaboración de herramientas tecnológicas multimedia y registros audiovisuales.
- Realizar proyectos que involucren la elaboración de registros sonoros de la música ecuatoriana para ser utilizados como material didáctico.
- Utilizar la presente propuesta como base de investigación para estudios posteriores referentes a extender la organología ecuatoriana.

Referencias bibliográficas

- Amaya, A. y Santoyo, J. (ene-jun2017) Evaluation of music education using augmented reality. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 12, N.º 1. 10.11144/Javeriana.mavae12-1.urae. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=42946149-c8b8-4d4f-ac70-9b1527badc6f%40sdc-v-sessmgr01>
- Aterrano, L. (1963). *Instrumentos musicales*. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Instrumentos_musicales_%28sequence%3D1%29.pdf
- Ayala, E. (2008). *Resumen de Historia de Ecuador*. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON001-RESUMEN.pdf;resumen>
- Chunga, G. (2015). *Orientaciones para diseñar Materiales didáctico multimedia*. <http://eprints.rclis.org/31852/1/Ebook.%20Orientaciones%20para%20dise%C3%B1ar%20materiales%20did%C3%A1ctico%20multimedia.pdf>

- CIDAP. (jueves 3 de marzo de 2016). Los instrumentos musicales ancestrales de Adolfo Idrovo. *Diario El Mercurio*. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/756/1/Los%20instrumentos%20musicales%20ancestrales%20de%20Adolfo%20Idrovo.pdf>.
- Coba, C. (1981). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. https://biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio_view.php?bibid=9903&tab=opac
- García, J. (1989). *Instrumentos musicales asociados a ritos afroecuatorianos*. Opus 36, p. 57-63. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5191/1/Garc%C3%ADa%2C%20J.-%20Instrumentos%20musicales.pdf>.
- Godoy, M. (2014). *La nación, el nacionalismo y la música nacional*. Casa de la cultura ecuatoriana Benjamín Carrión núcleo de Chimborazo. https://www.academia.edu/18051034/La_naci%C3%B3n_el_nacionalismo_y_la_m%C3%BAsica_nacional_del_Ecuador
- Godoy, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. <https://archive.org/details/HistoriaDeLaMsicaDelEcuador2012>
- Ibarra, H. (2014). Reseña: Ketty Wong Cruz. La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador Casa de la Cultura Ecuatoriana. *Íconos* (48). <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/1218>
- Kaal, M. (2014). *Instrumentos musicales*. <https://es.slideshare.net/michaelkaal/instrumentos-musicales-31904081>
- Marqués, P. (2000). *Los medios didácticos y los recursos educativos*. <http://peremarques.pangea.org/medios.htm>

- Ministerio de Educación del Ecuador (2016). *Currículo de EGB y BGU. Educación Cultural y Artística*. <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/08/ECA-completo.pdf>
- Murillo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>
- Noriega, A. (2014). *Principios del aprendizaje virtual*. <https://2-learn.net/director/principios-del-aprendizaje-virtual/>
- Pérez, J. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*. N.º 219, pp. 42-80. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v67n219/art03.pdf>
- Rosario, J. (2006). *TIC: Su uso como Herramienta para el Fortalecimiento y el Desarrollo de la Educación Virtual*. Disponible en el archivo del Observatorio para la CiberSociedad. <https://ddd.uab.cat/pub/dim/16993748n8/16993748n8a6.pdf>
- Tobón, A. (2005). Breve historia de la música en Ecuador. *Revista Musical Chilena*. 69-71. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v67n219/art03.pdf>

La música del Danzante de Pujilí
Exploración de sus orígenes, evolución y situación actual

The music of Danzante de Pujilí
**Exploration of its origins, evolution and current
situation**

Pedro Segovia González
Universidad de las Artes
pedro.segovia@uartes.edu.ec

Resumen

El Danzante de Pujilí tiene un carácter mitológico que encierra muchas preguntas. ¿Qué representó? ¿Qué representa actualmente en rituales anuales del mes de junio durante el Inti Raymi y Corpus Christi? Este trabajo está centrado en investigar la producción musical autóctona y mestiza de esta festividad. En este sentido, la música originaria que acompañaba la danza en los rituales del danzante pujilense sigue vigente en las manifestaciones culturales de esta población de los Andes ecuatorianos. La música mestiza del danzante, sustentada en la conceptualización e instrumentalización de la teoría musical europea, forma parte de una hibridación dentro del proceso de la colonización española en América. Por lo tanto, en la música del Danzante de Pujilí es necesario realizar una revisión de todo el contexto que lo circunda y, para ello, esta investigación trabaja desde herramientas de musicología histórica a fin de indagar en sus antecedentes, tendencias y actualidad de la sonorización de esta fiesta popular. Luego de ello, por medio de la musicología sistemática humanística se exploran los objetivos y funcionamientos de estos ritmos en el pasado y en el presente. Finalmente, desde la musicológica sistemática científica se formulan acústicamente las semejanzas y diferencias entre las producciones musicales originarias y mestizas. Todo ello, con el fin de propender la conservación cultural del Corpus Christi de Pujilí y aportar al

fortalecimiento identitario de las y los miembros de esta población ecuatoriana.

Palabras clave: Pujilí, danzante, música originaria, música mestiza, identidad, teoría musical, pautado universal.

Abstract

The Danzante de Pujilí has a mythological character that raises many questions. What did it represent? What does it represent nowadays in rituals that are presented annually in the month of June during the Inti Raymi and Corpus Christi? This work is focused on investigating the native and mestizo musical production of this festivity. The original music that accompanied the dance in the rituals of the Pujilense dancer is still present in the cultural manifestations of this population of the Ecuadorian Andes. In this way, the mestizo music of the dancer, sustained in the conceptualization and instrumentalization of European musical theory, is part of a hybridization within the process of Spanish colonization in America. Therefore, in the music of the Danzante de Pujilí it is necessary to make a review of the whole context that surrounds it and for that, this research works from tools of historical musicology in order to investigate in its antecedents, tendencies and actuality of the sonorization of this popular celebration. Then, by means of systematic musicology, the objectives and functions of these rhythms in the past and in the present are explored. Finally, from the scientific systematic musicology, the similarities and differences between the original and mestizo musical productions are acoustic formulated. All this, in order to promote the cultural conservation of the Corpus Christi of Pujilí and to contribute to the strengthening of the identity of the members of this Ecuadorian population.

Keywords: Pujilí, danzante, native music, mestizo music, identity, musical theory, universal pattern.

Introducción

El Danzante de Pujilí es una manifestación de Pujilí, provincia del Cotopaxi en Ecuador, de carácter mitológico. Es el centro de las celebraciones que cíclica y simultáneamente se dan en fechas coincidentes para las dos culturas predominantes, la población originaria y la parte mestiza, en el Inti Raymi y el Corpus Christi, respectivamente.¹



Figura 1. Grupo de danzantes pertenecientes a una comuna de pueblos originarios, en desfile de comparsas del último domingo fin de las octavas de Corpus Christi.

Foto: Segovia, 2019

Dos autores escriben sobre sus inicios en la época incásica, aproximadamente en 1533: Morales (2002) y Jácome (2009). En 2001, el Ministerio de Educación del Ecuador lo declaró “Fiesta de las Octavas del Corpus Christi o del Danzante de Pujilí, bien intangible perteneciente al patrimonio cultural de la nación” (Jácome, 2009, p. 223). Esta declaración oficial conllevó a que el habitante mestizo se empoderara de partes del contexto de la celebración, tales como

1 Este trabajo forma parte del proyecto “(Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance”. Código: VPIA-2023-15-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

personajes, indumentarias, danza, coreografía y música. Por esto, se conceptualizan dos tipos de danzantes: el danzante originario y el danzante mestizo, cada uno con su respectivo acompañamiento musical.



Figura 2. Sr. Benedicto Choloquinga, músico del danzante originario. Foto: Segovia, 2019



Figura 3. Fotograma de banda de músicos que acompaña al danzante mestizo. Foto: Segovia, 2019

¿Cómo es la música autóctona? ¿Cómo es la música mestiza? ¿Cuáles son sus funciones? ¿Cuáles son sus principios? ¿Cómo se relacionan entre ambas? En la musicología ecuatoriana hay directrices que motivan a estudiar el contexto del Danzante de Pujilí a fin de entender especificidades de la música originaria y de la música mestiza que, según la musicología, expresan las producciones culturales musicales como una actividad humana que es trabajada en base al contexto social de los autores. Por ello, la música sería un archivo de primera mano para explicar los procesos históricos de las diversas sociedades (Freire Soria, 2012, p. 93). Así, Franco (1986, p. 27) afirma que “la música es parte de la cultura espiritual de los pueblos y en esta medida expresa la cosmovisión de éstos”. Y es bajo estas directrices conceptuales que esta investigación revisa las producciones musicales originarias y mestizas que dan ritmo al Danzante de Pujilí, ícono de larga data, mostrando los procesos históricos tanto ecuatorianos como pujilenses, desde épocas precolombinas, de colonización europea hasta la era republicana y observar cómo ha sido el flujo de los conceptos sobre cosmovisión, mito, rito y folclore.²

Ante ello, este trabajo tiene como objetivo general integrar un conocimiento —que ha estado disperso y posiblemente limitado— que versa sobre el contexto del Danzante de Pujilí en su aspecto musical, explorando su composición con las herramientas que proporcionan las musicologías sistemáticas histórica, humanística y científica. Y, como objetivos específicos se plantea, por un lado, realizar una revisión bibliográfica que provea un marco teórico para el estudio de la evolución y situación actual de las músicas tanto originario y mestizo del Danzante de Pujilí y, por otro lado, describir los elementos principales de la música autóctona de esta ceremonia. Entre ellos, el músico y la música (los factores acústicos musicales).

2 Desde la perspectiva sociopolítica, lo folclórico es la integración de diversos eventos históricos de una sociedad para forjar una identidad social.

Desarrollo

La función de la música

Bobby McFerrin (Levitin, 2019) dice que la música es un ejercicio humano altamente poderoso porque es capaz de influir en la mente y producir acción social, que puede ser parte o consecuencia de la transformación cultural en una sociedad. Desde Levitin (2019), afirma que existen seis expresiones humanas en las que la música ha tenido gran producción y aporte en las sociedades: amistad, alegría, consuelo, conocimiento, religión y amor.

Sobre la música precolombina, Martínez Miura (2004) expone los géneros con base en lo expresado por Francisco Javier Clavijero en 1884 en la *Historia antigua de México y de su conquista*. De ahí, se conoce que las composiciones tenían argumentos variados, eran en honor a sus dioses, de imploración para obtener beneficios, de carácter religioso, las cuales las realizaban en los templos y en representaciones sacras. Tenían composiciones poéticas de los líderes épicos interpretados en fiestas profanas; exaltaciones con mensajes éticos o de escritos útiles; cantos de amor o narrativos de procesos cinegéticos.

Música autóctona música mestiza ecuatoriana

De acuerdo a Moreno (1992), en la mesa redonda de nombre “Importancia de lo autóctono en la música ecuatoriana para crear una alta música folclórica y principalmente la música nacional”, del 21 de abril 1954, se conceptualizó el término autóctono en la música ecuatoriana como la música de los aborígenes, por ser la más antigua —la milenaria en este territorio—.

Sobre la música mestiza como concepto nos apoyamos en Coba Andrade (1989), quien afirma que el sincretismo musical se da tras el contacto con la música española, lo que produce un nuevo cancionero mestizo hispanohablante con estructura musical europea y pentatonía indígena.

Así, dentro de las manifestaciones artísticas sobre los compositores musicales ecuatorianos, Salgado (1991) establece una clasificación en dos corrientes: los primeros, quienes plasman sus obras por influencia e inspiración en la música europea, debido a la belleza de las melodías y por su clara armonía. La segunda corriente corresponde a aquellos que transitaron por la etapa anterior trascendiéndola al plasmar el ritmo, la melodía y el carácter étnico de la música autóctona manteniendo solidez de la estructura técnica.

Relaciones interválicas entre la música autóctona y la música mestiza

Salgado (1991) expone tres rasgos importantes que diferencian a la música nativa ecuatoriana de la europea: 1) La música autóctona se basa solo en las escalas mayor y menor llamadas pentafónicas, porque constan únicamente de cinco sonidos; mientras que la mundial, de origen europeo, tiene dos escalas unitónicas mayor y menor compuesta, cada una de siete sonidos diferentes. Y, además, cuenta con la escala cromática de doce sonidos de distancias pequeñas. 2) La escala menor indígena del quinto a sexto sonido tiene una distancia grande de un tono. No así en la escala europea, en la que del séptimo a octavo sonido hay una pequeña distancia llamada medio tono. 3) Los ritmos de nuestras danzas y canciones son tan típicos del Ecuador que no tienen un parecido apreciable con los de los países europeos, ni aun americanos (Salgado, 1991, p. 24).

Se presentan posiciones divergentes entre lo expresado por los autores que preceden con respecto a la estructura interválica de la música autóctona ecuatoriana, que la definen como pentónica al concluir que se ha demostrado que hay escalas diferentes, tal como en el caso shuar que pueden ser bi, tri, tetra y pentafónicas, diferenciándose de comunidades como la kotama, Otavalo, con series halladas desde cuatro hasta nueve sonidos reales cuyos sonidos son asumidos como melodías y notas de paso. Todo ello contrasta con la idea generalizada de que la producción

musical en la sierra ecuatoriana era pentáfona (Pontón Yépez, 2012, p. 159).

En segunda instancia ante esta divergencia, Berghmans (1987) cuenta que en 1978 estudió muy de cerca la música autóctona con el fin de entender que, además del carácter popular y folclórico de las manifestaciones dadas en los cantos y danzas, se siguiera sosteniendo su esencia musical de manera profunda, a pesar de los embates por influencias externas como la española, así como el avasallador mundo del espectáculo. La solución que propone Berghmans para trabajar de manera interactiva con músicas de diferentes culturas, tomando como referencia el sistema temperado, es un nuevo sistema que él llama “pautado universal”.

Lo que se plantea en esta investigación es una descripción del sistema universal para la notación musical inventado por Berghmans (1987), gracias a los datos facilitados por el análisis electrónico de los intervalos muy diferenciados de las músicas andinas tradicionales del Ecuador, Bolivia y Perú. Este sistema vuelve posible la transcripción, análisis y estudios comparado de todas las músicas modales y también permite una notación precisa de los intervalos de la música contemporánea: los macros y microtonos. Su concepción posibilita la adaptación del principio de notación de divisiones muy diversificadas de la octava (Berghmans, 1987, p. 4).

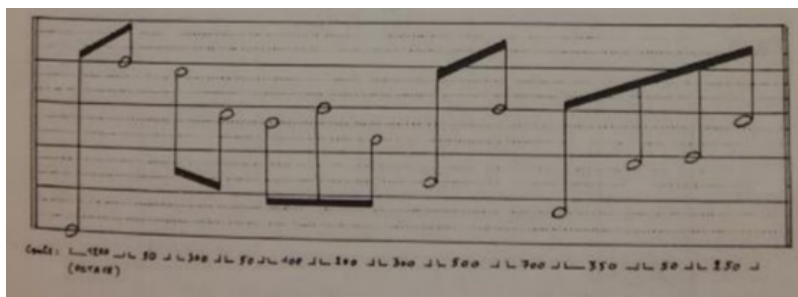


Figura 4. “Pautado Universal” (Berghmans, 1987, p. 9)

Material de apoyo con base en la acústica

Dentro del manejo de los intervalos musicales en Occidente se da una variante trascendental en las herramientas para la evolución del pensamiento musical; este cambio se da a partir del establecimiento de la escala musical temperada.

La escala uniformemente temperada consiste en dividir a cada una de las siete octavas en doce notas uniformemente separadas.

Ecuación 1

Frecuencia del Do

Donde:

$$f_{(D04)} * s * s * s * s * s * s * s * s * s * s * s * s = f_{(D05)}$$

Por tanto:

$$s = 2^{\left(\frac{1}{12}\right)} = \sqrt[12]{2} = 1,0594630943593 \dots \dots$$

El cociente (*s*) o factor de crecimiento para cada frecuencia fundamental que conforma una nota, en relación de un semitono en la escala temperada, es de 1,059460943593..., y el cociente T para un Tono es de:

$$T = (\sqrt[12]{2})^2 = 1,12246204830937\dots$$

El Cent

Herramienta para el análisis acústico musical relacional con la música que no se encuentra dentro del sistema temperado. Un cent es 1/100 de un semitono de la escala de igual temperamento. Y, como hay 12 semitonos por octava, un cent es 1/1200 de una octava.

Vamos a explicar con la ecuación N.º 3

Ecuación 3

$$\text{No. Cents} = \frac{\log(f2/f1)}{\log \sqrt[1200]{2}}$$

Siendo No. Cents la desviación que tiene la frecuencia ($f2$) respecto de la nota analizada ($f1$).

La música del Danzante de Pujilí

La danza del personaje principal de la celebración está marcada por el pingullero tamborero, quien ejecuta simultáneamente la parte melódica con su pingullo y la parte rítmica con el tambor o huancara.



Figura 5. Músico pingullero y tamborero. Foto: Segovia, 2018



Figura 6. Músicos adultos. Foto: Segovia, 2019



Figura 7. Marlon Ugsha, músico adolescente. Foto: Segovia, 2019



Figura 8. Niños músicos. Foto: Segovia, 2019



Figura 9. Técnica para sujetar el pingullo en su interpretación musical. Foto: Segovia, 2019

Entre de los instrumentos musicales autóctonos se haya el pingullo, aerófono infaltable, instrumento con el cual se ejecuta la parte melódica de la música de la danza. En la Figura 9 se observa a un músico en plena ejecución del pingullo. Utiliza la mano izquierda para tocar el

pingullo mientras que con la otra mano marca el ritmo en el tambor o huancara. Sobre el origen del pingullo, en *Nueva crónica y buen gobierno*, Huamán Poma de Ayala ofrece una lista general de flautas en la cultura inca, dentro de la que menciona las “flautas pincollo” (Martínez Miura, 2004). Respecto a la palabra ‘pincollo’, Martínez Miura (2004) nombra como equivalente ‘pincollu’, por corresponder a una gráfica encontrada en Torres Rubio, *Arte de la lengua quichua*. Para el término pingullo utilizado para este instrumento se conjetura que la palabra sufrió una transformación y probablemente tenga la misma raíz etimológica. Sobre su elaboración, históricamente se encuentra una descripción de los materiales con que se confeccionaban los aerófonos en tiempos precolombinos y en la colonia, tales como caña, madera, huesos de animales y humanos, sobre todo el fémur debido a su longitud (Martínez Miura, 2004, p. 142). En la actualidad, son elaboradas de fibras naturales llamadas tunda, caña, duda, carrizo o bambú. En el texto de la presentación del disco compacto titulado *Tono de Danzante* de Julián Tucumbi se encuentra una clasificación o categoría que le otorga a los pingullos: “Los pingullos son de tres clases: primera, segunda y tercera. La primera se llama fatu-huiño, la segunda chaupicancha (mediana) y tercera chilimbo” (J. Tucumbi, n.d.).

Estudio acústico del instrumento melódico por medio de la música

Los pingullos no tienen medida exacta ya que los músicos los trabajan según su gusto.

Julián Tucumbi

Dentro de la acústica existen modelos matemáticos o fórmulas con que se puede calcular, predecir, simular con los factores físicos acústicos en los tubos o columnas de aire con la frecuencia de vibración, la longitud del tubo, la velocidad de propagación del sonido en el medio. Según lo expresado por Tucumbi, en los pingullos originarios no existe un elemento estándar de referencia en la longitud de los tubos, lo que podría implicar que los instrumentos melódicos en su interválica no

corresponden al sistema occidental temperado. Por lo tanto, se debe estudiar a fin de encontrar las relaciones interválicas del sistema utilizado en la música del Danzante originario.

Tras un análisis performático de la estructura interválica musical por medio de la revisión de un segmento performático de la melodía interpretada por el músico pingullero Carlos Tipanquiza Rubio (1932),³ en la Figura 10 se presenta lo que indica en pantalla el segmento para la revisión, cuya información permite configurar la Tabla 1.

Tabla 1:

Quinta octava							
A5 +27 Cents	D#6 - 45 Cents	E6 - 30 Cents	E6 - 1 Cents	F#6 - 37 Cents	F#6 +20 Cents	G#6 - 42 Cents	A#6 + 48 Cents
Sexta Octava							
C7 - 23 Cents	C7 +26 Cents	C7 + 46 Cents	C#7 - 8 Cents	D7 +15 Cents			

Figura 10. Tabla de notas presentes en la melodía analizada

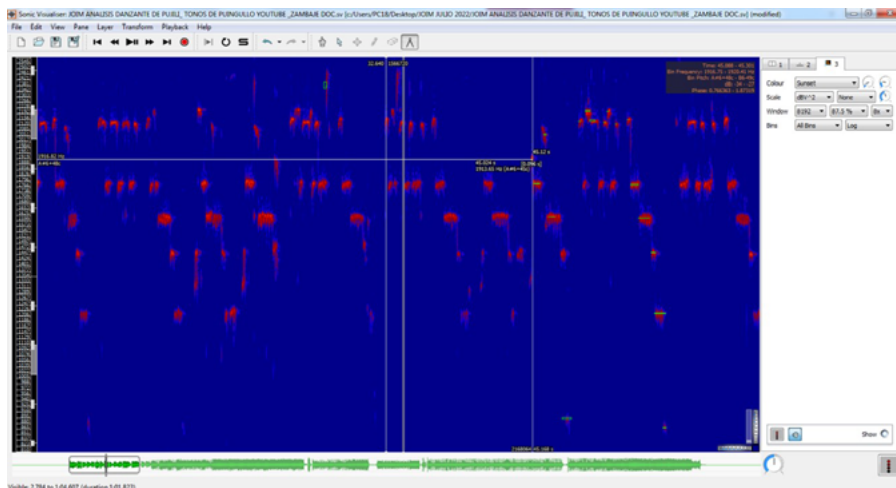


Figura 11. Una de entre varias muestras en dominio de la frecuencia que se utilizó a fin de revisar la estructura interválica, en tonos de Pingullo _Cotopaxi de Zambaje DOC. (Sonic Visualiser)

3 Recuperada en fecha 7 de julio 2022 (<https://www.youtube.com/watch?v=zzHfy3alFKk>).

Del estudio acústico de una melodía que provienen de la cultura en donde se ejecuta la música del Danzante de Pujilí (Tabla 1) se puede concluir que la interválica o distribución de los intervalos musicales en los pingullos no sigue el patrón rígido como lo tiene el sistema temperado con 100 cents de resolución para conformar el semitono, que es el insumo básico en la escala temperada, muy utilizada en la música occidental. Esto refuerza lo dicho por Pontón Yépez (2012) sobre la conformación epistémica de las sociedades originarias de Ecuador, que se caracterizan por maneras autónomas para organizar sonidos en series y escalas con capacidad de reproducción, debido a que conforman un sistema musical. Según el autor, esta ha sido una de las características fundamentales para que este tipo de producción musical permanezca en el tiempo, a pesar de sistemas políticos que apostaron por la erradicación de las manifestaciones aborígenes durante la conquista y colonización española.

Conclusiones

Como conclusión general de la presente exploración se considera que el tema en su contexto es muy amplio, por lo que da posibilidades de que siga siendo investigado desde diferentes aristas y disciplinas. En este trabajo se ha trazado una línea de estudio para el Danzante de Pujilí y su historia en contexto; y en lo musical, desde la época precolombina hasta la actualidad, pues lo que sucede en estas celebraciones es un reflejo directo de la cosmovisión del pueblo, por lo que este tema puede ser abordado desde la arqueología y la etnología.

Otra de las conclusiones es que la música siempre ha acompañado las actividades humanas, entre estas, las ceremonias religiosas y las festivas; por lo tanto, estudiar el contexto del Danzante permite revisar su música. Importantes musicólogos ecuatorianos como Segundo Luis Moreno (1992) y Francisco Salgado (1991) ya han definido una conceptualización de música autóctona y de música mestiza, y desde esa base conceptual se da el presente estudio a fin de comprender lo que

sucede en la música del Danzante de Pujilí, entre cuyas funciones está acompañar las actividades simbólicas religiosas en su medio y en la fiesta de la comunidad. En este sentido, un gestor musical y cultural de la música autóctona del Danzante de Pujilí es Julián Tucumbi.

La música autóctona, en la definición de su interválica, no corresponde con el sistema temperado utilizado en la música occidental. Esto es uno de los motivos más importantes que sostiene Tucumbi para asegurar que el pingullo es realizado al gusto de los músicos, sin que haya una sistematización objetiva expresa.

Así, para trabajar en la transcripción de la música autóctona del Danzante de Pujilí en su parte melódica con el sistema pautado de cinco líneas y cuatro espacios que se ha universalizado en la música occidental, no se obtendrían resultados coherentes o fidedignos. En busca de una posible solución a este inconveniente, se plantea como hipótesis que la música del Danzante de Pujilí puede ser transcrita en el sistema de pautado universal, tal como lo propone José Berghmans (1987).

Resulta recomendable trabajar en proyectos de investigación que amplíen el conocimiento sobre las culturas precolombinas, hasta lo que hoy es actual en Cotopaxi y Pujilí; revisar y reflexionar sobre temas complementarios considerando la cosmovisión de estos pueblos, para así integrarlo al estudio del Danzante y la música. Ello contribuiría a generar referentes para fortalecer la identificación cultural de Pujilí, sobre todo creando proyectos e instituciones que investiguen, difundan, formen y transmitan la sapiencia adquirida, para que sea preservada.

Es recomendable dar continuidad y ejecutar la propuesta de José Berghmans (1987) con el pautado universal a fin de lograr un mayor acercamiento a la resolución del trabajo en las frecuencias que se manejan para los intervalos en diferentes culturas musicales no occidentales. En la actualidad sería factible, por el avance de los sistemas informáticos digitales con potentes capacidades para programación y

procesos digitales, por lo que se recomienda que parte de la prospectiva aquí enunciada sea acometida en el seno de instituciones y equipos de trabajo de carácter multidisciplinar, para poder abordar el estudio de esta y otras ceremonias en su contexto más completo.

Referencias bibliográficas

Berghmans, J. (1987). Pautado Universal. *Opus 18*.

Bueno Arévalo, J. (2012). El pasillo lojano y otros géneros, entre 1900 y 2000, muestra viva del patrimonio intangible: antología y análisis musicológico. *Memorias del II Encuentro de Musicología*, N.º 1, 161–221.

Coba Andrade, C. A. (1989). Visión histórica de la música en el Ecuador. *Sarance*, 13: 33-62.

Jácome, C. (2009). *Monografía del cantón Pujilí: -Ecos del tiempo-*. Abya-Yala.

Levitin, D. J. (2019). *El cerebro musical: Seis canciones que explican la evolución humana*. Bolsillo.

Martínez Miura, E. (2004). *La música precolombina, un debate cultural después de 1492*. Ibérica.

Moreno, S. L. (1992). Lo autóctono en la música. *A Tempo*, 28–33.

Polo Bonilla, R. B. y Godoy Estévez, R. G. (2016). *Disputa y construcción de sonidos legítimos: La Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)*. Universidad Central del Ecuador.

Pontón Yépez, J. (2012). *Los sistemas de pensamiento musical nativos: culturas andina, afroecuatorianas y oriental del Ecuador*. Universidad Estatal de Cuenca.

Puchaicela Narvaez, G. G. (2016). *Bandas de pueblo: memoria, revitalización social y valor cultural en Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

Salgado, F. (1991). Tendencias estéticas de la música ecuatoriana. *A Tempo*, 22–28.

Segovia González, P. (2020). *La música del danzante de Pujilí: exploración de sus orígenes, su evolución y situación actual*. Universidad Internacional de La Rioja.

Tucumbi, A. (2008). *Maravilloso Cotopaxi*. Gráficas Olmedo.

Tucumbi, J. (n.d.). *Notas de presentación del disco*. [Grabado por los Tucumbes. Director Julián Tucumbi]. En *Tono del Danzante* [CD].

**Musicología popular y
producción musical.
Avatares de la industria
musical y la grabación**

¿Dónde estás corazón? “Tango nómade” con voz de mujer. Circulación de la canción a través de una grabación desde Argentina a Colombia

Where are you, Heart? “Nomadic Tango” by a Woman’s Voice. Spreading the recorded song from Argentina to Colombia

Silvina Martino
Universidad Nacional de las Artes, Argentina
Departamento de Artes Musicales y Sonoras
sil_martino@yahoo.com.ar

Resumen

A partir de *Tango nómade*, de Ramón Pelinski, me pregunté: si una obra musical (tango) puede ser nómade por su circulación dentro de su territorio y fuera de él a través de los intérpretes, ¿qué sucede cuando una grabación fonográfica provoca que la obra se convierta en nómade? El tango porteño itinerante, según Pelinski (2000), es una voz en el diálogo intracultural de la comunidad latina en la diáspora. La búsqueda de registros, *performances*, en muchos casos, es dificultosa. El avance tecnológico y la distancia en el tiempo son factores que causaron la desaparición de algunas fuentes, además de incidir la falta de resguardo de este tipo de patrimonio por parte de bibliotecas y archivos públicos. En mi exploración de fuentes fonográficas de cantantes mujeres dedicadas a la ópera y la canción de cámara, descubro la importancia de los coleccionistas para este trabajo desde la musicología histórica. *¿Dónde estás corazón?*, tango de Luis Martínez Serrano y Augusto Berto grabado por la cantante lírica argentina Isabel Marengo para el sello Victor en los años 30, llegó a Colombia y formó parte del disco 40° aniversario del *Salón Málaga*, fundado por el coleccionista Gustavo Arteaga en 1957. En este artículo doy respuesta a interrogantes relacionados: ¿por qué una grabación histórica, de una artista argentina,

forma parte de la selección de canciones para un disco aniversario en Colombia? ¿Es posible conocer la fuente sonora utilizada para el disco editado en Colombia en los años 90? ¿Cómo circula la música grabada entre los coleccionistas?

Palabras clave: Argentina, tango, Colombia, grabación, circulación.

Abstract

From *Nomadic Tango*, by Ramon Pelinski, I wondered: If a musical work (tango) might be nomadic due to its circulation within its territory and outside of it through the performers, what happens when the phonographic recording causes the work becoming a nomad one? The itinerant tango from Buenos Aires, according to Pelinski (2000), is a voice in the intracultural dialogue of the Latin American community in the diaspora. The search for records, performances, in many cases, is difficult. Technological progress and distance in time are factors that caused the disappearance of some sources, in addition to influencing the lack of protection of this type of heritage by libraries and public archives. In my exploration of phonographic sources of female singers dedicated to opera and chamber music, I discover the importance of collectors for this work of historical musicology. *Where are you, heart?* a tango by Luis Martínez Serrano and Augusto Berto recorded by the Argentine lyrical singer Isabel Marengo for the Victor label in the 1930s, arrived in Colombia and was part of the 40th anniversary album of the Málaga Hall, founded by the collector Gustavo Arteaga in 1957. In this article, I answer some questions like: why a historical recording, by an Argentine artist, is part of the selection of songs for an anniversary album in Colombia? Is it possible to know the sound source used for the album released in Colombia in the 90s? How does recorded music circulate among collectors?

Keywords: Argentina, tango, Colombia, recording, spreading.

Introducción

Esta investigación surgió a partir de la lectura del libro *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*. En él, Ramón Pelinski plantea que el tango porteño itinerante es una voz en el diálogo intracultural de la comunidad latina en la diáspora (Pelinski, 2000). A partir de allí, me pregunté: si una obra musical (en este caso el tango) puede ser nómada por su circulación dentro de su territorio y fuera de él a través de los intérpretes, ¿qué sucede cuando se trata de una grabación?⁴

En la búsqueda de fuentes para mi tesis doctoral, centrada en el estudio de mujeres cantantes de la lírica argentina de comienzos del siglo XX, he descubierto que los coleccionistas son informantes fundamentales para la investigación de fuentes sonoras y necesarios para este tipo de trabajo realizado desde la musicología histórica. *¿Dónde estás corazón?* es un tango de Luis Martínez Serrano (1900-1970) y Augusto Berto (1889-1953) —basado en una canción de Luis Martínez Serrano—. Grabado en la década de 1930 en Buenos Aires por la cantante lírica argentina Isabel Marengo (1897-1977), una copia de esa versión llegó a Colombia y en 1997 formó parte de un disco en formato de 78 rpm editado por el coleccionista Gustavo Arteaga con motivo del 40º aniversario del histórico Salón Málaga fundado en Medellín en la década del 50.⁵

Siguiendo las reflexiones sobre el análisis de la canción popular, el musicólogo chileno Juan Pablo González propone, a partir de ideas de Philip Tagg, que el problema es que no sabemos demasiado cómo operan los procesos de transmisión, recepción y construcción de significados en momentos históricos y espacios sociales específicos (González,

4 Este trabajo surge como parte de los requerimientos de aprobación del seminario de doctorado sobre etnomusicología impartido en 2020 por Enrique Cámara de Landa, en la Universidad Católica Argentina. Agradezco su orientación pedagógica, así como las sugerencias posteriores de mis directoras de tesis Dra. Vera Wolkowicz y Dra. Silvina Luz Mansilla.

5 El Salón Málaga es un bar notable situado en el centro de Medellín, inaugurado en 1957 por el coleccionista César Arteaga. El espacio se caracteriza por difundir músicas de tiempos pasados en formato de 78 rpm.

2009). Esa apreciación me permitió interpelar: ¿por qué una grabación histórica de una cantante lírica argentina formó parte de una selección de canciones populares para un disco aniversario en Colombia? ¿Es posible llegar a la fuente sonora que se utilizó para el disco editado en Medellín en los años 90? ¿Cómo circuló esta música grabada entre los coleccionistas? Estos son algunos de los interrogantes que se analizan y a los que intento dar respuesta en este artículo, por medio de diferentes propuestas metodológicas, entre las que incluyo una entrevista. Me auxilian también algunas ideas de Danuser, cuando expresa:

La historia de la interpretación de una obra accesible en documentos sonoros refleja no solo el desarrollo de la evolución de las técnicas de grabación y reproducción o los diversos talentos e intenciones de los intérpretes, sino que en esencia documenta como ha sido la transmisión de una obra que resulta accesible no solo a partir de fuentes testimoniales verbales sino también de fuentes sonoras. (2016, p. 36)

Desarrollo

Aparición del material de estudio

En las primeras indagaciones de fuentes para realizar mi proyecto de tesis, encontré un disco aniversario del Salón Málaga editado en Medellín, Colombia, que contenía el tango *¿Dónde estás corazón?*, de Serrano y Berto, y la canción *Aquellos ojos negros*, ambas obras interpretadas por la cantante lírica argentina Isabel Marengo.⁶ A partir de este hallazgo comenzaron a surgir algunos interrogantes: ¿cómo llegó hasta Colombia la grabación de Isabel Marengo producida en Argentina por el sello Victor en 1931? ¿En qué modo se convirtió en fuente de

6 Nacida en Buenos Aires en 1897, estudió piano, violín y canto bajo la dirección del doctor Enrique Coronado. En 1922 debutó en Venecia en *Fausto*, de Gounod. En Buenos Aires se presentó por primera vez en 1926 y posteriormente en diversas producciones. Se ha dicho de ella que fue la argentina de más descollante actuación en el extranjero y en su país en el campo de la lírica. Falleció en Buenos Aires en 1977 (Sosa de Newton, 1986, pp. 385-386).

una nueva grabación homenaje al Salón Málaga en los años 90? ¿Por qué eligieron ese tango? ¿Cómo habrá sido el proceso de circulación del disco desde Argentina a Colombia? ¿Sería posible llegar a la fuente sonora que se utilizó para el disco editado en Colombia en los años 90? Con el tiempo, a través de la búsqueda de la grabación original y desandando el camino, logré obtener las respuestas a estas y otras preguntas.

Ramón Pelinski, en el capítulo “El tango nómade” de su libro homónimo, propone visibilizar qué sucede cuando el tango deja el Río de la Plata, su lugar de origen, y no vuelve. Plantea un trabajo de análisis sobre el tango territorializado, el tango porteño y el tango nómade. Su texto me hizo pensar y reflexionar sobre la grabación que había hallado. Si para Pelinski el tango nómade es el tango que se ha desterritorializado hacia muchas ciudades y puertos del mundo y llegó en algunos casos como visitante, inmigrante o como exiliado para quedarse (Pelinski, 2000), por lo tanto, ¿la fuente sonora que había hallado podría ser considerada como un disco itinerante y a la vez nómade? Como propone Pelinski:

La tecnología de la grabación ha permitido la reedición de tangos clásicos. [...] La disponibilidad actual de las grabaciones de tango en el mercado internacional no sólo indica su mayor poder de la producción transnacional de música y su diseminación por los medios de masas, sino que, al mismo tiempo, permite que la gente pueda conocer el tango porteño. Hoy los discos son el verdadero tango itinerante. (Pelinski, 2000, p. 42)

Aunque Pelinski no realiza un análisis sobre el disco “nómade”, en su hipótesis de trabajo propone la relación del tango nómade con los procesos globales de la cultura contemporánea que ha llevado a la cristalización de fenómenos musicales y coreográficos y plantea los diferentes procesos de transculturación. En su exposición, en relación con el tango nómade describe, citando a Deleuze y Guattari, cómo estos

procesos pueden articularse según los conceptos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización (Pelinski, 2000, p. 33-39).

Génesis de la canción en estudio

Si bien este artículo refiere al tango *¿Dónde estás corazón?*, resulta importante saber que su versión original fue compuesta por Luis Martínez Serrano en México, estrenada en 1924 y reconocida como “canción mexicana”.⁷ Augusto Berto, arreglador y bandoneonista argentino, al escuchar la canción en México pidió a Serrano la obra para transformarla y modificar su estilo. Unos años más tarde apareció el tango *¿Dónde estás corazón?*⁸ A partir de ese momento, la canción mexicana fue circulando hasta hoy y se fue transformando en diferentes estilos y formatos. Podemos ver y escuchar desde las nuevas plataformas digitales esta canción realizada por diversos intérpretes, en distintos idiomas y múltiples estilos como tango, ranchera, bolero, entre otros.⁹ Se puede observar que es una obra hasta hoy en vigencia y, tal como propone Simon Frith citando a Nicholas Tawa, podemos pensar que es una canción “adaptable” (Frith, 2014, p. 284).

Una copia de una canción muy popular, *Anona*, publicada por Feist en Nueva York, anunciaba:

7 Nacido en Barcelona, Martínez Serrano vivió en Argentina, Chile y México. En Buenos Aires, se formó musicalmente en el Conservatorio Ernesto Drangosch como pianista. Obtuvo el primer premio en el Concurso de la Canción Mexicana el 19 de agosto de 1927, en México, D.F., y la Condecoración Nacional de la Orden Mexicana del Águila Azteca, el 2 de abril de 1941. También alcanzó el Trofeo Festival Radiolandia en 1962, en México, D.F., el Diploma de la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM), el 15 de enero de 1966, y el Trofeo Homenaje en Salamanca, Gto., el 4 de octubre de 1966. Uno de los mayores éxitos fue el del concurso de la Canción Mexicana, en 1927 (Sociedad de Autores y Compositores de México, s/f).

8 En el sitio electrónico de Sadaic, el tango *Dónde estás corazón* tiene como compositores a Luis Martínez Serrano y Augusto Berto.

9 En la base de datos disponible de Sadaic se puede verificar que *Dónde estás corazón* fue registrada en 1941. Además de ese título, se registró como *Rose d'amour* y *Where are you my heart*.

Esta famosa composición también fue publicada como Intermezzo —paso doble— para piano, también para banda, orquesta, mandolina, guitarra, banjo, cítara, etc. La tonalidad de la canción, el tempo y la dinámica también eran flexibles, dándole libertad al artista de hacer una presentación cuyo éxito dependía de su interpretación. (Tawa, por Frith, 2014, p. 287)

Sobre el título de la canción y cómo debería escribirse, en la revista mexicana *Canciones Famosas* (1960) aparece reproducida la partitura de la canción de Martínez Serrano.¹⁰ (Figura 1). En el índice de este ejemplar se observa que el título de la canción original, transformada a tango, está escrito sin signos de interrogación y en la reproducción de la partitura aparece con signos. En otras reproducciones de la partitura del tango se puede advertir que no aparecen los signos de interrogación y se la subtitula como “tango-canción” (Figura 2).



Figura 1. Revista *Canciones famosas*, serie de oro N.º 4, México, Promotora Hispano Americana de Música S.A 1960, s/n

10 *Canciones famosas*, serie de oro N.º 4, 1960.

Una de las cantantes reconocidas de la lírica argentina que grabó para la Victor fue la soprano Isabel Marengo. En 1931 grabó el disco número 4222 que contenía en el lado A *Dónde estás corazón* (tango) y en el lado B, *Aquellos ojos verdes* (canción).¹² Según el registro disponible en internet de la *Discography of American Historical Records*, donde se pueden consultar datos de grabaciones históricas, pude encontrar hasta el momento una versión de 1928 como la más antigua del tango *Dónde estás corazón*.¹³ Un dato no menor es que el título de la obra se indica entre signos de interrogación, a diferencia de registros posteriores.¹⁴

Otras versiones de una misma canción como registro sonoro

Tal como he mencionado con anterioridad, la canción mexicana *Dónde estás corazón* fue transformándose de estilo a través del tiempo, del mismo modo que fueron apareciendo diferentes registros sonoros y en diversos soportes.¹⁵ Con el inicio de los discos en la década del 20 en Argentina, los intérpretes que accedían a dejar inmortalizadas sus voces en muchos casos fueron cantantes que formaron parte de un nuevo mercado a través de las nuevas tecnologías. El uso del micrófono a partir de 1926 generó un desarrollo distinto en la grabación sonora dando mejores resultados acústicos (Cañardo, 2017). En aquel

12 *Aquellos ojos verdes*, de Adolfo Utrera y Nilo Menéndez. En la etiqueta del disco hallado figura como canción. Existen versiones de *Aquellos ojos verdes* catalogadas como tango.

13 Registro Victor XVE-321 con fecha 8/2/1928 por el Sexteto Habanero, conjunto vocal e instrumental. En la descripción se indica a Berto como compositor y a Martínez como letrista.

https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/108609/Berto_Augusto_Pedro?Matrix_page=100000

14 Se vuelve a generar duda sobre el título, pero esta vez entre los distintos registros sonoros. A la hora de trabajar sobre una canción como objeto, esta observación podría convertirse también en elemento de análisis y cabría preguntarse si la falta de signos o la adición de ellos al título podría ser un error de impresión. Por lo tanto, ¿cuál sería el título correcto del tango? No abordo este análisis aquí, pero considero importante visibilizarlo. De ahora en más cuando se haga referencia al título del tango, se escribirá como aparece en la etiqueta del disco (*Dónde estás corazón*) que utilizamos como fuente para este trabajo de investigación.

15 Dos versiones de la canción *¿Dónde estás corazón?* para rollos de pianola, correspondientes a los números 4038 (tango) y 10099 (vals), ambos de la marca Pampa, se encuentran en poder de Horacio Asborno, un coleccionista de Viedma, en la Patagonia argentina.

momento histórico de la Argentina, la radiofonía, el cine y el disco eran las nuevas tecnologías a través de las cuales se daba difusión a las nuevas músicas y sus intérpretes. Por otra parte, los estilos vocales de la llamada Guardia Vieja (ca. 1910-1924), como explica Horacio Ferrer, se formalizaron dando una impronta novedosa en la creación de letras, ritmos, melodías, armonías e interpretación (1988, p. 69). De alguna manera, el teatro tomó el lugar del varieté en el gusto popular y así comenzó la historia del tango-canción, con cánones, estéticas y voces de arte inconfundibles. Luego aparecería la llamada Guardia Nueva (1925-1939), en la que el tango se transformaría, adquiriendo renovados estilos y estéticas (Ferrer, 1988, p. 81).

El tango como representación musical y sus referentes vocales

El tango cantado como estilo musical representativo de Buenos Aires en los años 20 se difunde a través de las nuevas tecnologías y mercados. El disco y la radio extienden la popularidad del tango y sus intérpretes, junto con la creación de orquestas de tango (Romero, 2000). Sin embargo, como bien lo expone Sergio Pujol (2016), para este entonces no solo de tango estaba hecha la música argentina.

La mediatización de la música a través de la radio en la década de 1930 permitió que se generara una relación con el hecho artístico en el que se imprimieron nuevos modos de producción, percepción y consumo de la música argentina. Según Pujol, la escucha a través de la radiodifusión llegó a un amplio público que comenzó a vivir la música en forma “pasiva”, característica ya del mundo moderno observada por Roland Barthes.¹⁶ A su vez, la comercialización de los discos en lugares especializados permitía contar con catálogos que brindaban

16 Esta característica de escucha “pasiva” se da, según Barthes, por no contar con la presencia física del intérprete durante la escucha. Sin embargo, es sabido que convivían entonces dos públicos: el que escuchaba desde el “aparato” de radio y el que vivenciaba el mismo evento musical como espectador presencial en la sala desde donde se transmitía el concierto en vivo; se diferenciaban, por tanto, la música desde la corporalidad del intérprete y la música recibida desde la mediatización.

información a los lectores-oyentes que podían obtener el material por correo (Pujol, 2016, p. 127).

Un disco fabricado en la Argentina se vuelve parte de un disco en Colombia

Los coleccionistas son un eslabón fundamental a la hora de intentar conocer el recorrido de un disco en particular. El tango *Dónde estás corazón*, grabado por Isabel Marengo para la Victor, se produjo el 16 de septiembre de 1931.¹⁷ Este registro fue la fuente de origen de un nuevo disco editado en los años 90 en Medellín, Colombia. Es importante destacar que este mismo tango también fue impreso para la Victor por el tenor italiano Tito Schipa (¿1888 o 1889? -1965) un mes antes, el 6 de agosto de 1931.¹⁸

En la actualidad, gracias a los catálogos y el material discográfico preservados por los coleccionistas, se puede acceder a diversas fuentes que permiten comprender algunos eventos del pasado. Los discos, en la década del 20, se seleccionaban según el país de origen, géneros musicales y etiquetas. La Victor, en 1926, contaba con las etiquetas rojas, negra y azul (según el color, una categoría). Como explica Cañardo:

En la Argentina, las publicidades y catálogos de discos durante la década de 1920 anunciaban separadamente la música clásica y la música popular. No se las denominaba de esta manera, sino que, por ejemplo, *Victor Talking Machine* distinguía bajo títulos como “sello rojo” o “artistas internacionales” los discos de música clásica, mientras que “etiqueta negra” o “repertorio nacional”

17 Este dato puede consultarse en: <https://adp.library.ucsb.edu>

18 Schipa fue otro referente de la lírica internacional que adoptó, de alguna forma, el repertorio popular argentino. Grabó varios tangos y registró algunas de sus composiciones como el tango *El coquetón* (www.todotango.com). Según Donozo (2006, p. 456), puede aparecer con fecha de nacimiento 1888 o 1889.

precedían aquellos registros que podrían considerarse música popular. (2017, p. 147)

La fuente primaria en estudio pertenece al “sello rojo”, esto significa, “artistas internacionales” con número de disco 4222.



Figura 3. Disco Victor N° 4222. Lado A: *Dónde estás corazón* (tango). Lado B: *Aquellos ojos verdes* (canción). Archivo del Dr. William Ponce (Colombia)

Si bien la etiqueta de un disco provee cierta información, el acceso a las personas que poseen estas fuentes sonoras, a través de entrevistas, me ha permitido comprender en este caso particular cómo ha sido la circulación de un registro de la canción *Dónde estás corazón* en Colombia hasta convertirse en parte de un disco celebración al Salón Málaga.

El Salón Málaga

Como Buenos Aires, Medellín es considerada la ciudad del tango. Tal vez la trágica muerte de Carlos Gardel el 24 de junio de 1935 en esa ciudad sea lo primero que se asocia a esta idea de “ciudad del tango”, por la conmemoración del cantante. Sin embargo, desde la musicología

se ha demostrado que el tango y Colombia estuvieron ligados desde mucho antes (Bermúdez, 2014, pp. 243-326). La pregunta formulada ante la aparición de *Dónde estás corazón* en un disco colombiano fue ¿por qué un tango grabado en 1931 en Argentina se reproduce en Colombia en 1997? Para dar respuesta a este interrogante debemos saber que el Salón Málaga, situado en el centro Medellín, se inauguró en 1957 con la intención de continuar valorizando la música de antaño.¹⁹ Entre las atracciones que ofrece el Málaga sobresalen los pianos y las rocolas con una cantidad total de doscientos discos de 78 rpm que suman cuatrocientas melodías, además del acervo de más de siete mil discos de su dueño, Gustavo Arteaga. De su colección, se pueden disfrutar varias obras musicales, desde trozos de ópera, zarzuela, danzas, boleros, rancheras, hasta música colombiana: pasillos, bambucos, torbellinos, pasajes y joropos junto con música tropical como porros, cumbias y gaitas. Además, dentro de las atracciones del Salón Málaga hay litografías del Medellín antiguo que corresponden al fotógrafo antioqueño Melitón Rodríguez.²⁰

En 1997, como tributo al 40º aniversario del Salón Málaga, Gustavo Arteaga decidió celebrar con un disco de 78 rpm que contenía diferentes repertorios, entre ellos un tango y una canción argentina (Figura 4). En una entrevista realizada a César, hijo de Gustavo Arteaga, pude preguntar sobre la idea, elección del repertorio y producción del disco, entre otros:

SM- ¿Recuerda dónde o cómo obtuvo el disco de Marengo?

CA- Hace 50 años, mi padre viajó a Bogotá con un amigo y fue a una emisora radial que se llamaba Nueva Granada. Allí había

19 Pelinski menciona que la reterritorialización se relaciona con comunidades que reaparecen en forma de “clubes, *ateliers* de danza, asociaciones, que son centros de la difusión como mediadoras entre el “tango itinerante” de Buenos Aires o el tango nómada local y la “comunidad imaginaria” de los autóctonos amantes del tango” (Pelinski, 2000, p. 41).

20 Reseña obtenida de la fuente primaria: el disco *40 aniversario del Salón Málaga*, de 1997.

varios discos arrumbados, compró un lote y ahí estaba el disco de Isabel Marengo; ya lo había escuchado y le resultaba muy bonito.

SM- ¿El disco 40º aniversario del Salón Málaga fue el primer disco realizado por ustedes? ¿Quién eligió el repertorio? ¿Aún tienen el disco de Marengo?

CA- Sí, fue único disco de 78 rpm editado como celebración del Salón Málaga. Luego, se editaron CD con otros géneros musicales. El repertorio del disco fue íntegramente elegido por Gustavo Arteaga. El disco de Marengo lo cambió con el coleccionista Carlos Pinto, hoy fallecido, y después pasó a manos del Dr. William Ponce, quien compró toda la discoteca de Pinto.

SM- ¿Conoció a la cantante argentina? ¿Por qué incluir estas canciones interpretadas por Marengo?

CA- No conoció a Marengo ni su trayectoria. La elección de las canciones para formar parte del disco aniversario fue su decisión (Arteaga padre) sin una razón en particular más que porque le gustaba la canción (G. Arteaga y C. Arteaga, comunicación personal, 22 de enero de 2021).



Figura 4. Disco Aniversario 40 Años del Salón Málaga (1997). Archivo del Dr. William Ponce (Colombia)

A modo de conclusión: un disco con 90 años de historia

El conocimiento del disco homenaje al Salón Málaga fue fortuito. Fue a través de un informante de Gustavo Arteaga en Medellín que obtuve la información sobre el destino actual de la grabación de Marengo. Hoy puedo aseverar que la fuente sonora se encuentra en Antioquia, Colombia, al resguardo del Dr. William Ponce, quien desde hace años colecciona discos. Tomé contacto con él durante 2020 y logré concretar una entrevista en la que me comentó que compró a Gustavo Arteaga parte de la colección que incluía el disco Victor N.º 4222 y que, dentro de su colección privada, cuenta con varios discos de Isabel Marengo (W. Ponce, comunicación personal, 18 de agosto de 2020).

Conocer cómo circuló un registro sonoro a través de los años y qué uso se le dio permite recomponer historias de la *performance* ligadas a la música grabada. Tal es el caso de Schipa y Marengo, que dejaron registros, entre otros, del tango *Dónde estás corazón*, en un período en el cual ese género comenzaba a asociarse con la música de tradición escrita y producía un cruce de estilos interpretativos entre lo lírico y lo popular. Así, la industria discográfica y los flamantes medios de difusión, como la radio, permitieron una mayor popularidad de los intérpretes, generándose nuevos mercados y audiencias.

Actualmente, a través de diversos medios y espacios destinados a la circulación y difusión de las músicas del pasado, un tango detenido en el tiempo en una grabación cobra vida no solo cada vez que se reproduce sino también cuando se transforma en una fuente que es utilizada para ser parte de un nuevo formato; como sucedió con el disco homenaje del 40º aniversario del Salón Málaga, en el cual se produjeron diferentes procesos de transculturación. Así, la transformación de la canción a través de los años, en el ritmo, el estilo, en la adaptación a diferentes formaciones musicales, es evidencia de ese cambio, de ese traspaso de fronteras de los repertorios que se produjo gracias a la mediación del disco y las nuevas tecnologías. Sin duda que la música grabada es en sí misma itinerante.

Sintetizando, en el caso particular de este estudio, una fuente sonora, un tango registrado en Buenos Aires, fue reeditado para formar parte de un nuevo disco en Colombia. En ocasiones se puede conocer el origen de una grabación, pero difícilmente se consigue saber el derrotero de cada fuente en particular. Así, una copia de *Dónde estás corazón*, del disco N°4222 de 1931 (del “sello rojo” de la Victor), dejó la Argentina hace por lo menos medio siglo para traspasar las fronteras, circular entre coleccionistas y reproducirse desde entonces en diferentes ciudades y vitrolas de Colombia, convirtiéndose en una grabación nómada.

Referencias bibliográficas

- Arizaga, R. (1972). *Enciclopedia de la música argentina*. Fondo Nacional de las Artes.
- Bermúdez, E. (2014). Un siglo de tango en Colombia (1913-2013). En C. Aharonián (ed.). *El tango ayer y hoy* (pp. 243-326). Centro de Documentación Musical “Lauro Ayestarán”.
- Canal regalo8764. (21 de octubre de 2008). Tito Schipa. Donde estas [sic] corazon [sic]. [Archivo de video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=KhJ_XRPT11o
- Canal YeOldeTune. (06 de enero de 2012). Isabel Marengo. [Archivo de video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GRjT-t6ffzI>
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Gourmet Musical.
- Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Gourmet Musical.

- DAHR. *Discography of American Historical Records* (27 de junio de 2022). https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/108609/Berto_Augusto_Pedro?Matrix_page=100000
- Donozo, L. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Gourmet Musical.
- Ferrer, H. (1998). *La epopeya del tango cantado* (Tomo I), Historia, Colección *El siglo de Oro del Tango*, Ed. Manrique Zago.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación sobre el valor de la música popular* (trad. Fermín A. Rodríguez), Paidós. [título original: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, 1996].
- González, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N.º 23, 196-210.
- Pelinski, R. (comp.). (2000). El tango nómada. En *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango* (pp. 27-71). Corregidor. [*Tango nomade*, P. Monette (trad.), Triptyque, 1995].
- Pujol, S. (2016). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Gourmet Musical.
- Romero, L. A. (2000). *Argentina, una crónica total del siglo XX*. Aguilar.
- Sociedad de Autores y Compositores de México. (s/f). *Luis María Serrano*. <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/06533>
- Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (27 de junio de 2022). www.sadaic.org.ar
- Sosa de Newton, L. (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. 3ra. Edición, Plus Ultra.

Tito Schipa y el tango (27 de junio de 2022). <https://www.todotango.com/historias/cronica/30/El-tenor-Tito-Schipa-y-el-tango/>

Rock: un modo de interpretar la identidad latinoamericana

Rock: Latin America Identity as Interpretation Mode

José Manuel López D'Jesús

Gerardo J. Valero Sánchez

Universidad de los Andes Venezuela

lopezjose@ula.ve

pantarei472@gmail.com

Resumen

La siguiente investigación se circunscribe en dos ámbitos: la identidad latinoamericana como lugar de llegada, y la filosofía de la música como vehículo para el recorrido. Lo que se pretende es una reflexión que aporte a la comprensión de lo denominado, la condición latinoamericana. Esta designación epistemológica es el dominio categorial que sirve para aprehender la identidad (idiosincrasia) encontrada en los seres humanos de la subregión americana. Planteamos un ejercicio hermenéutico filosófico tomando como objeto de análisis el discurso estético de las prácticas musicales latinoamericanas contemporáneas, específicamente del rock hecho entre la década de los años setenta y dos mil.

Palabras clave: rock, identidad latinoamericana, filosofía de la música, discurso estético, hermenéutica.

Abstract

The following research is limited to two areas: Latin American Identity, as a place of arrival, and philosophy of music, as a vehicle for the journey. What as is intended is a reflection that contributes to the understanding of what is called, the Latin American condition. The epistemological designation in the categorical domain the serves to apprehend the

identity (idiosyncrasy) found in the people of the American sub-region. We propose a philosophical hermeneutic exercise taking as its object of analysis the aesthetic discourse of contemporary Latin American musical practices, specifically rock made between the seventies and two thousand's.

Keywords: rock, Latin American identity, philosophy of music, aesthetic speech, hermeneutics.

Introducción

El rock como aproximación filosófica

La música es el arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas.
Federico García Lorca
(1975a, p. 1115)

Desde tiempos antiguos, el discurso musical, que inicia en los cantos mítico-poéticos, el acompañamiento musical en todos los ámbitos de la vida y la creación de los diferentes modos y géneros que conocemos en la actualidad han sido materializados con la finalidad de dejar constancia sobre los hombres de un tiempo particular: anhelos, temores, celebraciones, tristezas, rituales, crisis (individuales y colectivas). Latinoamérica no ha sido distinta y la música que acá se ha realizado, y se realiza, muestra las “armonías” y “disonancias” que se dan en esta parte del mundo, haciendo hincapié en lo político-cultural. El discurso estético-musical se trasciende a sí mismo para constituirse en fuente de crítica y así congeniar o confrontar al sujeto contemporáneo. De este modo, aspira constituirse en un motor para la transformación de la sociedad. Géneros como la salsa, el merengue, la ranchera, el vallenato, la gaita zuliana, el tango o la cumbia representan discursos musicales, expresión de una identidad latinoamericana desde sus condiciones particulares de nacimiento y desarrollo.

Sin embargo, existen géneros nacidos en otras latitudes de la esfera mundial con realidades muy distintas a la nuestra que también han calado y se han establecido en Latinoamérica. Uno de ellos es el rock, de origen anglosajón, pero que en Latinoamérica ha desarrollado características propias (que no encontramos en los orígenes del género); las cuales les han permitido a sus músicos elaborar un discurso estético-musical que se ha introducido en la región —especialmente en los jóvenes de clase media, los cuales se ven reflejados y definidos en él desde lo político-cultural—. Además, el devenir del propio discurso ha creado nuevas alternativas que buscan (en la mayoría de los casos) multiplicar las “armonías” (lugares de acción común) y disminuir las “disonancias” (lugares de desigualdad).

Por tal motivo, nos servimos del rock, en tanto filosofía de la música¹ (vehículo del recorrido), para la reflexión de la identidad latinoamericana (lugar de llegada) y haremos un análisis estético-musical de tres canciones: *Frailejón* (1973), de la Ofrenda de Vytas Brenner (Venezuela); *500 años* (1993), de Alux Nahual (Guatemala); y *Hoyos en la bolsa* (2007), de la agrupación El Tri (México). Comenzaremos con la composición *Frailejón* para mostrar la fusión musical entre el rock y el joropo; luego haremos el análisis discursivo de cada una de las letras mencionadas y de los efectos ocasionados en la condición latinoamericana, y finalmente construiremos el ejercicio hermenéutico que ayude a la comprensión fenoménica de dicha identidad, cuya premisa se fundamenta en la hibridez cultural. En términos musicales, si hay algo particular en el rock, entendido como una forma de expresión, es la proliferación de acordes que piensa e interpreta la historia de la

1 Por Filosofía de la Música se entiende la reflexión del fenómeno musical que se aborda desde la historia de la filosofía. Arthur Schopenhauer sostiene que: “Ella está totalmente separada de todas las demás. En ella no conocemos la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo: pero es un arte tan grande y magnífico, actúa tan poderosamente en lo más íntimo del hombre, es ahí tan plena y profundamente comprendida por él, al modo de un lenguaje universal cuya claridad supera incluso la del mundo intuitivo” (2005).

humanidad por medio del sonido y lo convierte en un registro fidedigno de la realidad.

Sobre esto, puntualiza Adorno:

Las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos. No hay ningún endurecimiento de la forma que no pueda leerse como la negación de la dura vida. Pero el hecho de que la angustia del solitario se convierta en el canon del lenguaje estético de las formas revela algo del secreto de la soledad. (1949, p. 46)

A la luz de Adorno, es posible aceptar las canciones de rock latinoamericano como entidades vivas que operan en la cultura latinoamericana. Estas entidades generan la conmoción, la purificación de las emociones dentro de los sujetos contemporáneos, los cuales entran en diálogo con las redes de significación articuladas y materializadas en una *conciencia estética*, en una *sensibilidad colectiva*.² Cada una de estas canciones —de acuerdo con su temática— son textos de contenido político, social, que relatan historias, situaciones, afinidades electivas propias de cada país latinoamericano, las cuales por su similitud dan cuenta de un sentir, un vivir y un padecer común. Todos estos fenómenos los devela el enfrentamiento con la música y su naturaleza incomprensible. Continuando el diálogo con el filósofo de la “primera generación” de la Escuela de Frankfurt: “Los *shocks* de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido se intervienen. Adoran el mundo sin sentido. A esto se suscribe la nueva música” (Adorno, 1949, p. 119).

2 Término acuñado por el sociólogo francés Michel Maffesoli: “Vivir la propia muerte cotidiana podría ser el resultado de un sentimiento colectivo que ocupa un lugar privilegiado en la vida social. Es esta sensibilidad común la que favorece un ethos centrado en la proximidad; es decir hablando con más sencillez, una manera de ser alternativa tanto en lo que atañe a la producción como al reparto de bienes (económicos y sociales)” (*El tiempo de las tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, p. 44).

Si bien la música se ha separado de la *physis* desplazando su sentido a la *polis* contemporánea, el rock, junto a los otros estilos, evidencia este hecho: desde el momento de su nacimiento funciona como un ente cultural, social y político que ayuda a explicar la identidad latinoamericana.

Precisamente, uno de los caminos interpretativos que abre el rock como lenguaje,³ pensamiento y comprensión latinoamericana, es diferenciar de modo claro y distinto⁴ cuáles son los asuntos que padece la sociedad latinoamericana en su totalidad.

Pero como la industria cultural ha educado a sus víctimas en la evitación de todo esfuerzo durante el tiempo libre que se les concede para el consumo espiritual, ellas se aferran tanto más tenazmente a la apariencia que obstruye la esencia. (Adorno, 1949, p. 47)

Desarrollo

500 años (Americamorfofosis [1993]), de Alux Nahual

Esta canción pone de relieve el enfoque marxista, el cual intenta mostrar la leyenda negra en contraposición a la leyenda dorada:⁵ el discurso (desde el sujeto colonizado) culpa a la colonización de los problemas existentes en Latinoamérica. En la primera cuarteta lírica se hace alusión a la dominación ejercida por los españoles:

3 El lenguaje es expresión directa de la intencionalidad central que constituye la experiencia y hace posible cualquier tipo de estudio (José Manuel Briceño Guerrero, *El Origen del Lenguaje*, p. 171).

4 En términos de René Descartes en su texto *El Discurso del Método*, texto publicado en 1637 donde establece las reglas que conducen a la propia razón y la búsqueda de la verdad en las ciencias.

5 Este es un problema de revisión histórica: la leyenda negra profesa que la culpa de todos los problemas existentes en Latinoamérica deriva de los tres siglos de dominación colonial. Por otra parte, la leyenda dorada celebra que la colonia haya insertado el capitalismo en los países de Centro y Sur América.

Cuando vinieron con la espada y la cruz
No fue precisamente a traernos más luz
Pesaban varias cuentas urgentes que pagar
Aun a costa de los habitantes del lugar

Esta versión del “sujeto en resistencia” prevalece en las primeras décadas del siglo XXI en gobiernos de países como Venezuela con Nicolás Maduro, en México con López Obrador, en Bolivia con Evo Morales. Ahora, ¿cuál es el camino a seguir para cambiar este problema histórico? Probablemente, ninguna de las dos leyendas, ni la negra ni la dorada, traza un rumbo con sentido para articular una identidad latinoamericana. Nos corresponde aceptar que en tanto latinoamericanos nos determina fuertemente el discurso europeo segundo,⁶ pues la lengua oficial y de uso estandarizado en estos países es el español, mientras que lenguas indígenas como el quechua, el yecwana y el pemón, se hablan de manera mucho más restringida a sus etnias correspondientes.

Por otro lado, cuando pensamos en las instituciones de carácter republicano concebidas y edificadas a imagen y semejanza de lo europeo (ya que las provincias hispanoamericanas formaban parte del imperio español), ¿qué se puede deducir de este fenómeno histórico, político, social y cultural? La respuesta a tal inquietud sobrepasa el mero discurso del “sujeto en resistencia”⁷ (que en algunos lugares está, inclusive, caduco) para dar paso al “sujeto armonizador”.⁸

6 Tesis elaborada por el filósofo venezolano J. M. Briceño Guerrero, quien habla de tres discursos: el discurso europeo segundo, importado desde el siglo XVIII, estructurado por el uso de la razón segunda y los resultados de la ciencia y la técnica; el discurso cristiano hispánico o mantuano heredado de la España imperial, en su versión americana características de los criollos y del sistema colonial español; y el discurso salvaje se manifiesta en la más íntima afectividad y relativizando a los otros dos, este se observa en el sentido del humor, en la embriaguez y en un cierto desprecio secreto por todo lo que se piensa (*El laberinto de los tres minotauros*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1994, p. 5).

7 Vive en constante lucha para ser reconocido.

8 Supera la lucha y —desde la tolerancia— se reconoce a sí mismo desde el reconocimiento al otro, al diferente.

Medio milenio, de sobrevivencia
De vivir en nuestra inconciencia

Desde el punto de vista lógico-formal existe en esta composición una contradicción fundamental observada en el sujeto colonizado: los españoles son los “villanos” porque mataron, robaron y se adueñaron de un territorio ajeno, el cual les pertenecía a las etnias originarias. Ahora, si tanto daño hicieron los españoles en América, ¿por qué esta agrupación canta en el idioma del colonizador? ¿Es acaso por desconocimiento de las lenguas, comprensiones y dinámicas indígenas? Encuentro de dos mundos, resistencia indígena...

Viajemos con el viento de nuestra razón
Para descubrir y luego conquistar
Esa nueva tierra que se llama identidad

Llama la atención la recreación de un mundo propio sin necesidad de que haya el vínculo o las relaciones de dependencia o de subordinación con otras instancias geopolíticas y geohistóricas, pensando justamente en los procesos civilizatorios de la América prehispánica. Tal es el caso de Mesoamérica como noción geohistórica. De igual modo sucede con el mundo andino y su vínculo con otras áreas importantes que guardan relación con lo amazónico en ese proceso de circularidad migratorio. Pensemos en la influencia de los mayas sobre la zona andina, o viceversa. También los mundos amazónico y caribeño influenciando los mundos maya y azteca. Puede pensarse como una *partenogénesis*, es decir, generar las propias condiciones desde la autonomía. Entonces, la letra de esta canción se puede analizar desde lo epistemológico y lo estético para hablar de una cultura y una visión de mundo (*weltanschauung*) propia que, difícilmente, puede alejarse de la esencia europea, tal y como lo piensa Briceño Guerrero.⁹

9 “Para comulgar con nuestra esencia, para sentir el aflujo de savia que nos alimenta, para comprender nuestros gestos y ademanes, para asumir lúcidamente nuestro destino, debemos cobrar conciencia de lo que es Europa, de lo que significa para el mundo, pues

Los sonidos de la subversión: el rock como motor de cambios

Señora Jacobs: Señor Holland, ha llegado a mis oídos que está enseñando rock and roll.

Señor Holland: ¿Hay algún problema?

Señor Walters: ¿Si hay algún problema? Sí, creo que sí. Nuestra única obligación es enseñar y no podemos enseñar, ni los alumnos pueden aprender, si no hay disciplina.

Señor Holland: Lo siento, pero ¿a dónde quiere ir a parar, Gene?

Señor Walters: Quiero ir a parar a que el rock and roll, por su propia naturaleza, es el fin de la disciplina.

Señor Holland: ¿Y qué quiere usted que haga?, ¿negar que el rock and roll existe?

Señor Walters: Lo que yo le digo, lo que le decimos, es que debería potenciar los clásicos: Brahms, Mozart, Stravinski.

Señor Holland: Stravinski fue el músico de la revolución rusa, si se refiere al fin de la disciplina.

Señora Jacobs: Bueno, ¡ya basta, caballeros! Señor Holland, no me gusta interferir en el programa de ningún profesor, pero el comité del instituto se reúne la próxima semana y hay gente en esta comunidad que opina que el rock and roll es un mensaje del mismísimo diablo en persona. Cuando surja ese tema, ¿qué les puedo decir?

Señor Holland: Sra. Jacobs, usted dígales que yo enseñe música y que usaré lo que sea; Beethoven, Billie Holliday o el rock and roll, si creo que eso me ayudará a enseñarle a un alumno a amar la música.

Señora Jacobs: Esa es una respuesta razonable, Sr. Holland. Les puedo decir eso. (Mr. Holland's Opus, 1995, 2h 23m)

somos lo que ella es y significamos lo que ella significa” (Briceño Guerrero, *El laberinto de los tres minotauros*, p. 6).

La discusión entre estos tres profesores de una escuela secundaria de los Estados Unidos de Norteamérica a mediados de los años 60 reafirma la cita del comienzo, lo dicho por García Lorca: la música como lugar inmarcesible para el campo de las ideas, el constante cultivo del espíritu; parafraseando a Hegel —para los hegelianos clásicos la siguiente referencia podría ser tomada como una distorsión—, la música es uno de los lugares fundamentales para la autorrealización del espíritu humano, del absoluto. En la teoría hegeliana, el arte, aunque importante, se encuentra debajo del hecho religioso y de la reflexión filosófica.¹⁰

Otra de las enseñanzas que nos deja la conversación entre el Sr. Holland, la Sra. Jacobs y el Sr. Walters, que va acorde con el campo de acción de esta investigación, es la importancia manifiesta que adquiere el rock and roll dentro de la sociedad, en este caso la sociedad estadounidense. Desde una perspectiva positiva, el Sr. Holland lo utiliza para poder llegar a sus alumnos y que estos se interesen por la música y todo lo que esta manifestación trae consigo; la otra perspectiva es la negativa, cuando el Sr. Walters considera este género como corrompedor de jóvenes y que puede alimentar la indisciplina; mientras la Sra. Jacobs hace saber que la comunidad escolar, los padres y representantes, consideran el rock and roll como una abominación, desde una perspectiva religiosa, música venida desde el infierno.

Podemos decir que es una forma de expresión que nace desde el terreno contestatario y se mantiene hoy en día por esos mismos caminos originales. Pero no debe entenderse esto como la búsqueda de la completa “aniquilación” de una sociedad y sus valores, sino la necesidad de replantearse los valores imperantes en el constructo sociocultural del momento.

10 Cfr. Valls, R. 2010, Religión en la filosofía de Hegel, en: Fraijo, M. *Filosofía de la Religión*. Estudios y Textos, Madrid: Trotta. p. 207.

Es necesario señalar lo siguiente: el rock (en sus diferentes expresiones), aunque abre la puerta a replantearse aquellas ideologías de tendencias “totalitarias” (entendido esto como la existencia de verdades inalterables), convive con otros géneros, como el hip hop, el rap, el r&b, que también señalan las contradicciones existentes en la sociedad contemporánea. Sobre todo, esa que nace a partir de la bipolaridad capitalismo-comunismo,¹¹ emanada después de la Segunda Guerra Mundial.

El sometimiento, la falta de libertades, encarcelamientos, escasez de condiciones de vida dignas en los países adheridos a la hoz y el martillo, como el racismo y la poca movilidad social de las minorías afroamericanas y latinas, las guerras de Corea y Vietnam en la lucha contra el comunismo por parte de la nación de las barras y las estrellas, llevaron a que las primeras voces de disidencia sobre estos sistemas se escucharan en sus propias fronteras, desde la literatura, las artes plásticas y escénicas, y, por supuesto, desde la música. Es importante resaltar el binomio cine-música para mostrar las contradicciones del neoliberalismo norteamericano y el comunismo soviético.

Para ejemplificar cómo la música y el cine se levantan contra las ideologías de pretensión totalitarias podemos servirnos de películas como *Straight Outta Compton*, basada en el grupo de hip hop de los 80, N.W.A (Nigazz With Attitudes, Negros con Actitud). Grupo controversial, formado por Ice Cube, Dr. Dre, Easy’ E y MC Ren, que en sus letras expresaban el descontento de la comunidad afroamericana de Los Ángeles y de cualquier parte de los Estados Unidos, donde había (no en ley pero sí desde el *statu quo*) segregación. Aparte de la famosa *Straight Outta Compton* (de donde nace el nombre de la película), otra

11 Durante la hegemonía Estados Unidos de América / Unión Soviética, ambos países eran la representación principal de las ideologías de pretensión totalitaria: el “gigante del Norte” como representante del neoliberalismo (derecha radical) y el “titán euroasiático” como abanderado del comunismo (izquierda radical).

canción que refleja la mencionada inconformidad es *Fuck tha Police* (Al diablo la policía).

[Ice Cube]

Fuck the Police!

Comin' straight from the underground
A young nigga got it bad cause I'm brown

And not the other color some police think
They have the authority to kill a minority¹²

En la película, en medio de un concierto llegan varios policías a suspenderlo. El grupo, al percatarse, comienza a tocar *Fuck tha Police*, lo que desata la ira de los uniformados, que empiezan a atacar a los integrantes de N.W.A y a algunos fanáticos. La música se convierte así en el lugar adecuado para reclamar lo que se considera erróneo, injusto; la expresión estética se vuelve ética, ya que pretende desmontar el *statu quo* (lo establecido e inmutable) y empezar a construir desde una cercanía con lo humano, en este caso desde la comunidad negra, unos valores que emanen desde su condición de existencia, es decir, respondiendo a su ser (su constitución ontológica¹³), que, aunque diferente, no se opone a la otredad (la constitución ontológica de las otras comunidades). Más bien, el reconocimiento de su diferencia los acerca a superar las ideologías totalitarias e incentivar ideologías armonizadoras (respeto del que está fuera del *statu quo*, en primer momento, y luego la superación de este).

12 [Dr. Dre]: Bien, ¿no quieres decirles a todos que demonios piensas? / ¡Al diablo la policía!
/ Vienen directo del subterráneo. / Un logro de un joven negro es malo por causa de que
soy marrón / Y no del otro color que la policía piensa / Ellos tienen la autoridad para matar
a una minoría. Traducción de los autores. Fuente: N.W.A, Consultado el 15 de octubre de
2021 en <https://www.letras.com/nwa/28890>

13 Debe entenderse este término como la expresión de sus características culturales, artísticas, sociales que los diferencia en relación con los otros y sus manifestaciones. Muestra de la esencia humana (humanidad) son sus diferentes expresiones. Lo más antihumano es la pretensión de que todos sean “iguales”.

Para seguir ejemplificando cómo dos manifestaciones artísticas se armonizan para mostrar, reclamar y concientizar a los hombres sobre la realidad, otro de los casos lo podemos encontrar en la película *Good morning Vietnam* (protagonizada por Robin Williams). En esta película, un locutor de radio tiene la misión de entretener a las tropas estadounidenses en Vietnam mediante la música y los chistes. Pero a medida que va conociendo la realidad que se vive en Vietnam también comienzan los cuestionamientos sobre la validez de lo que allí sucede, tanto del bando estadounidense como del bando del vietcong. Una escena que combina perfectamente música y cine es la que muestra la acción bélica en pleno desarrollo con el tema de fondo *What a wonderful world*, de Louis Armstrong. El director juega perfectamente con la ironía y hace saber su posición ante lo que fue la guerra de Vietnam y, a la vez, las guerras en general.

El rock como aspirante a intérprete de la identidad latinoamericana

Yo pienso, ciertamente después de mucho pensamiento, mucho estudio, que el futuro de nosotros en este siglo va a estar, tiene que estar, por el lado del arte, no de la política, ni de la economía, ni de la sociología, ni del comercio [...] La posibilidad de algo nuevo que altere la situación, la ruptura, solo puede venir del arte. Yo creo que lo importante de nosotros es el arte.

José Manuel Briceño Guerrero, 2002

Estas palabras ofrecidas por el maestro Briceño Guerrero, en una de sus tantas intervenciones en la ciudad de Mérida, muestra al mundo académico, así como también al cotidiano, que la idea de reconocimiento, de lo que es el ser latinoamericano, solo se puede dar desde la expresión artística, por ejemplo, desde la música.

La situación que altere, que cause la ruptura, no es otra que la que descubra un nuevo horizonte en cuanto al ser latinoamericano, que

busque mostrarlo al mundo, pero no tomando elementos fuera de él sino aquellos que nazcan en su interior.

Para comprender de mejor manera las palabras de Briceño Guerrero, vamos a tomar la pieza *Hoyos en la bolsa*, del grupo mexicano El Tri, cuyo líder es Álex Lora, y así entender la pretensión del arte —en este caso, la música— como un espacio para la reflexión latinoamericana desde lo estético-filosófico.

Año con año el dinero vale menos
año con año todo vale más
año con año la crisis va avanzando
y aumentan los abusos del gobierno
y ahora nos dicen que hay que
solidarizarnos
los hoyos están en la bolsa del
gasto del pueblo.

(El Tri, Consultado el 16 de octubre de 2021 en <https://m.letras.com/el-tri/638343>).

En *Hoyos en la bolsa* vemos la subversión a través del arte. El rock (la música) sirve de medio conductor para hacer llegar un mensaje de descontento con las formas tradicionales de hacer política en la nación azteca, y que es fácilmente extrapolable al resto de países latinoamericanos, donde se ha vuelto común la ineficiencia de los actores “activos” (ejecutantes de la política) en detrimento de los actores “pasivos”, la ciudadanía. Individuos que ven mermada su capacidad adquisitiva y bienestar social a través del ahogo económico, es decir, la cada vez mayor dificultad para solventar las necesidades básicas para un buen vivir.

Tales razones afianzan la postura de Briceño Guerrero cuando considera el arte como el lugar de “salvación” de la región latinoamericana, por su

capacidad de crítica y a la vez —desde la reflexión nacida de lo estético-creativo— de buscar alternativas que abran el diálogo entre los diferentes actores de nuestras sociedades, con el fin de crear condiciones idóneas para el correcto desarrollo de quienes hacen vida en estas latitudes. Es decir, el camino que se pretende como finalidad es el acercamiento al ser (ontología) y deber-ser (político-ético) latinoamericano desde su ser-limitado (lo que lo condiciona histórica y geográficamente), su querer-ser (necesidad de desarrollar un horizonte a donde desea llegar) y su poder-ser (reconocimiento de saberse como entidad potenciadora de su contexto, de desarrollar fuerzas benefactoras que respondan a su constructo sociocultural).

Conclusiones

En su posibilidad de ser un intérprete de la cultura latinoamericana, el rock en tanto contracultura, práctica y artefacto que opera en la cultura, da respuestas a las singularidades humanas para cada padecer, sentir y búsqueda. El rock en su condición particular ofrece a los sujetos una alternativa *otra*, la cual por lo general está construida bajo la premisa de la heterogeneidad de dinámicas, mensajes, poéticas y formas de concebir la sociedad, la ética y la política. Al respecto, dice Brito García (1994):

Pero hay tantas contraculturas como particularidades humanas, y cada una de estas es receptora de emisores a su vez particularizados. En las subculturas los jóvenes hablan de los jóvenes, las mujeres a las mujeres, los negros a los negros y así sucesivamente. De allí la polifonía y hasta la contradicción de mensajes (p. 46).

A la luz de esta polifonía y ambigüedad de los mensajes, el rock en América Latina se instala como una entidad viva, como una cultura híbrida. En cualquier rama del arte, uno de los aspectos más importantes es que la obra sea reflejo de lo expresado por el artista, con originalidad, claridad y distinción respecto a las obras de otros artistas del mismo

ámbito. En el caso de la música, la trascendencia va a ser resultado de ofrecer un sonido propio; aun cuando se ubique en un determinado género musical, que ofrezca sonidos propios e innovadores. En el caso particular del rock desarrollado desde hace más de 60 años a escala mundial, esa creatividad lleva al nacimiento de muchos subgéneros en proceso de evolución, desde el primigenio rock and roll, pasando por las expresiones del hard rock, heavy metal, death, black, progresivo, sinfónico, doom, experimental y el post metal. Ese aporte de elementos propios es lo que le proporciona identidad al músico con respecto a la obra creada.

Al pensar en las subculturas latinoamericanas debe mantenerse el foco en el concepto de “cultura”, y esto supone un problema medular: la historia de esta cultura se escribe con unos modelos ubicados en el exterior, en el afuera, en la extrañeza de esa historiografía y, asimismo, fuera de las dinámicas culturales reales, pues se hace de acuerdo al seguimiento de las políticas culturales de Estado, fuera de las necesidades cognoscitivas. ¿Por qué? Probablemente, se sigue dependiendo de unas construcciones epistemológicas eurocéntricas y norteamericanas.

En relación con las subculturas, puntualiza Brito García:

Las subculturas surgen como una búsqueda de identidad y una respuesta de grupos excluidos o marginados de la colectividad industrial de la modernidad. Existe relación estrecha entre las opresiones y frustraciones que sufren y las manifestaciones culturales o conjuntos de símbolos mediante los cuales responden a ellas. (Ibidem, p. 48)

En este sentido, debe hablarse del “americanismo” en el rock latino, el cual exige un estudio transdisciplinario e interdisciplinario en la búsqueda de las expresiones propias y de su espacio propio en el horizonte cultural universal, un horizonte que nos revelaría culturas vivas en sus contextos específicos, a diferencia de culturas para ser preservadas

fuera de contexto, para permanecer en museos. Cabe la pregunta ¿a qué nos referimos con el “americanismo”? De acuerdo con el filósofo Enrique Dussel, se acepta como la comprensión de una descolonización epistemológica en un nivel cultural, económico y aún político, para lograr una autonomía, una *independencia epistemológica*¹⁴ para resolver los problemas culturales de América Latina. Esta autonomía da la posibilidad de afirmar una “narrativa rockera”. ¿Cómo se construye ese relato? En países como Colombia, determinado por la solidez de un músculo cultural en esta materia, le presencia de Carlos Zapata Giraldo es muy importante: *Bogotá en armonía* es un acontecimiento decisivo en la edificación de la mentalidad artística en la cual el mensaje contracultural se hace patente.¹⁵

Quizás una de las capitales más importantes del rock, para el año de 1994, sea Bogotá. Su razón tiene un nombre muy puntual: el Rock al Parque. Este festival musical logra movilizar varias generaciones de diversas clases sociales. Una encuesta realizada por el Instituto de Turismo de dicho país arrojó como resultado que en lo relativo a gustos musicales este género era de gran preferencia entre los jóvenes.

De esta manera, se afianzó el hecho rockero colombiano y latinoamericano como un ejercicio generador de cambios sociales, culturales y políticos sin precedentes. Se hace referencia puntual al festival Rock Al Parque ya que los jóvenes a partir de la música se vuelven personajes activos en las dinámicas de la capital colombiana. Esta conducta se trasladó a otros jóvenes de la geografía, donde inclusive el rock comenzó a escucharse con igual intensidad que otros géneros históricos como la salsa.

14 Es un término acuñado por el filósofo Enrique Dussel en la que se apuesta a la colonia, una metrópolis. Descolonizar significa negar la negación de la colonia, México fue como Nueva España, colonia de México. Pero dejar de ser colonia de España significa “descolonizarse” la emancipación de México. (1808-1824). Más adelante se habla de neocolonización en otros niveles, como, por ejemplo: el cultural y el económico. Conferencia *La Descolonización Epistemológica*.

15 Es, por ello, adversario directo de la lógica unilateral, la estratificación social, el autoritarismo, la restricción sexual, la despersonalización y la agresividad presentadas como paradigmas por el discurso de la modernidad (p. 46).

La acciones de la contracultura materializada en el rock —entrando en diálogo con Brito García— están entre las auténticas representaciones de la modernidad en tanto objeto, artefacto cultural, operado en la cultura por medio de una ética, política y estética, cuyo basamento se constituye a partir de la ambigüedad que es Latinoamérica: esperanza, fe, corazón, desaciertos permeados en una tensión creativa en la que la palabra rock se fusiona, transita con los elementos de las otras expresiones musicales latinoamericanas como el tango, la salsa, la cumbia, el vallenato, la electrónica, el reggae, el hip hop; se convierte a su vez en una manera de leer la historia de la cultura, la nuestra con gente cercana, realidades muy similares: Colombia, Perú, Venezuela, Ecuador, Cuba, sentimientos muy comunes, sonoridades que nos hacen vibrar.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1949). *La Filosofía de la Nueva Música*. Akal.
- Briceño Guerrero, J. M. (1970). *El Origen del lenguaje*. Universidad de los Andes, Venezuela.
- Briceño Guerrero, J. M. (1994). *El Laberinto de los Tres Minotauros*. Monte Ávila.
- Briceño Guerrero, J. M. (2002). *Conferencia sobre el arte en el Centro Cultural Tulio Febres Cordero en Mérida*. Consultado 16 de octubre de 2021.
- Brito García, L. (1994). *El imperio contracultural: Del Rock a la Posmodernidad*. Nueva Sociedad.
- Descartes, R. (1984). *Discurso del método*. Espasa Calipe.

Dusserl, E. *Conferencia sobre la descolonización epistemológica*. División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Iztapalapa.

El Tri. (1996). *Hoyos en la bolsa*. Consultado el 16 de octubre de 2021. <https://m.letras.com/el-tri/638343>.

García Lorca, F. (1975). *Obras completas*. Tomo I. Aguilar.

Herek, S. (1995). *Mr. Holland's Opus*. Hollywood Pictures.

Maffesoli, M. (1988). *El tiempo de las tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Siglo XXI.

Nahual, A. (1993). *500 años*. Disco Americamorfofosis. Sony Music.

N.W.A. (1988). *Fuck tha Police*. Consultado el 15 de octubre de 2021. <https://www.letras.com/nwa/28890>.

Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación* (trad., introducción y notas por Pilar López de Santamaría). Trotta.

Valls, R. 2010, Religión en la filosofía de Hegel, en: Fraijo, M. *Filosofía de la Religión*. Estudios y Textos, Trotta.

Avances y reflexiones del proyecto “Creación, producción y difusión de obras musicales en la UNL 2022-2023”

Progress and reflections of the project “Creation, production and broadcasting of music works at the National University of Loja 2022-2023

Iván Salazar González
Universidad Nacional de Loja
ivan.salazar@unl.edu.ec

Resumen

El proyecto de investigación artística en música denominado “Creación, producción y difusión de obras musicales en la Universidad Nacional de Loja 2022-2023”, en actividad desde octubre de 2021, tiene el objetivo de integrar los procesos mencionados para elaborar contenidos musicales que refuercen el diálogo intercultural y la reflexión en torno a las identidades sonoras de Loja, en el contexto latinoamericano del siglo XXI.

Se presentan elementos metodológicos, teóricos y técnicos, así como resultados parciales que consisten en creaciones musicales, arreglos y fonogramas digitales desarrollados por docentes y estudiantes tesistas, los cuales incluyen elementos propios de culturas locales en diálogo con otras vertientes ecuatorianas, latinoamericanas y globales. Cada creación revela una distinta orientación de dicho diálogo: las celebraciones de los cuatro *Raymis* en Saraguro generando forma y simbolismo en una composición musical, los elementos del albazo incorporados a producciones de estilo *pop*, la diáspora del pueblo Saraguro hacia Yacuambi llevado a un discurso musical, entre otros, ejemplifican la enriquecedora diversidad artística que converge en

la UNL y, a la vez, evidencian la necesidad de propiciar y difundir expresiones de creatividad e identidad.

Palabras clave: investigación artística en música, composición musical, producción musical, creatividad.

Abstract

The research project named “Creation, production and broadcasting of musical works in the National University of Loja 2022-2023”, in progress since October 2021, looks forward to integrate the mentioned processes for the craft of music contents in order to strengthen the intercultural dialogue and to reflect about sound identities in Loja, in the context of Latin America in the 21st century.

Methodological, theoretical and technical elements of developed processes will be presented, as well as partial results which consist of compositions, arrangements and digital phonograms, developed by researchers and advanced students, which include elements of local cultures in dialogue with Ecuadorian, Latin American and global trends. Each creation reveals different perspectives of such dialogue: the celebrations of the *Raymis* in Saraguro as source of form and symbolism in music, the incorporation of elements of the *albazo* in pop style productions, the diaspora of Saraguro people to Yacuambi brought to instrumental discourse, among others, exemplify the richness and diversity that conveys inside the National University of Loja (UNL). At the same time, these are evidence of the importance of propitiating and promoting expressions of creativity and identity.

Keywords: artistic research in music, music composition, music production, creativity.

Introducción

En el contexto de una economía mundial cada vez más afianzada en torno del conocimiento, se requiere un trabajo planificado y sistemático para construir saberes a nivel local. La Universidad Nacional de Loja está llamada a ser un actor central en la investigación y en el diálogo intercultural en la región sur del Ecuador.

La creación artística es una manera fundamental de construcción de conocimiento. Primeramente, por su particularidad metodológica, que consiste en desarrollar ideas y conceptos, materializaciones o manifestaciones que pueden ser más concretas o más abstractas, ya efímeras o perennes: creaciones, interpretaciones, imágenes, narrativas de distinto tipo, que exploran aspectos simbólicos, técnicos, filosóficos, identitarios y otros más específicos de cada manifestación artística. Otra particularidad que le da relevancia es su accesibilidad al público, más clara que en otras ramas del conocimiento.

En el ámbito artístico, la creatividad musical se encuentra estrechamente relacionada con la identidad: la música es un factor poderoso de cohesión e identificación social (Wong Cruz, 2013). Desde Loja, emana hacia toda la región sur y al país la historia de creatividad, talento y reconocimiento que, además, es una potencial fuente de dinamismo económico. Sin embargo, existe una necesidad de espacios que propicien la creatividad musical y reconozcan las identidades sonoras que puedan surgir desde la UNL, como crisol cultural que aporta a la producción local.

En tanto propuesta artística, este proyecto viene propiciando la generación de contenidos musicales nuevos, en formato escrito y fonográfico digital, para instrumento solista o ensambles, por parte de estudiantes tesistas, docentes y graduados de la UNL. Más adelante, prevé llegar al público mediante la difusión, por medios virtuales, de dichos contenidos. La realización de este proceso habilita la caracterización y

reflexión en el marco del ecosistema local de la música, sus dinámicas y potencialidades.

Entonces, la principal pregunta de investigación que busca responder este trabajo es: ¿De qué manera se pueden integrar procesos de creación, producción y difusión de contenidos musicales que refuercen el diálogo intercultural y la reflexión en torno de la identidad sonora, desde la UNL, en el contexto latinoamericano del siglo XXI?

Las preguntas específicas son: ¿De qué manera se pueden desarrollar creaciones y arreglos musicales desde la Universidad Nacional de Loja, incluyendo instrumentos autóctonos y elementos estilísticos de las culturas locales, en diálogo con otras vertientes ecuatorianas, latinoamericanas y globales? ¿Cómo interpretar y producir fonogramas de las obras y arreglos desarrollados? ¿Cómo difundir y circular por canales virtuales los fonogramas producidos? ¿De qué manera aporta la sistematización del proceso desarrollado a la reflexión sobre identidad musical y ecosistema de producción local?

Entonces, el objetivo general es integrar procesos de creación, producción y difusión de contenidos musicales que refuercen el diálogo intercultural y la reflexión en torno de la identidad sonora de Loja, en el contexto latinoamericano del siglo XXI. Los objetivos específicos son: Desarrollar creaciones y arreglos musicales desde la Universidad Nacional de Loja, incluyendo instrumentos autóctonos y elementos estilísticos de las culturas locales, en diálogo con otras vertientes ecuatorianas, latinoamericanas y globales; interpretar y producir fonogramas de las obras y arreglos desarrollados; difundir y circular por canales virtuales los fonogramas producidos, con apoyo de contenidos audiovisuales; y sistematizar el proceso desarrollado, aportando a la reflexión sobre identidad musical y ecosistema de producción de Loja.

Este proyecto prevé aportar en: a) La identificación y visibilización de las capacidades musicales —creativas, interpretativas y de producción

fonográfica— de nuestra comunidad universitaria. b) El reconocimiento y aprovechamiento de un nuevo contexto mundial en lo que respecta a difusión de la música, caracterizado por el desuso de soportes físicos comerciales (discos, cintas, etc.) y la actual preponderancia de medios virtuales, comúnmente conocidos como plataformas digitales y redes sociales. c) La articulación y fortalecimiento de los distintos eslabones de la cadena de producción de la música dentro de la UNL, reconociendo las potencialidades y dificultades que enfrenta, en el contexto del ecosistema de creatividad lojano.

Los beneficiarios del proyecto son, en primera instancia, los actuales estudiantes de la Carrera de Artes Musicales, quienes fortalecen sus capacidades teóricas y prácticas en uno o más eslabones de la cadena productiva de la música, que es el campo profesional para el que se están formando. En segunda instancia, la población del cantón Loja, que se verá beneficiada como público de las producciones discográficas que reflejan diversidad y riqueza cultural. Así también, con el capítulo de reflexión sobre identidad musical y ecosistema de creatividad se busca establecer y dar a conocer las particularidades y potencialidades de esta actividad, tan característica de este territorio. En el marco de la globalización y la sociedad del conocimiento, mediante la estrategia de difusión y circulación en medios virtuales, se apunta al público nacional e internacional, en principio de habla hispana, pero potencialmente expansible. Cabe destacar que las producciones musicales repercuten a través del tiempo como patrimonio cultural, de manera que las generaciones posteriores se cuentan como beneficiarios potenciales.

Dentro de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, la Meta 8.3 aborda la promoción de políticas que apoyen, entre otras, la creatividad y la innovación. Así también, al visibilizar y preservar la sonoridad de los instrumentos autóctonos, incorporar elementos estilísticos tradicionales y característicos de los pueblos indígenas, se aporta a la Meta 11.4: “Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo”. Este proyecto se alinea, en el eje de

Interculturalidad del Plan de Transversalización de los Ejes de Igualdad de la UNL, al objetivo “Implementar proyectos de investigación científica, de manera participativa, sobre temas relacionados con los saberes ancestrales, generando un impacto social, técnico, político y académico”, en virtud de que incorpora instrumentos autóctonos y ritmos tradicionales de los pueblos indígenas, cumpliendo así con la meta operativa de “hacer uso de los saberes de los pueblos indígenas dentro de los diversos ámbitos del conocimiento”. Cabe mencionar la participación de tesistas de origen indígena, quienes han aportado en los procesos de creación.

Desarrollo

Ecosistema de producción musical o cadena de valor de la música: creación, producción y difusión de contenidos musicales

En su diagnóstico de la cadena de valor del sector musical independiente de Colombia, la Unión del Sector de la Música (2013) caracteriza la cadena de valor de la música, reconociendo los eslabones de Creación, Producción, Circulación y Digital. Resulta sorprendente que, bajo este esquema, la interpretación deja de ser un proceso en sí mismo, como lo venía siendo desde el siglo XVIII. Adicionalmente, es importante el análisis FODA que propone para mejorar el funcionamiento de la cadena.

Dentro de los procesos que constituyen la cadena podemos diferenciar la creación de los arreglos. La primera refiere a la creatividad musical y la materialización en una pieza ya identificable, con sus componentes musicales básicos (posiblemente forma, melodía, armonía y ritmo); el arreglo musical consiste en elaborar versiones de contenidos preexistentes, adaptadas para su interpretación por determinado formato de ensamble instrumental y, muchas veces, variadas en su estilo o contexto.

Luego, la producción musical surge con la aparición del fonograma y consiste en la realización técnica, estética y operativa del mismo. Actualmente, el soporte de producción y distribución es mayoritariamente digital, aunque quedan rezagos de soportes antiguos como la cinta magnetofónica y el disco de vinilo. Como es lógico, el equipamiento también se ha digitalizado, con excepción de los micrófonos, que persisten en su naturaleza mediadora entre fenómenos físicos y sus correspondientes señales eléctricas. El sonido digital, el registro sonoro y los avances en la programación de *software* han dado lugar al desarrollo de instrumentos virtuales, bancos de muestras sonoras, captadas desde instrumentos e intérpretes reales, que se reproducen siguiendo instrucciones MIDI y permiten procesos de modelado para imitar una interpretación real.

En el siguiente eslabón de la cadena, mencionado arriba como Digital, se cuentan los canales virtuales de distribución y difusión, que vienen reemplazando aceleradamente la distribución en soportes físicos desde hace dos décadas. Por un lado, las plataformas de distribución son sitios de alojamiento y reproducción de contenidos musicales digitales (ejemplo: Spotify, YouTube Music, iTunes, etc.), mientras que las redes sociales cumplen el rol de dar circulación y difusión a dichos contenidos, direccionando a los sitios de alojamiento o enlazando ventanas de reproducción de dichos sitios. Más recientes son las plataformas virtuales que utilizan la tecnología *blockchain*, cuyo enorme potencial enfrenta también grandes desafíos: pueden habilitar la desintermediación de la industria musical, permitiendo a los artistas “crear y capturar más valor”, a través de desarrollos como “contratos inteligentes, alojamiento de contenidos, manejo de ingresos y análisis de metadata” (Sitonio y Nucciarelli, 2018; Torbensen and Ciriello, 2019).

Un concepto más amplio es el de ecosistema creativo (Alegre, 2019; De Voldere et al., 2017), que consiste en la simbiosis entre actores (individuales, institucionales, empresariales) y factores ambientales,

sociales, económicos, tecnológicos y, por supuesto, culturales. Existen numerosos estudios y propuestas metodológicas de diagnóstico e intervención, sobre todo a nivel europeo, pero también algunos a nivel latinoamericano (Meyer y Cuchillac, 2019).

McIntyre (2008) enfatiza la importancia de conocer el dominio y acceder al campo de la creatividad musical, lo que facilita y circunscribe la toma de decisiones requeridas para dicha creatividad. Dicho de manera más conceptual, destaca la interdependencia entre “agencia” —entendida como las capacidades y decisiones personales— y la “estructura” —que sería la interrelación y claridad de funcionamiento entre los actores y componentes del sistema creativo—.

Identidad sonora y diálogo intercultural: instrumentos autóctonos, culturas locales y estilos musicales

Durante las décadas de los años 70 y 80 del siglo XX, en Latinoamérica hubo un auge de visibilización de música con influencia indígena, expresado en la producción musical de grupos paradigmáticos como Inti Illimani, Quilapayún, Savia Nueva, y autores influenciados por el folclore como Mercedes Sosa, Víctor Jara, entre otros. Pese a contar ya con 40 años de su edición, el libro de Carlos Coba Andrade (1981) sigue vigente por su rigurosidad investigativa y amplitud de caracterización de los instrumentos musicales autóctonos. De manera similar, Juan Mullo (2009) identifica los instrumentos tradicionales que se encuentra en la provincia de Loja, señalando las combinaciones violín-bombo y acordeón-bombo como característicos del pueblo Saraguro; menciona también la estrecha relación entre los géneros musicales y las narrativas específicas de cada época del calendario.

La notable historia de actividad artística en Loja, estudiada por varios autores (Jaramillo Ruiz, 2011; Jaramillo Fierro, 2018; Valarezo, 2021) se ha fortalecido recientemente, de lo cual puede dar cuenta la inauguración del gran Teatro Nacional Benjamín Carrión en 2016 y la

organización anual del Festival Internacional de Artes Vivas de Loja desde noviembre del mismo año. Son reconocidas a nivel nacional las capacidades de su población para la interpretación musical y, en muchos casos, para la creación. Históricamente, en el contexto universitario local, ha habido experiencias de producción fonográfica de distintos conjuntos universitarios, sobre todo desde la década de 1970. Sin embargo, para propiciar la producción musical en la UNL se requiere mejorar las capacidades instaladas, reforzar la formación del talento humano y aprovechar que los avances tecnológicos han vuelto más accesible la elaboración de fonogramas digitales de alta calidad.

Avances en el proceso metodológico

La metodología de este trabajo se enmarca en lo que López Cano (2014) define como “investigación artística en música”, y se detalla a continuación:

1. Proceso de selección de ensambles, para los cuales se elaboran las obras musicales; el equipo de investigación estableció líneas generales en lo técnico y estilístico para el proceso. A partir de los ensambles ya existentes en el ámbito de la Carrera de Artes Musicales y considerando la operatividad del proceso de producción, se han priorizado formatos reducidos, tanto en géneros populares como académicos, con un máximo aproximado de 10 instrumentos. De manera optativa, se propone incorporar instrumentos tradicionales y ritmos característicos de los pueblos de Loja y la región.
2. En la etapa de escritura de obras, el equipo de investigadores y tesisistas desarrollan creaciones y arreglos en diálogo con distintos actores (intérpretes, productores y otros). En este punto, se han obtenido los primeros resultados esperados: obras escritas en partitura, chart o maquetas sonoras. Para este proceso se ha iniciado el proceso de adquisición de licencias de *software* de notación y producción musical. Se hace uso del laboratorio de

- informática musical y equipos de la Carrera de Artes Musicales de la UNL pero, sobre todo, equipos personales del grupo de investigación y tesistas.
3. Socialización de avances en un espacio académico, como resultados parciales de un proceso de investigación artística en música.
 4. La siguiente etapa es la grabación, mezcla y masterización de audio por parte de investigadores y tesistas, así como el componente artístico de interpretación y el componente operativo de dichos procesos. Para conseguir una captura fiel y adecuada, se requieren un espacio físico acústicamente acondicionado, equipos de precisión, así como conocimiento y experiencia en su manejo.

Se encuentra en marcha un componente estructural del desarrollo y continuidad de las actividades de este proyecto: el proceso de adecuación del espacio físico en el que se instalará el estudio de grabación de la Carrera de Artes Musicales de la UNL, donde se pueda producir íntegramente los trabajos musicales. Mientras dicha adecuación se realiza, una parte de la captación de audio se ha realizado en la UNL, con instalaciones y equipos propios, pero la mayor parte se desarrolló en un estudio local, Villa Music Producciones, que cuenta con las instalaciones y equipos necesarios. El proceso de masterización se desarrollará en la UNL, aunque se prevé establecer contactos con otros centros de estudio que puedan colaborar en este delicado proceso final de la producción.

La estrategia de difusión completa el ciclo para la llegada al público: incluye el desarrollo de productos audiovisuales, la publicación en plataformas digitales y la circulación a través de medios virtuales. Para esto, se cuenta con la colaboración del Departamento de Comunicación Institucional de la UNL, que se puede complementar con la contratación de servicios de producción audiovisual, desarrollo de estrategia comunicacional, distribución de fonogramas en plataformas y difusión a través de medios virtuales.

La etapa final del proyecto consiste en la sistematización de la experiencia, elaboración del informe y entrega de los productos finales. El equipo investigador también comparte la experiencia y los productos en eventos académicos.

Resultados

Como resultados de la actual propuesta investigativa, se prevé completar: 9 obras o canciones, escritas en hoja-guía o partitura, para diversos ensambles de la comunidad de la UNL: quinteto de vientos, sexteto de cuerdas con piano, ensamble de música popular, ensamble vocal u otros. Duración estimada: 30 a 45 minutos; 9 obras interpretadas y producidas en fonograma, con una duración estimada de 30 a 45 minutos; 9 obras subidas a las plataformas virtuales; 1 plan de difusión y 1 video con una duración total de 3 a 5 minutos; una colección de partituras y hojas-guía de música, con un capítulo que sistematice la experiencia y aporte a la reflexión sobre identidad musical y ecosistema de producción de Loja.

En la etapa de creación y arreglos, correspondiente al primer punto de resultados mencionado, el equipo de docentes investigadores y tesistas ha desarrollado los siguientes trabajos musicales:

Tabla 1. Trabajos musicales desarrollados

<i>Autor</i>	<i>Rol</i>	<i>Obra inédita / Arreglo</i>	<i>Instrumentación</i>	<i>Estado</i>
Norman Cuesta Vega	Docente investigador	<i>Por los que amas</i>	Piano solo	Escrita y producida
Iván Salazar González	Docente investigador	<i>Irradia</i>	Bajo, percusión, piano, cuerdas, corno y voz	Escrita
Iván Salazar González	Docente investigador	<i>Camino</i>	Guitarra, bombo y voces	Escrita

José Luis Salinas Coronel	Docente investigador	Arreglo: <i>Tardes del Zamora</i> (S. Cueva Celi)	Quinteto de maderas	Escrita
Pablo Vivanco Andaluz	Técnico investigador	Arreglo: <i>Apostemos que me caso</i> (R. Uquillas)	Quinteto de maderas	Escrita
Fredy Poma Guamán	Tesista	<i>Saragurupi Raymikuna</i> , cuatro miniaturas para piano solo	Piano solo	Escrita
Génesis Aguirre Aizaga	Tesista	EP: <i>Me enamoré de un albazo</i> (Canciones: <i>Algodoncito</i> , <i>Regresa pronto</i> y <i>No te detendré</i>)	Bajo, percusión, guitarras, teclados y voces	Escritas y producidas
Helton Suárez Medina	Tesista	Tres piezas sobre diáspora del pueblo Saraguro al cantón Yacuambi	Bombo, violín y acordeón	Escrita

Cabe destacar que la obra *Por los que amas*, del investigador Norman Cuesta, fue galardonada con el primer premio en el I Concurso Internacional de Composición Musical Creadores del Mundo, en la tercera categoría (30 años en adelante), estilo académico, organizado por la Fundación Ecuador Sinfónico. Como se desprende también de la tabla, se ha iniciado la etapa de producción. El tesista Josué Alexander Benítez desarrolló la producción de cuatro piezas en el estudio de grabación particular Villa Music y en las instalaciones de la UNL.

Conclusiones

A partir de los procesos completados y en marcha, se ha evidenciado que, como menciona McIntyre (2008), la existencia de estructuras

que propicien la creatividad (musical, en este caso) desde lo operativo y humano, con claridad y accesibilidad en sus trayectos y procesos, facilita su expresión y viabiliza su manifestación concreta. Destaca el interés de los estudiantes tesistas por elaborar creaciones propias o, con base en sus conocimientos y preparación, participar del proceso de producción musical. En tanto, los investigadores docentes desarrollan, en algunos casos, creaciones propias y, en otros, arreglos.

Las temáticas abordadas por cada estudiante tesista y sus creaciones musicales, que serán presentadas oportunamente en espacios académicos y comunicacionales, dan relevancia a expresiones identitarias desde distintas miradas, involucrando aspectos de la memoria social:

Fredy Poma Guamán simboliza musicalmente las celebraciones de los Raymis del pueblo kichwa saraguro en formato de cuatro miniaturas para piano.

Génesis Aguirre Aizaga compone, interpreta y desarrolla la producción artística de un EP denominado *Me enamoré de un albazo*, que consiste en tres canciones de corte popular contemporáneo en el cual incorporan elementos musicales de aquel, en formato de conjunto popular: bajo, batería, guitarras, teclados y voces.

Helton Suárez Medina evoca “la diáspora del pueblo Saraguro hacia el cantón Yacuambi” en tres piezas musicales escritas para bombo, violín y acordeón, conjunto característico en dicho pueblo.

Aunque todavía se encuentran en revisión varias obras y arreglos, se prevé dar por concluida la etapa de creación musical al término del primer año del proyecto, en octubre de 2022, para continuar con la producción de los fonogramas digitales de las obras creadas e implementar una estrategia comunicacional de los contenidos musicales realizados.

Referencias bibliográficas

- Alegre, M. (2019). *Ecosistemas creativos en el área metropolitana de Barcelona* [Tesis de maestría]. Universidad Politécnica de Catalunya. 10.13140/RG.2.2.29956.48003.
- Chará, W. (2014), *La estructura de poder político regional en la provincia de Loja* [Tesis de maestría]. Repositorio FLACSO Ecuador.
- Coba Andrade, C. (1981). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Instituto Otavaleño de Antropología.
- Jaramillo Alvarado, P. (1991). *Historia de Loja y su provincia*. Ilustre Municipio de Loja -Universidad Nacional de Loja.
- Jaramillo Fierro, V. (2018). *Historia de la Música de Loja. Memoria Histórica*, (s./ed.).
- Jaramillo Ruiz, R. (2011). *Loja Cuna de Artistas, 112 años de investigación histórico musical de Loja y su provincia*. Banco Central de Ecuador.
- López Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Conaculta.
- Meyer, C y Cuchillac, V. (2019). *La economía creativa como ecosistema de innovación. Caso salvadoreño. Realidad y Reflexión*. 140-166. 10.5377/ryr.v48i0.7088.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Ministerio de Cultura.
- Sitonio, C. y Nucciarelli, A. (2018). *The Impact of Blockchain on the Music Industry*. 29th European Regional Conference of the International Telecommunications Society (ITS): “Towards a

Digital Future: Turning Technology into Markets?”, International Telecommunications Society (ITS).

Torbensen, A. y Ciriello, R. (2019). *Tuning into Blockchain: Challenges and Opportunities of Blockchain-Based Music Platforms*. Twenty-Seventh European Conference on Information Systems (ECIS2019), Stockholm-Uppsala. <https://ssrn.com/abstract=3919998>

Valarezo, R. (2021), *Loja de Ayer 1950-2000, Visión retrospectiva de su convivir y desarrollo*, tomos I y II, CCE Núcleo de Loja - ADIJUNL - UIDE.

Voldere, I. (coord.) et al. (2017). *Mapping the creative value chains. A study on the economy of culture in the digital age*. European Commission DG Education and Culture.

Wong Cruz, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Música de vanguardia en América Latina

“Desde el neodiatonicismo hasta el postserialismo, más allá de Schoenberg”: El estilo musical ecléctico de Luis Humberto Salgado

“From Neodiatonicism to Postserialism, beyond Schoenberg”: The Eclectic Musical Style of Luis Humberto Salgado

Ketty Wong
Universidad de Kansas
ketwong@ku.edu

Resumen

Aunque las enciclopedias musicales identifican a Luis Humberto Salgado como un exponente del nacionalismo musical folclórico, el mismo compositor indicaba en una entrevista que su lenguaje musical se movía “desde el neodiatonicismo hasta postserialismo, más allá de Schoenberg”. Esta ponencia examina el estilo musical ecléctico y “politécnico” de Salgado, el cual combina de forma idiosincrática elementos del sistema dodecafónico, la escala pentafónica andina, los ritmos de la música vernácula ecuatoriana, las formas contrapuntísticas del barroco y otros rasgos estilísticos de diferentes períodos históricos de la música occidental europea. Con base en la reconceptualización de los modernismos globales, y al análisis de algunas obras orquestales y de cámara, este estudio examina a Salgado como un mediador entre la tradición y el modernismo, innovando el nacionalismo musical folclórico con técnicas composicionales procedentes de varios períodos históricos.

Palabras clave: Ecuador, nacionalismo musical, modernismo, dodecafonismo, Luis Humberto Salgado.

Abstract

Although musical encyclopedias identify Luis Humberto Salgado as an exponent of folkloric musical nationalism, the composer himself indicated in an interview that his musical language moved “from neo-diatonicism to post-serialism, beyond Schoenberg”. This paper examines Salgado’s eclectic and “polytechnic” musical style, which idiosyncratically combines elements of the twelve-tone system, the Andean pentaphonic scale, the rhythms of Ecuadorian vernacular music, the contrapuntal forms of the baroque, and other stylistic features from different periods of Western European music history. Based on the reconceptualization of global modernisms, and the analysis of some orchestral and chamber works, this study examines Salgado as a mediator between tradition and modernism, innovating folk musical nationalism with compositional techniques from various historical periods.

Keywords: Ecuador, musical nationalism, modernism, dodecafonism, Luis Humberto Salgado.

A primera vista, la estética del nacionalismo musical es aparentemente incompatible con el modernismo musical. La primera busca su expresión en la tradición y la música folclórica, mientras que la segunda busca innovar y, a veces, romper con la tradición radicalmente a través de nuevos medios expresivos. Ambas tendencias coexisten en el estilo musical de Luis Humberto Salgado. Las enciclopedias musicales usualmente lo identifican como un exponente del nacionalismo musical folclórico; sin embargo, el mismo Salgado describía su lenguaje musical con esta frase: “desde el neodiatonismo hasta postserialismo, más allá de Schoenberg” (Rodríguez Castelo, 1970). La fascinación de Salgado con la técnica dodecafónica es obvia en esta cita, pero ¿a qué se refería con los términos “neodiatonismo” y “más allá de Schoenberg”? Si bien Salgado compuso obras inspirado en la pentafonía andina y en los ritmos folclóricos ecuatorianos, también incorporó elementos estilísticos del

barroco, rococó, clasicismo y otros ismos europeos en su producción musical, especialmente la técnica dodecafónica que conoció en 1938.

Esta mezcla de diversos estilos y técnicas de composición llevó a Salgado a identificarse como un músico “ecléctico” y “politécnico”, en el sentido de utilizar una variedad de técnicas compositivas de varios períodos históricos de la música europea y ecuatoriana dentro de una misma obra. Esta charla examina tres casos específicos donde Salgado combina la escala pentafónica con la técnica dodecafónica: 1) el *Sanjuanito Futurista. Microdanza para piano*, 2) *Tercera Sinfonía “A.D.H.G.E.” sobre un tema pentafónico y en estilo rococó*, y 3) el *Cuarteto de cuerdas N.º 1*. Salgado muestra en cada una de estas obras, escritas entre 1943 y 1961, que su objetivo al componerlas no era romper con la tradición y el nacionalismo musical, sino modernizar la música ecuatoriana con un lenguaje contemporáneo y cosmopolita para estar a tono con la vanguardia musical de su tiempo. Su eclecticismo musical ilustra un apego tanto al folclore musical ecuatoriano, como a las tendencias modernistas europeas de la primera mitad del siglo XX. Por ser un músico formado en la periferia de Europa, Salgado no sintió las limitaciones que impidieron a muchos compositores del Viejo Continente mezclar elementos nacionalistas y modernistas en una misma obra. Por el contrario, se sintió bastante cómodo combinando estos estilos tan disímiles de acuerdo con sus ímpetus creativos.

Mi análisis de Salgado se basa en la conceptualización de un “modernismo global” que busca descentralizar y “provincializar” nociones eurocéntricas del modernismo como un fenómeno exclusivamente europeo. Según Stephen Ross y Allana Lindgren (2015), el modernismo (con ‘M’ mayúscula) representa una pluralidad de modernismos globales que rompen con la tradición e irradian un fuerte sentido de localidad. Estos modernismos globales prestan atención a contextos geográficos y estéticas no occidentales, a teorías y críticas postcoloniales, y a los intentos de entender el modernismo musical como un producto complejo, interactivo, contradictorio, y

a veces independiente del desarrollo elitista y homogeneizante del modernismo europeo.

Al igual que el modernismo europeo, los modernismos globales también proponen una renovación o ruptura con las tradiciones locales; por tanto, podemos hablar de un modernismo chino, ecuatoriano, tailandés y de otros lares del mundo. Estos modernismos globales pueden ser imaginados como circuitos de intercambio que tienen la capacidad de borrar o hacer difusas las distinciones entre lo tradicional y lo moderno, o entre lo nacional y lo cosmopolita. A pesar de no haber salido del país, Salgado estuvo expuesto a estos modernismos globales a través de libros, revistas, partituras, discos, programas radiales y conciertos a los que tuvo acceso.¹

Algunos datos biográficos de Salgado nos ayudarán a entender su postura y apertura hacia el eclecticismo y modernismo musical en un país donde los compositores buscaban una expresión nacionalista de corte folclórico con su música en las décadas de 1940-1950. Nacido en Cayambe en 1903, Salgado se formó musicalmente con su padre, el compositor Francisco Salgado Ayala,² y terminó la carrera de pianista en 1928 en el Conservatorio Nacional de Música en Quito. A diferencia de otros compositores latinoamericanos que estudiaron o tuvieron conexiones con importantes centros musicales europeos, Salgado nunca salió del país y fue esencialmente un compositor de formación autodidacta. Su conocimiento del modernismo y la vanguardia musical de su tiempo estuvo limitado a los recursos musicales a los que tuvo acceso.

1 Algunos de estos materiales fueron proporcionados por su hermano Gustavo, quien, debido a su carrera diplomática, viajaba y se enteraba de las últimas tendencias musicales que luego compartía con su hermano Luis Humberto. La revista española *Ritmo* fue también una fuente informativa.

2 La historiografía musical ecuatoriana identifica al compositor Francisco Salgado Ayala como un exponente de la primera generación de compositores nacionalistas en el Ecuador.

En alguna ocasión Salgado entró en contacto con músicos extranjeros que visitaron Quito, como el musicólogo alemán-uruguayo Francisco Curt Lange (1938) y el pianista, compositor y lexicógrafo ruso-americano Nicolas Slonimsky (1941), quienes presentaron recitales y charlas sobre la música de Arnold Schoenberg. Slonimsky interpretó en un concierto el *Klavierstück Op. 33a*, obra que más tarde inspiró la composición del *Sanjuanito Futurista*. Por otro lado, en el cuarto volumen del *Boletín de Música Latinoamericana* (Lange, 1938), aparece un artículo de Slonimsky que explica en detalle el sistema dodecafónico (1938, pp. 851-857). Es muy probable que a través de Lange y Slonimsky haya conocido Salgado el sistema dodecafónico.³

Un análisis cuidadoso de la obra del compositor deja entrever que la pentafonía y el dodecafonismo son los elementos más prominentes en su música, seguidos por la escritura contrapuntística y elementos estilísticos de varias épocas. Es importante recalcar que la técnica dodecafónica que utiliza Salgado no está estrictamente ceñida a los postulados de la Segunda Escuela Vienesa. A Salgado le interesaba esta técnica en cuanto a la posibilidad de construir temas melódicos de doce tonos no repetidos que a veces funcionan como una serie y a veces no. También suele variar los temas melódicos utilizando las cuatro permutaciones de la matriz: prima, inversa, retrógrada y retrógrada inversa.

En cuanto a la pentafonía, Salgado muestra en sus composiciones que una melodía pentafónica no debe tener necesariamente el colorido de la pentafonía andina. Una escala pentafónica puede estar presente en la estructura de una melodía diatónica en estilo romántico, o en una melodía en estilo rococó, neoclásico o dodecafónico.

3 En su artículo “¿El “embajador de Schoenberg” en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)”, Danielle Fugelle examina el importante rol que tuvo Lange en difundir la técnica dodecafónica en los países latinoamericanos.

Sanjuanito futurista

Salgado combina la pentafonía andina y la técnica dodecafónica de forma equilibrada en el *Sanjuanito Futurista*. La pieza está escrita en forma ternaria (ABA), con una breve introducción de cuatro compases que aparece al final de cada sección. La obra combina rasgos nacionalistas y modernistas a la vez, en parte debido a que el material melódico y armónico de la introducción y la sección A está basado en una serie docetonal que guarda en su estructura interna relaciones interválicas propias de la escala pentafónica, como se muestra a continuación.

En la introducción, el primer compás presenta la serie docetonal en cuatro triadas. Dos están formadas por intervalos de cuarta justa, una por intervalos de terceras, y la última incluye una triada con una segunda mayor dentro de un intervalo de cuarta justa (ver números indicando el orden de la serie al lado de las respectivas notas).

The image shows a musical score for the introduction of 'Sanjuanito Futurista'. It is written for piano in 3/4 time, marked 'Maestoso' with a tempo of 70. The score consists of four measures. The first measure features a series of chords with notes numbered 1 through 12, representing a dodecatonic series. The second measure continues this series with more chords and notes. The third measure shows a continuation of the series with different chordal structures. The fourth measure concludes the introduction with a final chord and a fermata. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols like dynamics (f) and articulation (accents).

Ejemplo 1: Introducción del *Sanjuanito Futurista*

El orden de la serie aparece en forma horizontal en el Ejemplo 2. En la primera mitad de esta serie se pueden entresacar segmentos pentafónicos si agrupamos los tonos en conjuntos de cinco notas. Por ejemplo, comenzando en la primera nota: mi-la-re-sol-do; comenzando en la segunda nota: la-re-sol-do-fa.

El segundo compás de la introducción, en cambio, muestra la misma serie de forma invertida, con los intervalos de cuarta justa ordenados en forma descendente. El primer acorde: mi-si-fa#; el segundo acorde: do#-

sol#-re#, etc. Los compases 3 y 4 repiten la serie con ligeras variaciones en el orden de las notas y conservan la estructura interválica de una escala pentafónica formada ya sea por cuatro o cinco notas.

Serie en el compás #1:	
Serie en el compás #2:	

Ejemplo 2: Serie docetonal en formato horizontal

Aunque Schoenberg buscaba la “emancipación de la disonancia” y evitaba cualquier sucesión de notas que pueda sugerir una progresión tonal armónica, Salgado estructura la serie con notas que verticalmente forman tríadas mayores y menores. Esto puede observarse en los primeros compases de la sección A del Sanjuanito (c. 5-12), donde aparece una nueva serie formada por dos hexacordos que, al igual que la serie de la introducción, tienen la estructura interválica de una escala pentafónica. En la mano derecha encontramos un tema melódico con las notas [sol, fa, sib, do] en el compás 5, que parece tener la función de un acorde de tónica en la tonalidad Sol menor (ver Ejemplo 3). En el compás 6, en cambio, el segmento melódico [re, la, fa#, mi, si] aparenta ser una triada en Re mayor, la dominante de Sol menor.

Es importante señalar que el acompañamiento armónico en estos compases utiliza las mismas notas del hexacordo, pero en posición vertical (mano izquierda). Este procedimiento parece reafirmar las triadas en sol menor y re mayor en los compases 5-6. En otras palabras, en lugar de emancipar la disonancia, Salgado genera patrones tonales que no solo ratifican la pentafonía andina, sino que crean la percepción de un centro tonal en sol menor, aunque la obra sea atonal.

Sanjuanito futurista
Micro-danza (1944)

Luis Humberto Salgado
(1903-1977)

The image shows a musical score for 'Sanjuanito futurista' by Luis Humberto Salgado. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'Maestoso' with a tempo of quarter note = 70, and includes the instruction '(marcato)'. The second system is marked 'Allegro moderato' with a tempo of quarter note = 100, and includes the instruction '(leggiero)'. The third system includes the instruction 'cresc.'. The score features complex rhythmic patterns and chordal textures characteristic of the 'Micro-danza' style.

Ejemplo 3: *Sanjuanito Futurista*, compases 1-12

El Ejemplo 4 muestra la serie formada por dos hexacordos en las cuatro permutaciones, todas comenzando con la nota sol. Los compases 5-6 muestran la serie en posición prima, mientras que los compases 7-8 en posición inversa, los compases 9-10 en posición retrógrada, y los compases 11-12 en posición retrógrada inversa.

Prima G - C# (c. 5-6)

Inversa G - Db (c. 7-8)

Retrógrada G - C# (c. 9-10)

Retrógrada inversa G - Db (c. 11-12)

The image displays four musical staves, each representing a different permutation of a pentatonic series. The first staff, 'Prima G - C# (c. 5-6)', is in treble clef and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C#5, D5. The second staff, 'Inversa G - Db (c. 7-8)', is in treble clef and shows: G4, F#4, E4, D4, C4. The third staff, 'Retrógrada G - C# (c. 9-10)', is in bass clef and shows: G4, F#4, E4, D4, C4. The fourth staff, 'Retrógrada inversa G - Db (c. 11-12)', is in bass clef and shows: G4, F#4, E4, D4, C4. Brackets are used to group notes in the first two staves.

Ejemplo 4: *Sanjuanito Futurista*, Permutaciones de la serie, compases 5-12

El patrón rítmico establecido en la música académica ecuatoriana para el sanjuanito mestizo (cuatro semicorcheas seguidas por dos corcheas) refuerza el elemento folclórico y dancístico de esta miniatura para piano.

Tercera sinfonía A.D.H.G.E. en re mayor

Esta sinfonía está basada en una serie pentafónica en estilo rococó que Salgado utiliza como material temático en los cuatro movimientos. Además del estilo galante del rococó, utiliza danzas y formas contrapuntísticas del barroco. El primer movimiento es un *Preludio y Allegro*, seguido por *Grave alla Sarabanda*, *Allegretto grazioso alla bourrée*, y *Allegro giocoso-Fuga alla giga*. Los cuatro movimientos se basan en un mismo motivo formado por cinco tonos —A.D.H.G.E. (la-re-si-sol-mi)— que Salgado identifica como una “serie” que puede aparecer en posición prima, inversa, retrógrada y retrógrada inversa.

Llamar “serie” a una sucesión de cinco tonos representa una alteración al concepto dodecafónico de la serie. Por otro lado, aunque esta “serie” pentafónica es anhemitónica, no tiene ni el color de la pentafonía andina, ni guarda relación alguna con el folclore musical ecuatoriano. En este caso, la “serie” pentafónica es simplemente un motivo de cinco notas del cual se derivan todos los movimientos de la sinfonía. Salgado utiliza esta sucesión de tonos en diferentes registros y con diversos patrones rítmicos que recrean el estilo rococó. A pesar de ser monotemática, esta sinfonía no es programática. El interés de Salgado es reproducir el estilo rococó utilizando cinco tonos en diferentes registros y combinaciones rítmicas.

La introducción al primer movimiento presenta la serie original en posición prima con el timbre del corno francés; este tema vuelve a aparecer en posición retrógrada en el tercer compás [mi-sol-si-re-la].



Ejemplo 5: *Tercera Sinfonía*, mov. 1. Introducción

En la exposición, la serie pentafónica aparece en el tema principal, esta vez con modificaciones en el patrón rítmico y en el registro de las notas. El estilo es reminiscente de una danza rococó.

A musical score for three instruments: Violin (Vln.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The score is in G major (one sharp) and common time (C). The Violin part features a melodic line with a pentatonic scale (G-A-B-C-D-E) indicated by fingerings 1-2-3-4-5. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with chords and sustained notes. The dynamic marking is *p dolce*.

Ejemplo 6: *Tercera Sinfonía*, mov. I, tema principal

El tercer movimiento emula una danza *bourrée*. Otra vez la serie pentafónica aparece en el orden original, pero con un patrón rítmico y tempo diferente.

A musical score for two staves, likely piano accompaniment. The top staff is in G major and common time, showing a pentatonic scale (G-A-B-C-D-E) with fingerings 1-2-3-4-5. The bottom staff features a rhythmic accompaniment with sustained chords and a steady pulse. The dynamic marking is *p*.

Ejemplo 7: *Tercera Sinfonía*, mov. III

El cuarto movimiento es una fuga con el ritmo de giga, una danza barroca de origen inglés. La serie pentafónica constituye el sujeto de la fuga.

A musical score for a single staff in G major and 6/8 time. It features a pentatonic scale (G-A-B-C-D-E) with fingerings 1-2-3-4-5. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, typical of a giga.

Ejemplo 8: *Tercera Sinfonía*, mov. IV

La paleta orquestal en esta sinfonía incluye el sonido de un clavicordio, el cual refuerza el imaginario que muchos oyentes tienen del estilo rococó. Sin embargo, Salgado utiliza una orquesta sinfónica ampliada y colorida que incluye los sonidos de la flauta piccolo, corno inglés, clarinete bajo, contrafagote y arpa, entre otros instrumentos. ¿Acaso esta instrumentación es representativa del estilo rococo? No lo es; sin embargo, Salgado encuentra un balance en la orquestación, ya que combina los instrumentos por secciones, obteniendo de esta manera la sonoridad de una orquesta de cámara.

Al crear una “serie pentafónica” como material temático en los cuatro movimientos de la *Tercera Sinfonía*, Salgado busca no solo reproducir el estilo de la música rococó, como hizo Igor Stravinski en *Pulcinella*, sino también agregar elementos nacionalistas y dodecafónicos a la sinfonía, aunque la sucesión de cinco notas A.D.H.G.E. no suene como una pentafonía andina, y la mencionada “serie” no esté formada por doce tonos. Por otro lado, el elemento dodecafónico en la sinfonía es sutil, como se puede observar en la introducción del primer movimiento (compás 3), donde la serie de cinco notas aparece en forma retrógrada (E.G.H.D.A.). El título de la obra, *Tercera Sinfonía A.D.H.G.E. en re mayor sobre una serie pentafónica en estilo rococó*, informa al oyente sobre las diversas técnicas compositivas que Salgado emplea: el estilo galante de la música rococó, una escritura contrapuntística del barroco, el concepto serial basado en un motivo de cinco tonos que siempre aparecen en el mismo orden, y elementos nacionalistas en el calificativo “pentafónico” que da a la serie, la cual no tiene relación alguna con el folclore ecuatoriano. Salgado utiliza el término “politécnica” para referirse al sincretismo de varias técnicas y estilos condensados en una misma obra.

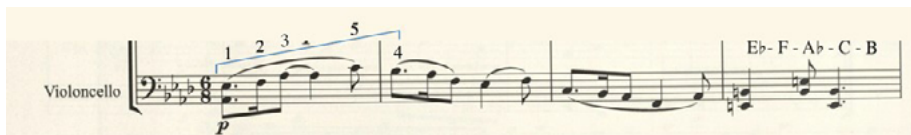
Cuarteto de cuerdas N.º 1

Hasta aquí hemos visto dos ejemplos de temas pentafónicos que suenan en el estilo folclórico andino y el rococó. Salgado también utiliza la

pentafonía en el material temático de su *Cuarteto de Cuerdas N.º 1 en la bemol mayor* (1943), escrito un año antes del *Sanjuanito Futurista*. Al igual que la *Sinfonía en estilo rococó*, los cuatro movimientos están basados en una sucesión de cinco tonos que esconden la estructura de una escala pentafónica anhemitónica [mib-fa-lab-sib-do]. Sin embargo, en el plano auditivo esta melodía se asemeja más a una melodía diatónica en tonalidad mayor que a una melodía basada en una pentafonía andina. Nótese una leve variación melódica en los temas del primer movimiento (*Andante Sostenuto*) y el segundo (*Lento quasi Andante*). En el segundo, la sucesión de tonos omite la nota si bemol en la línea ascendente del primer compás, apareciendo luego en el inicio del segundo compás. Se altera el orden de la sucesión descendente de los tonos, pero no los componentes de la serie.

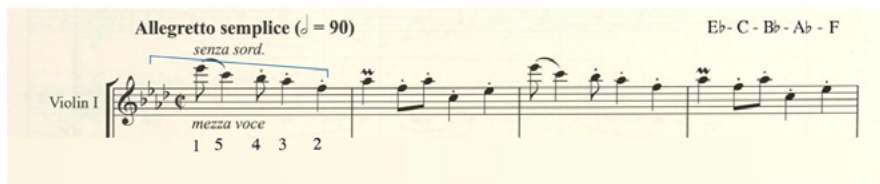


Ejemplo 9: *Cuarteto de cuerdas N.º 1*, mov. I, tema principal



Ejemplo 10: *Cuarteto de cuerdas N.º 1*, mov. II, tema principal

El tercer movimiento, *Scherzo Vernacular*, es el más folclorista de todos, lo cual explica la inclusión del término “vernacular” en el título. En este caso, la sucesión de cinco tonos aparece en movimiento inverso y descendente, con uno de los patrones rítmicos típico del sanjuanito, combinando de esta forma elementos folclóricos y dodecafónicos en el tema.



Ejemplo 11: Cuarteto de cuerdas N.º 1, mov. III

En el cuarto movimiento, Final (*Alegro Spiritoso*), Salgado incorpora una pequeña fuga (podríamos calificarla como fugueta por su corta duración) a cuatro voces en la sección central. El sujeto está basado en una serie dodecatonal y las voces aparecen en este orden: 1) cello, 2) viola, 3) segundo violín y 4) primer violín. En el episodio de la fuga aparecen las cuatro voces al unísono, primero en forma retrógrada inversa, y después retrógrada. Al final se escucha otra vez la serie dodecafónica en las cuatro voces, como sujeto y contrasujeto.



Ejemplo 12. Cuarteto de Cuerdas N.º 1, mov. IV

Llama la atención el hecho de que Salgado haya utilizado una serie dodecafónica como sujeto de una fuga, especialmente en un cuarteto de cuerdas cuyos rasgos estilísticos generales apuntan claramente al período romántico. Aunque no es inusual el uso de la técnica contrapuntística

en obras dodecafónicas, no conozco ningún otro compositor europeo o latinoamericano que haya escrito una fuga a cuatro voces de esta naturaleza, especialmente en los inicios de la década de 1940.

En el primer cuarteto de cuerdas de Salgado podemos observar la confluencia de varias técnicas y estilos musicales en una misma obra: el dodecafonismo, el concepto de la pentafonía, la escritura contrapuntística, un lenguaje musical tonal y atonal, así como la presencia de rasgos estilísticos del romanticismo, nacionalismo folclórico y dodecafonismo.

A manera de conclusión

Salgado calificaba su música como ecléctica, mas no experimental. Asociaba “lo experimental” con la música microtonal, concreta, electrónica, aleatoria y otras tendencias postmodernistas. El “eclecticismo”, en cambio, era para él una doctrina que abarca lo mejor de los sistemas musicales existentes y aquellos por venir, siguiendo la etimología de la palabra griega *eclectikos*, “selectivo” (*El Comercio*, s/f). Es por ello que Salgado se consideraba como un compositor ecléctico que sintetiza en una misma obra varias técnicas compositivas.

Por otra parte, Salgado definía la “politécnica” como “una doctrina liberal abierta a todas las nuevas ideologías del presente, sin sugerir con ello una estética vanguardista, o negar los dogmas de los ilustres maestros el pasado” (*El Comercio*, s/f). Esta concepción de la politécnica recuerda la visión que tenía Slonimsky del sincretismo musical como una composición que utiliza una variedad de técnicas, a veces incompatibles, en una misma obra (Slonimsky, 1938, p. 1496).

Con base en las obras analizadas en este estudio, podemos concluir que Salgado no busca una ruptura con la música de corte nacionalista folclórico, como sí lo hizo el compositor Juan Carlos Paz con su Grupo Renovación en Argentina. Al contrario, Salgado busca innovar y

modernizar el nacionalismo folclórico con nuevos ropajes sonoros que estuvieran a tono con su tiempo. En el tercer capítulo de su libro *Música vernácula ecuatoriana. Microestudio* (1952), Salgado explica que el sistema dodecafónico no tiene que ser necesariamente disonante, y su presencia en una obra no implica la muerte de la música nacionalista:

El compositor erudito y técnico no se sitúa en una época concreta, clásica o moderna, sino que, según el sentido ideológico que intenta plasmar en su música, evoca las escalas de todos los tiempos, desde la pentatónica hasta la dodecafónica [...] orientando su técnica armónica y contrapuntística hacia las realizaciones del arte contemporáneo. (1952)

Ahora podemos comprender por qué Salgado definía su estilo musical “del neodiatonismo al postserialismo, más allá de Schoenberg”. Su música es la expresión de un modernismo global ecuatoriano que interactúa con el modernismo europeo, sin dejar a un lado la tendencia nacionalista. Su eclecticismo musical ilustra un apego tanto al folclore musical ecuatoriano, sin caer en un nacionalismo exacerbante, como a las tendencias modernistas europeas de la primera mitad del siglo XX, sin ser absorbido por ellas.

Al igual que otros compositores europeos y norteamericanos fascinados con el dodecafonismo de Schoenberg en las décadas de 1940 y 1950, Salgado abordó esta técnica de composición de forma personal. Empleó géneros y formas musicales de origen europeo (sinfonías, conciertos, cuartetos, fugas y la forma de sonata), mezclando melodías pentafónicas y ritmos folclóricos ecuatorianos con elementos del dodecafonismo. Luego aplicó estos elementos al estilo musical o técnica de composición de un período de la historia de la música europea—rococó, romanticismo, neoclasicismo, expresionismo, etc.—. En mi opinión, el dodecafonismo se convirtió en una herramienta de composición para Salgado, como también lo fueron la escala pentafónica, el contrapunto y los ritmos vernáculos ecuatorianos.

Salgado fue un músico adelantado a su época al incorporar una estética modernista en la música académica ecuatoriana. Lamentablemente, su estilo musical ecléctico no fue comprendido por los músicos y el público en el Ecuador, quienes no pudieron reconocer la tradición musical en el estilo politécnico que creó. Tampoco comprendieron que el nacionalismo ecléctico que Salgado promulgaba en su música no borraba las características de la música folclórica ecuatoriana, antes bien, la adorna con una estética contemporánea.

En conclusión, el modernismo global de Salgado es híbrido al fusionar lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo cosmopolita, formas del pasado y del presente. Su música lleva su sello personal, marcado por su formación autodidacta, su entorno geográfico, y su lejanía de los centros musicales europeos y americanos. Este contexto le dio libertad para dar rienda suelta a su imaginación musical y convertirse en un compositor modernista global.

Referencias bibliográficas

- Fugelle, D. (2018). ¿El “embajador de Schoenberg” en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953). *Latin American Music Review*, Vol. 39, N.º 1. University of Texas Press.
- Rodas, A. (1989). *Opus 31*. Banco Central del Ecuador.
- Rodríguez Castelo, H. (1970). Luis Humberto Salgado, por él mismo. *El Tiempo*, Quito, 26 de julio 1970, pp. 20 y 23.
- Ross, S y Lindgren, A. (2015). *The Modernist World*. Routledge.
- Salgado, L. H. (1952). *Música vernácula ecuatoriana. Microestudio*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Salgado, L. H. (1943). *Cuarteto de Cuerdas N.º 1* (manuscrito). Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Salgado, L. H. (1944). *Sanjuanito Futurista*. Microdanza para piano (manuscrito). Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Salgado, L. H. (s/f). La dialéctica en los sistemas musicales. *El Comercio*.
- Salgado, L. H. (s/f). Politécnica. *El Comercio*.
- Salgado, L. H. (1953). *Tercera Sinfonía A.D.H.G.E. en re mayor* (manuscrito). Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Slonimsky, N. (1938). Problemas de la música moderna. *Boletín Latinoamericano de Música*. Vol. 4, pp. 851-856. Bogotá.
- Slonimsky, N. (1938). Syncretism. *Music since 1900*. J.M. Dent, p. 1496.
- Wong Cruz, K. (2004). *Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música*. Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Estética y pensamiento composicional en Boguslaw Schaeffer

Aesthetics and compositional thinking in Boguslaw Schaeffer

Luis Pérez-Valero
Universidad de las Artes
luis.perez@uartes.edu.ec

Resumen

El presente trabajo analiza el cambio del pensamiento composicional y la estética del compositor polaco Boguslaw Schaeffer (1929-2019) a partir de los conceptos de diferencia y repetición en el ámbito composicional. El principal objetivo ha sido discernir el cambio estético de la obra de Schaeffer a partir de los cambios que introdujo en su notación hasta generar texturas de masa que modificaron su estética y redundaron en propuestas de notación. La metodología ha sido un análisis comparativo del corpus de obras del compositor entre 1950 y 1960, centrándonos de manera exclusiva en los parámetros de ritmo y notación. Entre los resultados destaca una línea de trabajo que el compositor polaco seguirá en otros criterios a lo largo de su obra. Como conclusión, la estética y el pensamiento composicional de Schaeffer es consecuencia de una búsqueda expresiva y técnica personal que, a partir de la diferencia de los elementos notacionales, generó nuevas texturas y propuestas de notación que redundaron en la estética del compositor. El aporte del artículo consiste en visibilizar en Hispanoamérica la figura del compositor, musicólogo y pedagogo polaco, así como descifrar un procedimiento técnico en búsqueda de un lenguaje expresivo.

Palabras clave: Boguslaw Schaeffer, Escuela de Composición Polaca, nuevas texturas, sistemas de notación, música del siglo XX.

Abstract

This paper analyzes the change in compositional thinking and the aesthetics of the Polish composer Boguslaw Schaeffer (1929-2019) based on the concepts of difference and repetition at the compositional level. The main objective has been to discern the aesthetic change in Schaeffer's work from the changes he introduced in his notation to the generation of mass textures that have modified his aesthetics and resulted in notation proposals. The methodology has been a comparative analysis of the composer's corpus of works between 1950 and 1960, focusing exclusively on the parameters of rhythm and notation. Among the results, a line of work stands out that the Polish composer will follow in other criteria throughout his work. In conclusion, Schaeffer's aesthetics and compositional thinking is the consequence of a personal expressive and technical search that, based on the difference in notational elements, generated new textures and notational proposals that resulted in the composer's aesthetics. The contribution of the article consists in making visible in Latin America the figure of the Polish composer, musicologist and pedagogue, as well as deciphering a technical procedure in search of an expressive language.

Keywords: Boguslaw Schaeffer, Polish School of Composition, new textures, notational systems, 20th century music.

Introducción

Se ha relacionado la Escuela de Composición Polaca con compositores como Krzysztof Penderecki (1933-2020), Witold Lutoslawski (1913-1994) y Henryk Górecki (1933-2010) (Michels, 1994, pp. 192-193.). Sin embargo, una figura que tuvo una labor destacada como compositor,

musicólogo, artista escénico y pedagogo fue Boguslaw Schaeffer (1929-2019).¹

Todo compositor se repite a sí mismo, bien sea desde la concepción del minimalismo, de la obra en progreso o desde la percepción de cambio, que no es más que la búsqueda de una estética personal y, por ende, de su propia voz. A partir de la diferencia del otro, de la diferencia de la variación rítmica y melódica, Schaeffer repetirá los mismos elementos, pero con rasgos disímiles.

La trayectoria de este creador comenzó en medio de un conflicto bélico y se desarrolló en el mundo kafkiano de la burocracia soviética y una actitud, si se quiere quijotesca, para apuntalar su formación, lenguaje y técnica hacia el futuro. Se formó como violinista y sus primeras obras datan de cuando tenía diecisiete años. Apenas graduado del Conservatorio de Cracovia en musicología y composición escribió tratados que le permitieron llegar a Occidente con reconocimiento, en especial desde la academia y la pedagogía. (Schaeffer, 1958, 1976). Este último aspecto es relevante. Lo convencional en el ámbito de la teoría de la música es que los tratados sean escritos después de un largo proceso de reflexión y maduración que, por lo general, conlleva muchos años. Schaeffer alimentaba dentro de sí la vertiente teórica, una vocación que no es común encontrar en el creador cotidiano. Las propuestas teóricas de Schaeffer surgen desde el musicólogo-compositor y se dirige al joven aprendiz de composición, al estudiante de musicología que desea comprender las técnicas y estéticas de vanguardia e, incluso, al novel intérprete de la nueva música de arte. Fue docente de composición desde 1963 en el Hochschule für Musik de Salzburgo hasta su jubilación en el año 2000; fueron muchos los compositores que estudiaron con él de manera directa en aula o a través de los diversos talleres de composición que dictó en Europa.

¹ El presente trabajo se circunscribe al proyecto: “En torno a la producción musical y los directores sinfónicos: una escucha histórica” del Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes. Código del proyecto: VPIA-2021-37.

Conocimos la obra de este compositor en uno de los festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, específicamente en el festival de Bélgica en 2012. Paradójicamente, en ese encuentro no se interpretó ninguna de sus obras, pero la presencia de sus alumnos y la venta de sus partituras ocupaban el centro de atención en los pasillos del festival. Sorprende la cantidad de obra publicada que permite vislumbrar el desarrollo de un pensamiento compositivo que tomó forma hasta ser un compositor que experimentó gradualmente con el sistema compositivo, la notación musical y el timbre. Un abanico de obras que van desde la música para piano solo, obras electroacústicas, sinfónicas y conciertos con solista y orquesta. El presente artículo está dedicado al pensamiento compositivo de este autor en obras que transcurren entre 1950 y 1966. El objeto de estudio ha sido el material rítmico y descifrar cómo a partir de allí el compositor hizo transformaciones complejas en la textura de la obra y cómo, desde la diferencia y la repetición, generó una estética personal acorde con los tiempos en que vivió y que tuvo repercusión en otros compositores.

Desarrollo

Polonia y los festivales de música contemporánea

La Segunda Guerra Mundial dejó a los países que la sufrieron directamente con las heridas y el dolor de la guerra. Sin embargo, diversos incentivos como el desarrollo y promoción de la música sinfónica y del repertorio contemporáneo funcionaron como elemento catalizador para mirar y construir el futuro. De hecho, en su tratado de composición, Schaeffer considera la composición como una obra de arte que apuesta hacia el futuro (1976, p. 7). Este tipo de afirmación juega con un doble significado: la partitura se consolida en el tiempo a una velocidad distinta con respecto a su elaboración y exhibición; y después de una devastadora guerra era necesario incentivar la creencia de un futuro próspero.

Antes de la guerra, Polonia había tenido una representación importante en los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. El país entró a la Sociedad apenas al segundo año de la creación de esta en 1925 y tuvo una participación sin interrupciones hasta 1939; es decir, desde el tercer festival realizado en Praga en 1925 hasta el Festival de Varsovia en abril 1939, a cinco meses de la invasión nazi a Polonia (Haefeli, 1982, pp. 490-500).

En los Festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea hubo una amplia variedad de compositores polacos que manejaban el lenguaje de las nuevas vanguardias de la música. De hecho, comienza con la participación individual de Karol Szymanowski (1882-1937) desde el primer festival en 1923, seguido de sus participaciones en 1924, 1925, 1931, 1936 y 1937; como si fuese poco, Szymanowski fue jurado de la selección de obras para el festival de 1926 (Haefeli, 1982, p. 613). Alexandre Tansman (1897-1986) participó en los festivales de 1926 y 1942. Erwin Schulhoff (1894-1942) en 1924, 1925 y 1929; Artur Schnabel (1882-1951) en 1925; Józef Koffler (1896-1944) en los festivales de 1931, 1933 y 1938; Leopold Spinner (1906-1980) en 1932 y 1934; Jan Adam Maklakiewicz (1899-1954) en 1931; Boleslaw Woytowicz (1899 -1980) participó en 1932, 1935, 1939 y fue miembro del jurado que selección las obras en 1936 (Haefeli, 1982, p. 614); Karol Rathaus (1895-1954) en 1930 y 1938; Michal Spisak (1914-1965) en 1947 y 1951; H.W. Susskind (1913-1980) en 1935; y la presencia muy significativa de Antoni Szalowski (1907-1973), quien participa en los festivales desde 1939 hasta 1951 con obras para orquesta y grupos de cámara (Haefeli, 1982, pp. 547-614). Es decir, los compositores polacos estaban sumergidos en la música de vanguardia, hacían vida activa como compositores, directores y curadores de la nueva música e, incluso, un hecho tan desgarrador como la guerra no mermó las fuerzas creativas y expresivas que se habían producido entre 1924 y 1939.

No es descabellado entonces que las iniciativas dadas en el Festival de Darmstadt en 1950 y la reorganización de los festivales de la SIMC

desde 1945 hayan influido en la apertura hacia de Polonia en el espectro de la composición contemporánea. Después de la guerra, Polonia tuvo que reconstruirse en todo sentido, pero en el ámbito político quedó bajo las directrices y programas del régimen estalinista, por lo que, a partir de 1949, estuvo regida por las mismas políticas de censura para escritores y compositores que se establecieron en la Unión de Repúblicas Socialistas.

A raíz de la apertura de las políticas culturales de Polonia en 1956 se produjo un fenómeno de expansión musical de los compositores polacos. La realización del Festival de Otoño de 1956 permitió que los países no alineados al bloque socialista conocieran la propuesta estética de Penderecki, que iba desde obras con rasgos neoclásicos, bloques sonoros y el uso de texturas complejas como elementos temáticos (Thomas, 2009a, p. 1174). Por su parte, Lutoslawski hizo gala de un sistema personal en el cual la organización de las alturas involucraba la serie dodecafónica como elemento matriz de la composición (Thomas, 2009b, pp. 895-896). En otras palabras, al abrirse las puertas de Polonia, Occidente se encontró con compositores que, lejos de la posible influencia de un nacionalismo musical o de una vanguardia influenciada por Béla Bartók (1881-1945) (Marco, 2002, pp. 358-359), se hallaban al día con lenguajes y técnicas musicales que evidenciaban a los compositores polacos como exponentes al día de la composición musical.

El “aislamiento nacional y práctico anonimato” era relativo, por no decir que casi inexistente. Si bien las políticas de censura y control habían impedido a los compositores polacos dar a conocer sus obras, la realidad es que los creadores habían desarrollado tres aristas claves: a) propuestas teóricas, reflexión sobre las estéticas de la música contemporánea; b) un volumen de obras considerable en cantidad y calidad y c) un impacto en las generaciones siguientes de compositores (Dibelius, 2004, p. 242).

Sobre el Festival de 1956 destaca el trabajo de Jakelski, quien expone el proceso de negociación en que se sumieron los organizadores del festival desde el aspecto político y cultural. La autora destaca la visión de los organizadores de ofrecer un encuentro de música contemporánea independiente de la presión política que se ejercía. El festival era un caldo de cultivo de las nuevas vanguardias y la categorización de los compositores por obras, estilos y procedencias geográficas influyeron en la selección del repertorio final (2017, p.7). Además, la autora nos muestra la repercusión que tuvo dicho festival en las audiencias, los críticos y en los compositores polacos y su relación con la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea. Otra autora que nos muestra un panorama de la música contemporánea en Polonia durante los años cincuenta es Boleslawska (2019, p. 44), quien estudió el repertorio sinfónico y apenas nombra a Boguslaw Schaffer. Sin embargo, a modo de continuidad con el trabajo de Jakelski (2017), expone con detalle las repercusiones a nivel estilístico de la Escuela Polaca de Composición.

Si bien cada compositor posee un lenguaje particular y, por ende, un conjunto de rasgos estilísticos que permiten su identificación, se puede sintetizar el “sonido polaco” como el resultado de un conjunto de técnicas compositivas que rompieron en su momento con la tradición musical centroeuropea, manipulación de los materiales, alturas y timbres en búsqueda de una sonoridad particular con propuestas de notación en cada caso en particular (Boleslawska 2019, 67). En este sentido, a pesar de las restricciones políticas y económicas impuestas por el modelo económico soviético, los compositores polacos alcanzaron un nivel de madurez que estaba a la par de los movimientos musicales vanguardistas de la década del cincuenta. Los creadores habían recorrido una senda que les permitió elaborar un discurso estético propio y que redundó en la exposición internacional en la cual creadores como Penderecki, Lutoslawski y Górecki fueron los más difundidos, quienes, por cierto, ejercieron intensas actividades en el área de gestión y políticas culturales

tanto dentro de Polonia como en organizaciones internacionales como la SIMC u otros festivales.

De acuerdo con lo antes expuesto, Boguslaw Schaeffer inició su trayectoria compositiva dentro de un ambiente de creación intenso, en el cual se desarrollaban simultáneamente trabajos teóricos sobre el acontecer musical del momento. El imaginario de la creación contemporánea estaba latente en la sociedad polaca de la época, la valoración de nuevas formas de expresión y de las poéticas vanguardistas hallaron tierra fértil precisamente detrás de la cortina de hierro que había generado la denominada Guerra Fría.

Estética y pensamiento compositivo

La composición musical es la toma de decisiones. En la partitura queda el último camino en el que el compositor ha decidido ahondar. Una vez determinado lo que se desea plasmar, una vez asegurado que las capacidades técnicas estén expresadas correctamente, el conjunto de elementos que conforman la obra es definida en la espera de una recepción estética adecuada. En este sentido, la partitura es un código que expresa una serie de funciones² cuyo objetivo es lograr un efecto en los oyentes.

Una de esas decisiones en Schaeffer viene de la mano con la elección de la textura o el “sonorismo” que estaba en boga entre los compositores polacos de aquel entonces (Maslowiec, 2008, p. 33). El proceso de transformación fue gradual y se distinguió desde la misma técnica de la escritura musical, la cual deja de ser un medio para convertirse en un modo de expresión en sí mismo. Repetición y diferencia se establecen en un aparente lenguaje musical abstracto, pero en el cual confluyen pensamiento y técnica que redundan en una propuesta estética de vanguardia.

2 Hacemos uso del término “función” en vez de signo, a partir de la referencia que hace Sans (2020).

Sin embargo, se hallan rastros de la variación como elemento de desequilibrio en el discurso musical de las obras de Anton Webern (1883-1945) y desde el cual una pequeña diferencia de la repetición genera una textura novedosa. Este aspecto se aprecia a lo largo de toda la obra del compositor austriaco, pero se expresa de manera clara y patente en sus *Variationen für Klavier*, Op. 27 (1937). El juego compositivo a nivel rítmico consistió en la elaboración de células rítmicas asimétricas derivadas desde la concepción del pensamiento serial de Webern, un juego de proporción y desproporción en el cual la diferencia era marcada precisamente desde la repetición, una repetición cuyo cambio es imperceptible en una primera escucha, pero que una escucha atenta aprecia la masa sonora que la distingue de la música tonal: desplazamiento, ruptura de simetrías, nuevos puntos de inicio y reposo, centro de atención en elementos que habían sido secundarios por lo menos en obras de textura de melodía acompañada (Hoskisson, 2017).

Como se explica más adelante, en el caso de Schaeffer el modelo de Webern funcionó como una chispa que genera la combustión de lo rítmico en un resultado de sonoridades expresivas particulares. La sustracción y resta de elementos de la serie, así como la necesidad de exponer un ritmo más allá de la escritura convencional, elabora un pensamiento compositivo que es posible rastrear en las obras que se analizan a continuación. Debemos considerar que esta búsqueda ya tenía un recorrido de compositores como Edgar Varèse, Igor Stravinski e incluso, a lo largo de los años cincuenta, John Cage, quien también experimentó con un proceso similar solo que a partir de la aleatoriedad del I Ching (Haefeli, 2017 y Nyman, 2006).

A continuación, se repasa brevemente la formación de Boguslaw Schaeffer para comprender su propuesta estética y el ejercicio compositivo. Inició sus estudios durante la Segunda Guerra Mundial y fue en el periodo de postguerra que realizó su proceso de legitimación académica en composición y musicología, obteniendo su diploma de

compositor con Artur Malawski (1904-1957) y como musicólogo en la Universidad de Jagiellonian con una tesis sobre Lutoslawski. En este trabajo se aprecian el temple y los intereses del compositor —¿rebeldía, valentía o franca testarudez?: estudiar la obra de un contemporáneo, vivo, que aún no ha dejado una impronta dentro de un contexto histórico, y descifrar el pensamiento compositivo de su época—. Además de esto, Schaeffer completó su formación con clases particulares con Luigi Nono (1924-1990), quien a su vez fue nuero de Arnold Schoenberg. Es decir, hay una línea continua de sus intereses en el campo de la teoría y de la composición que se manifestó a lo largo de toda su trayectoria.³

En este sentido, Schaeffer experimentó desde el piano con nuevas formas y técnicas de composición. *En sus Ocho piezas para piano* (1950, c. 15-18) se aprecia la utilización de la técnica dodecafónica, pero con una preocupación especial en el ritmo. En esta composición, el compositor polaco determinó el ritmo como punto de homogeneidad estilística de su obra; a través del desplazamiento de los acentos, logró diferenciar el movimiento melódico e incrementar, de manera gradual, la duración de las notas junto con las articulaciones.

La escritura de Schaeffer es convencional, pero involucra en cada compás patrones rítmicos irregulares y genera motivos rítmicos asimétricos. Para que el modelo rítmico no se agote, el compositor crea una nueva permutación a través de un artificio tan simple como agregar un puntillo. Visualmente, sin la respectiva lectura musical, los patrones rítmicos y melódicos parecen iguales. Una vez revisado en el piano, se aprecia como desde un recurso tan simple se obtiene la sensación de una nueva configuración rítmica e incluso de la reorganización de la serie. Desde medidas de compás simple, como la suma o resta del puntillo y el reagrupamiento de las notas dentro de los compases, se genera un mecanismo de acentos de sencilla pero ingeniosa estructura.

3 Un posible tema para estudios a futuro lo constituye la influencia que hubo en Schaeffer de los compositores Artur Malawski y Witold Lutoslawski. Sin embargo, algunos trabajos previos pueden brindar luces al respecto. Véase: Anhalt (2014) y Pearsall (2011).

El modelo anterior tomó una nueva dimensión en *Quattro movimenti* (1957) para piano y orquesta. En esta obra, la métrica y lo que se mide son agregados y divididos de manera gradual. El compositor alterna elementos simples pero que le permiten obtener interesantes patrones rítmicos y acentos. Al igual que en la pieza anterior, aquí logra de forma natural una complejidad rítmica y ahora textural desde sencillas células rítmicas. El movimiento continuo genera una especie de efecto puntillista y que a la vez produce un constante fluir. De un simple compás de 4/4, con la modificación de la entrada de cada instrumento de cuerda y el énfasis rítmico y de altura del piano, el compositor generó un cúmulo de tensión que desemboca en fortísimo.

Schaeffer relacionó ritmo con nuevas grafías, pero antes de ello, indagó desde el compás. A partir de finales de los años cincuenta y principio de los sesenta, Schaeffer utilizó las posibilidades de la composición a partir del compás, por lo cual se vio en la búsqueda de procedimientos que involucrasen el compás y las figuras irregulares dentro de los mismos. Primero consideró aspectos de carácter asimétrico que permitían un ordenamiento del discurso rítmico hasta ahora inusual en su obra. La principal tendencia fue generar patrones rítmicos involucrando silencios y valores irregulares que llenasen un compás completo. El resultado fueron obras en las cuales el movimiento rítmico y de compás no eran uniformes, lo que permitió al compositor jugar con las posibilidades de cambiar o no la cifra indicadora de compás.

Si bien esta técnica es empleada en su obra *Equivalenze sonore* (1960), se aprecia que el compositor hace uso de tres elementos: 1) confirma las variables rítmicas otorgando en cada compás una figura de nota que remite conceptualmente al compás; 2) una especie de negativo visual, donde deja compases en silencio; y 3) uso de figuras rítmicas irregulares, lo que le permite obtener un diseño rítmico y tímbrico que se complejiza.

La escritura de Schaeffer cambia con el tiempo, se aprecia la búsqueda de una estética personal centrada en las posibilidades métricas: pulso, compás, valor de las figuras, ritmos irregulares. A partir de allí, el compositor modificó estos aspectos y obtuvo resultados que, de otra manera, no hubiesen sido posibles. De forma aparente la composición se torna compleja, pero en realidad es un proceso compositivo nuevo que le otorga cierta libertad al intérprete. Hay un cambio en los parámetros métricos en los cuales la altura y elementos mínimos de ritmo están definidos. En la obra *Imago musicae* (1963) para violín solo y ensamble, el compositor ha establecido previamente un pulso de referencia (negra = 64 MM), pero que en la escritura se difumina. El violoncello dentro del pentagrama juega con alturas *ad libitum* y señala la direccionalidad por medio de líneas y referencias básicas de dinámica. Igualmente, Schaeffer elimina el pentagrama formal del violín solo (centro del pentagrama y de concepción de la obra) para acudir a la referencia del tetragrama que simboliza, a la manera de las tablaturas de guitarra y laúd, las cuerdas del instrumento.

Este procedimiento genera un cambio operativo de primer orden dentro de los aspectos métricos, tímbricos y de altura de suma importancia que más adelante explorará el compositor. De esta manera, se generó la creación de estructuras asimétricas que se renuevan a partir de uno o varios motivos. Crea dinamismo a nivel estético y posibilidades de modulación métrica si se desea complejizar con segmentos de escritura más precisa.

A partir de aquí, el compositor indagó en las posibilidades de lo asimétrico desde dos áreas: la primera fue trabajando desde la oposición entre lo medido —escritura rítmica— y la persistencia en la organización del *tempo* —compás versus referencias temporales—. La segunda fue liberando lo métrico de la notación. En su *Streichquartett* (1966), la textura musical se desconecta de los acentos en referencia a su interacción rítmica. Es decir, el proceso que se había gestado desde las *Ocho piezas para piano* con el uso del puntillo y de ritmos

irregulares se modificó dieciséis años después en una expresión sonora que no puede ser subdividida desde la notación convencional. Es evidente que a partir de la grafía se moldean las proporciones rítmicas como referencia para los ejecutantes. Schaeffer delega en estos la elección de las alturas que son escogidas *ad libitum* por los intérpretes, el movimiento rítmico ha de ser rápido, ligero y vigoroso, pero, sobre todo, los acentos de cada grupo de notas no pueden coincidir. Todo esto se hace en un tiempo aproximado de once segundos y medio. No solo hay un resultado textural complejo e interesante, sino que el compositor indaga en propuestas de escritura que estaban en boga entre los años cincuenta y sesenta en la Europa de la época.

El compás es medido en proporciones asimétricas. Las células rítmicas no son más que pequeños segmentos, cada uno de las cuales se yuxtapone sobre los otros. Esta es la forma más sencilla de presentar el material, lo que da a lugar una dialéctica específica sobre las formas de movimiento. El compositor acopla el material musical a partir de pequeñas células. El ritmo depende del modelo de proporción que surge de las posibilidades prácticas de la ejecución. En este sentido, el ritmo es el resultado de un proceso y no su base, lo que denota una dependencia constante entre el tiempo y la estructura impuesta por el compositor.

Hay una tendencia en Schaeffer de ir más allá del límite en el diseño del compás, del pulso y del ritmo que son evidentes, una búsqueda casi perenne en la desintegración de la escritura que genera, a la vez, una sonoridad discursiva a partir del timbre como esencia de la música. Las proporciones que trabaja el compositor parten de un diseño estrictamente matemático, en el cual el compositor grafica los ictus a manera de cuadrícula y en la cual cada intersección del eje y del diseño situacional genera estructuras asimétricas verticales; algunas son intencionalmente regulares y en otras se mezclan elementos. Finalmente, hay proporciones que imponen un tipo formal definido basado en la formación de un proceso a partir de células cuya esencia es claramente estructural.

Aproximándonos a un breve análisis de las técnicas que usa Schaeffer, se aprecia hasta qué punto los métodos adoptados de organización de pulso, ritmo y compás restringen el rango de actividad de la composición en otros aspectos. La relación notación-pulso es abordada de forma diferente en cada una de sus obras.

Como se aprecia, el compositor genera la obra a partir de células desiguales. Los cambios rítmicos y temporales se convierten en estructuras periódicas; es decir, se transforman en estructuras similares a partir de las articulaciones y las dinámicas, lo que conlleva a la uniformidad de otros aspectos. Por ello, el pensamiento compositivo de Schaeffer genera modelos rítmicos complejos desde un método de variación que parte del sistema de notación convencional. Solo otra estratificación del proceso nos permitirá obtener una escala de diferenciación más amplia de la sustancia rítmica.

A través de un acercamiento a la obra del compositor polaco, tan solo en lo que respecta al ritmo, se evidencia un manejo del material completamente diferente desde las *Ocho piezas para piano* (1950). Los resultados son interesantes porque el compositor ha cambiado el diseño del material; además, el manejo disperso de los elementos es más atractivo y parece que trata de escapar de alguna distribución estadística; en otras palabras, las decisiones relativas a los diseños, que en sí mismos exhiben cambios al más alto grado, dan un resultado que exhibe menos cambio. Esto lo trata de evitar Schaeffer. Todos los métodos de planificación mecánica son perjudiciales en la obtención de un resultado estético. Los métodos esquemáticos los aplica solo cuando aseguran resultados finales que le otorgan a la obra una personalidad individual. Un método no existe por sí mismo, sino para servir a algún otro propósito, y en Schaeffer sirve para la desintegración del pulso en lugar de una reducción complementaria. Es posible obtener un efecto de sombreado del pulso muy sutil mediante cambios simples en las proporciones dadas. En Schaeffer, la complejidad de los modelos rítmicos surge del manejo de las proporciones. El compositor obtiene

ricos resultados con el uso de compases simples, pero aniquilando incesantemente su supremacía.

La polimetría es una solución parcial en algunas de sus composiciones, pues funciona como un antídoto contra la simplicidad estructural de “rima” en el ritmo y del movimiento formal general. La polimetría en Schaeffer se caracteriza por la irregularidad de los acentos que contrarresta el compás invariable, de distribución constante y simétrica de los acentos; sin embargo, la polimetría —si actúa sola— tiene un “contador” dentro de su sistema. Los valores rítmicos están emancipados en su totalidad, el juego de acentos —su distribución y variación— permite evadir la referencia óptica, sistemática y auditiva de la célula rítmica inicial. Solo entonces el compositor polaco construye pasajes contrastantes.

La polimetría es uno de los factores de cambio en el material y cuando se combina con otras técnicas como la serialización de otros elementos, el cambio es leve incluso con respecto a la dinámica del movimiento. A pesar de esto, Schaeffer genera matrices de valores rítmicos para desarrollar en su obra. Se puede decir, en general, que la complejidad métrica ahora ha asumido la tarea de desconcentración del movimiento y que Schaeffer lo introduce para intensificar la ambigüedad del proceso musical. Para descubrir las nuevas posibilidades métricas, se deben juntar verticalmente segmentos individuales llenos de ritmo que componen el compás “desde adentro”. Algunos modos rítmicos se generan en función de las proporciones métricas de 3 a 4 unidades tomando como referencia las usadas por Schaeffer, aunque son posibles más.

Por ejemplo, en *Course Jazz* (1964), el compositor emplea métodos complejos en relación con el compás que conducen a resultados importantes. Se aprecian esquemas métricos valiosos. El cambio de compás y las diversas formas en que los emplea el compositor, asumen las funciones de los cambios del material. Este proceso es dinámico

por los enfrentamientos horizontales, verticales y sus combinaciones. La confrontación horizontal es más palpable que la vertical, pero desde el punto de vista de la construcción y la textura “dice” menos. La confrontación vertical de los acentos da varios resultados que dependen de lo que se enfrenta verticalmente, un número excesivo de partes puede hacer que la información pase caóticamente, lo cual es peligroso desde el punto de vista métrico; sin embargo, tal efecto caótico a veces puede desearse.

La música de Boguslaw Schaeffer durante el período en estudio fue el resultado de una búsqueda técnica y estética personal del compositor. ¿Cabe la posibilidad de que en sus investigaciones artísticas otras formas de expresión como el teatro, la pintura y la *performance*, hayan influenciado su peculiar lenguaje rítmico? Es una pregunta que solo se podría responder desde el avance de investigaciones inter/transdisciplinarias y que no ha tenido cabida en el presente trabajo. El compositor polaco estaba sumergido en un contexto de experimentación y búsquedas tímbricas en el cual se destacó con una voz propia. Las posibles fisuras estilísticas han desaparecido y hallamos un discurso estético sólido, de una dimensión vital que sobrepasó las barreras de la censura política de su época. La obra de Schaeffer de los años cincuenta y sesenta representa los nuevos horizontes estéticos que la composición contemporánea estaba viviendo. Sustancia y discurso, diferencia y repetición, conforman un imaginario con resultados que trascendieron las convenciones arraigadas.

Resultados / Conclusiones

En Schaeffer, diferencia y repetición conforman una unión y a la vez una diversidad que permite vislumbrar el sistema de notación como una ilusión y a la vez deconstrucción del pensamiento compositivo. El imaginario de Schaeffer permite deslindarse de una corriente estética grupal y exponerse como una *rara avis* que permanecerá durante muchos años obviada por algunos teóricos y recordada con cierta frecuencia

por colegas y alumnos. Estéticamente, la ruptura de su pensamiento musical se da en un momento de intensa presión política y social en la sociedad polaca, pero con conexión y solución de continuidad de la composición musical de vanguardia de los años cincuenta.

Lo planteado en el presente trabajo parte de un elemento que fue punto focal de Schaeffer entre los años cincuenta y sesenta: su preocupación por el ritmo, el compás, la escritura, la notación y el resultado esperado de la interpretación. Desde un proceso de transformación tan simple como el uso del puntillo y el desplazamiento de acentos, el compositor polaco construyó una propuesta estética muy personal. Su obra toma cuerpo a partir del desarrollo de una investigación en esos elementos simples, lo que durante algunos años le permite generar un *corpus* de obras con madurez y una estética personal. No hay que olvidar la triangulación de una línea compositiva que se puede establecer entre Schoenberg, Nono y Schaeffer.

Schaeffer no aparece reseñado entre los grandes compositores polacos de la segunda mitad del siglo XX. Esto parece ser una especie de censura y a la vez de autocensura. Censura, porque en la primera oportunidad que tuvo el compositor se radicó en Austria por el resto de su vida, dejando atrás a la Polonia que padecía los sinsabores y las estructuras normadas de la política comunista. Sin embargo, Schaeffer nunca dejó de publicar su música en Polonia a pesar de que fue publicado en Alemania con cierto éxito. Igualmente, su música era interpretada con frecuencia en festivales polacos. Censura, además, porque en 1929 la región en la que nació Schaeffer pertenecía a Ucrania, y tampoco aparece reseñado como compositor de ese país. Y la contraparte, autocensura, porque en Schaeffer encontramos a un erudito encerrado en su mundo de composición y en permanente investigación artística de otras formas de expresión como el teatro, la pintura y la performance. Cuentan alumnos y allegados al compositor que su vida cotidiana estaba centrada en la próxima obra que iba a realizar y no en la promoción, difusión y, por ende, proyección de las que ya había compuesto.

Se ha expuesto una pequeña área del pensamiento composicional y estético en Boguslaw Schaeffer. Paradójicamente, si bien este compositor indagó sobre otros creadores y escribió tratados teóricos sobre composición e incluso analizó a sus contemporáneos, no ha tenido reciprocidad por parte de investigadores y académicos. El compositor indagó en las posibilidades rítmicas desde elementos simples y convirtió este estudio en un proceso gradual de transformación que le permitió generar diversas obras. A medida que iba cambiando el diseño del material, su propuesta estética escapa de un modelo único para la elaboración de obras en serie. En Schaeffer, lo esquemático funciona como punto de partida para el proceso creativo, no para generar volumen de obras sino en cada obra encerrarla y someterla a un concepto determinado. Esto le permite obtener resultados ricos y variados en la escritura, el timbre y la composición en general.

Vislumbrar el pensamiento composicional de un compositor nos obliga a acercarnos a diversas fuentes y aspectos, a su contexto histórico, a su proceso de formación, al impacto de su obra, pero sobre todo a la obra misma. La partitura sigue siendo el referente principal de estudio, pero hoy en día, con la difusión de la grabación, se tiene acceso a ejecuciones que nos permiten apreciar el resultado sonoro en sí mismo. Con el presente trabajo esperamos contribuir un poco a la recopilación y posterior difusión de la obra de este compositor, por lo menos en América Latina, donde aún no es conocido y difundido.

Referencias bibliográficas

Anhalt, I. (2014). *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*. University of Toronto Press.

Boleslawska, B. (2019). *The Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music Since 1956*. Routledge.

Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. AKAL.

- Haefeli, A. (1982). *IGNM. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*. Atlantis Musikbuch.
- Haefeli, S. (2017). *John Cage: A Research and Information Guide*. Routledge.
- Hoskisson, D. (2017). *Anton Webern: A Research and Information Guide*. Routledge.
- Jakelski, L. (2017). *Making New Music in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival, 1956-1968*. University of California Press.
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. SGAE.
- Maslowiec, A. (2008). *Sonorism and the Polish Avant-Garde 1958-1966*. University of Sydney.
- Michels, U. (1994). *Atlas de la música*. Vol. 2. Alianza.
- Nyman, M. (2006). *Música Experimental: De John Cage en adelante*. Documenta Universitaria.
- Pearsall, E. (2011). *Twentieth-Century Music Theory and Practice*. Routledge.
- Sans, J. F. (2020). Típicos tópicos tropicales. *El Oído Pensante*. 8, 1: 7-33. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n1.7595>
- Schaeffer, B. (1958). *New Music. Problems in Contemporary Composing techniques*. PWM.
- Schaeffer, B. (1976). *Introduction to Composition*. PWM.
- Schaeffer, B. (1950). *Ocho piezas para piano*. PWM.
- Schaeffer, B. (1957). *Quattro movimenti*. PWM.

Schaeffer, B. (1960). *Equivalenze sonore. Per 20 essecutori.* PWM.

Schaeffer, B. (1963). *Imago musicae. Violín solo y ensamble.* Verlag Ahn & Simrock.

Schaeffer, B. (1966). *Streichquartett.* Verlag Ahn & Simrock.

Schaeffer, B. (1964). *Course Jazz. Orquesta.* PWM.

Thomas, A. (2009a). Krzysztof Penderecki. *Diccionario enciclopédico de la música.* Fondo de Cultura Económica.

Thomas, A. (2009b). Witold Lutoslawski. *Diccionario enciclopédico de la música.* Fondo de Cultura Económica.

Weber, A. (1937). *Variationen fur Klavier, Op. 27.* Universal.

La reestructuración instrumental en la obra *Los caminos de la tierra*

Instrumental restructuring in the composition *Los caminos de la tierra*

Marianela Arocha
Universidad Nacional de Loja
marianela.arocha@unl.edu.ec

Resumen

La pieza *Los caminos de la tierra* de la compositora Marianela Arocha es una obra para ensamble instrumental conformada por flauta, contrabajo y percusión. Se considera una pieza de exploración tímbrica con sonoridades en las cuales los instrumentos cambian de roles en búsqueda de otras perspectivas sonoras. Los objetivos del presente trabajo consisten en demostrar las transformaciones sonoras en el ensamble instrumental. Las funciones habituales de cada uno de los instrumentos (melodía en la flauta, líneas con las fundamentales armónicas en el contrabajo y estructuras rítmicas en la percusión) se rotan y van produciendo diferentes combinaciones. La metodología consiste en la observación de cada una de las características tímbricas para realizar una tabla de clasificación de acuerdo con las maneras de producción sonora: ataques y articulaciones, mantenimiento sonoro, desarrollo tímbrico y decaimiento, los cuales tienen relación con las tres fases estructurales del sonido según Smalley (1997). Posteriormente, la descripción de su utilización en cada uno de los movimientos dentro del contexto musical. El tratamiento tímbrico ha sido una constante en la búsqueda compositiva de Marianela Arocha. Más allá de un sentido ornamental o complementario, constituye una concepción de generación sonora con sus características expresivas y profundas desde la base de la formación primaria de la idea musical y de su transformación en el tiempo. La obra está basada en imágenes y sonoridades provenientes de

la música tradicional de Venezuela bajo una mirada desde la perspectiva de la distancia tanto en el tiempo como del lugar.

Palabras clave: estructura, técnicas extendidas, timbre, ensamble instrumental.

Abstract

The piece *Los caminos de la tierra* by composer Marianela Arocha is a work for instrumental ensemble for flute, double bass and percussion. It is considered a composition of timbre exploration with sonorities in which the instruments change roles in search of other sound perspectives. The objectives of the present work consist of demonstrating the sound transformations in the instrumental ensemble. The usual functions of each of the instruments (melody in the flute, lines with the fundamental harmonics in the double bass and rhythmic structures in the percussion) are rotated and produce different combinations. The methodology to be used consists of observing each of the timbre characteristics to make a classification table according to the forms of sound production: attacks and articulations; sound maintenance, timbre development and decay, which are related to the three structural phases of sound according to Smalley (1997). After that, the description of its use in each of the movements within the musical context. The timbre treatment has been a constant in the compositional search of the composer, beyond an ornamental or complementary sense, it constitutes a conception of sound generation with its expressive and profound characteristics from the base of the primary formation of the musical idea and its transformation over time. The work is based on images and sounds from the traditional music of Venezuela under a perspective of distance both in time and place.

Keywords: structure, extended techniques, timbre, instrumen.

Introducción

En los diferentes períodos históricos de la música han surgido procesos de transformación sonora que incluyen cambios en las técnicas compositivas, en las texturas musicales empleadas e innovaciones en la organología con la respectiva evolución de las familias de los instrumentos. Entre los cambios que ofrece la composición musical a partir del siglo XX se encuentra la incorporación del timbre como parámetro musical, su implementación como base de las estructuras musicales en conjunto con los recursos tecnológicos y el surgimiento de propuestas compositivas mediante la implementación de las denominadas técnicas extendidas en la ejecución vocal e instrumental.

A mediados del siglo XX surge un gran número de obras cuyos instrumentos se interpretan de manera no tradicional; ejemplo de ello, las *14 Secuencias* (1958-2002) de Luciano Berio para instrumentos solistas, obra emblemática que marcó la historia dentro de la composición musical del mundo occidental y, de igual manera, el legado en el repertorio de cada uno de los instrumentos para los que fueron compuestos. La concepción de estas obras fue gracias a la colaboración de los instrumentistas con los compositores, en la que se presenta un intercambio de ideas constante. En muchos casos, los instrumentistas cambian de rol y se transforman en ejecutantes de otra familia de instrumento.

Se han requerido algunas técnicas extendidas independientemente del instrumento que se interpreta, incluyendo golpes en las superficies, silbidos y una amplia variedad de sonidos vocales. En estos casos, el intérprete no actúa como clarinetista, por ejemplo, sino como percusionista, silbador o vocalista (Kostka, 2018, p. 217).

El acercamiento a obras de compositores como Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Giacinto Scelsi, José Manuel López López, Mario Lavista, entre otros, marcaron un cambio en la composición musical

de la autora, especialmente por la concepción y estructura tímbrica, teniendo en consideración el aspecto sonoro, vinculando profundamente el timbre a las alturas y al ritmo.

La pieza *Los caminos de la tierra* está conformada por secciones independientes unificadas por un hilo conductor enlazando cada una de las partes en un todo. Las secciones tienen un nombre descriptivo que proviene de un camino trazado por remembranzas y asociaciones tanto con el recuerdo como con la naturaleza: Partida, Búsqueda, Ausencia, Corteza, Desarraigo y Poesía.

Gracias a la grabación y al trabajo conjunto con los intérpretes, la obra pudo ser consolidada y apreciada con unas características específicas en su concepción tímbrica.⁴

Desarrollo

Los caminos de la tierra es una obra para ensamble instrumental conformada por flauta, contrabajo y percusión. En los instrumentos de percusión se utilizan instrumentos de percusión menor como las maracas, el palo de lluvia, el tambor (*snare drum* o redoblante) y platillos usando diferentes baquetas.

Sus funciones habituales de canto en la flauta, líneas de los bajos con las fundamentales armónicas en el contrabajo y estructuras rítmicas en la percusión de cada uno de los instrumentos se rotan y van produciendo diferentes combinaciones en las que se diluye cada uno de los aspectos para transformarse en un instrumento con otras características, tanto individualmente como en su fusión, conformando una unidad tímbrica.

4 La obra *Los caminos de la tierra* fue grabada por los músicos chilenos Felipe Rubio (flauta), Álvaro Toledo (contrabajo), José Ávila (percusión) y Pablo Carvajal (técnico de sonido).

La flauta pasa a ser un instrumento percusivo, el contrabajo es el instrumento melódico que lleva los recitativos y la línea del canto, mientras que la percusión genera estructuras rítmicas y tímbricas, lo cual podría considerarse una polifonía de timbres entre los instrumentos de percusión.

La instrumentación deriva de las características tímbricas de culturas indígenas del Amazonas venezolano,⁵ donde predominan instrumentos aerófonos como ocarinas, guarura o caracol, flauta de pan o zampona e instrumentos de percusión como palo de lluvia, maracas y tambor. “[...] De los idiófonos indígenas el hombre criollo adoptó las maracas que se acoplan a toda clase de conjunto. Pero este ejecuta las maracas de a dos, en tanto que el indio usa una sola *maraca*”. (Aretz, 1968, p. 53)

El contrabajo actúa como narrador generando un hilo conductor que unifica y conduce las partes, con un recitativo al estilo de los oratorios del barroco. Las secciones son contrastantes entre sí en la búsqueda tímbrica y en sus texturas. En unas secciones predomina el sentido rítmico con acentuaciones y células rítmicas con sus variaciones, y en otras secciones predomina el sentido melódico en conjunto con el timbre producto de armónicos y parciales. Se desarrolla una independencia de las voces en el sentido contrapuntístico y en algunos puntos se presentan lugares de encuentro entre los instrumentos.

Aspectos teóricos

En los basamentos teóricos podemos considerar que el presente trabajo viene de una línea de obras en la que la transformación sonora en el tiempo es relevante y característica de los procesos creativos. Algunos de estos conceptos y fenómenos son productos del estudio de la música

5 El Amazonas venezolano se encuentra en el sur del país entre los estados Bolívar y Amazonas, los cuales constituyen territorios muy amplios. Se encuentra en zonas aisladas debido a su ubicación retirada y distante de las ciudades y zonas más pobladas del norte de Venezuela.

mixta con medios electroacústicos, los cuales son llevados al mundo de la ejecución de instrumentos acústicos.

Entre de los campos teóricos se encuentra el estudio de la espectromorfología, derivado de las investigaciones del compositor Denis Smalley presentadas en su artículo “Spectromorphology: explaining sound-shapes” (1997).

En el trabajo de Smalley se presenta una referencia a las tres fases estructurales del sonido. La primera fase con sus diferentes tipos de ataques, los cuales brindan un mundo infinito de posibilidades sonoras. La segunda fase es el sostenimiento del sonido que mantiene una estabilidad en el tiempo. Y la tercera fase o decaimiento, donde el sonido muere y se va diluyendo. En la presente pieza, la percusión en ocasiones mantiene el sostenimiento sonoro, mientras que la flauta y el contrabajo producen las fases extremas de las estructuras sonoras con los ataques y desvanecimiento.

En el aspecto de las características tímbricas como componente fundamental de la obra *Los caminos de la tierra*, podemos considerarlo dentro del contexto de los intercambios de la instrumentación realizada, desarrollando sonidos percutidos en la flauta con diferentes ataques, mantenimiento gradual en la percusión con la conformación de texturas, sonoridades agudas y empleo de armónicos en el contrabajo, desarrollando al extremo el potencial en su registro.

Entendemos por timbre el parámetro mediante el cual reconocemos la fuente sonora, dependiendo de su constitución en parciales armónicos e inarmónicos. “Uno de los enfoques analíticos del timbre más aceptados en el estado del arte actual consiste en tratarlo como una combinación de varios rasgos de la señal acústica que pueden ser medidos objetivamente y que tiene un correlato perceptivo” (Di Liscia et al., 2014).

Las características o rasgos del timbre se clasifican de acuerdo con la cualidad espectral, la cualidad de superficie, la envolvente dinámica y la cualidad espacial o espacialidad (Di Liscia et al., 2014, p. 72).

En el presente trabajo, la envolvente dinámica tiene un contenido directo y explícito debido a la clasificación que se realiza de acuerdo con las fases estructurales del sonido, donde se comprenden los diferentes tipos de ataques, sonidos crecientes y decrecientes, ataques, mantenimiento y extinción.

En cuanto a la cualidad espacial del sonido, las características tímbricas finales de la obra *Los caminos de la tierra*, al ser una pieza acústica-instrumental, dependerán de su interpretación, el balance instrumental y la sala o espacio —con sus características acústicas— donde se lleve a cabo su interpretación.

De igual manera, existen muchas conformaciones de producción sonora en las que, de acuerdo con las texturas, se producen diferentes tipos de amalgamas o compactación del sonido. Podemos destacar por su importancia las formaciones tipológicas propuestas por el compositor Lachenmann en el texto *Sobre la composición* (1986), las cuales ha denominado de diferentes maneras de acuerdo con su producción y sostenimiento en el tiempo: “sonido de cadencia o cadencia sonora”, “color sonoro”, “sonido fluctuante”, “textura sonora”.

Por lo tanto, un sonido dado se revela cada vez no solo en tanto que una evolución característica, regular o irregular, sino que dichas evoluciones, incluso más extendidas en el tiempo, se revelan como la experiencia de una sonoridad característica (Lachenmann, 1986, p. 4).

Podemos considerar algunos aspectos que plantea Jan LaRue (2004, p. 118) dedicados al análisis y estereotipos de la forma de describirlos y organizarlos mediante símbolos que representan las funciones principales de crecimiento. Estos materiales y sus funciones están clasificados en

material original o de introducción, materiales primarios o principales, funciones transicionales o inestables, funciones secundarias o de contraste y funciones cadenciales, de conclusión o articulativas.

En la presente obra se trabajan los materiales y de acuerdo con sus funciones, articulando entre sí en cada una de las secciones representadas por nombres descriptivos desarrollando zonas de contrastes y zonas de equilibrio.

Desarrollo melódico

En la obra *Los caminos de la tierra* se presenta la unión de dos estructuras melódicas superpuestas. La primera deriva de la obra *Densidades* para contrabajo y electrónica de la autora, cuyo material es generado por la serie de los armónicos con diferentes fundamentales, empezando por las consonancias perfectas, para luego dirigirse a las consonancias imperfectas y posteriormente las disonancias en un sentido vertical de abajo hacia arriba, característico de la serie de los armónicos.

La segunda estructura melódica de la obra está configurada por una sucesión melódica de 10 tonos derivada de los intervalos de la escala pentatónica, como manera de aplicación de las alturas, la cual es trabajada con los tratamientos característicos del contrapunto: transporte, inversión, retrogradación, inversión retrogradada, aumentación, disminución y transposición. Los intervalos característicos de la escala pentatónica son utilizados por su autora como base armónica en otras obras. La interválica a resaltar: cuartas justas, quintas justas, segundas mayores y terceras menores. En relación con la escala pentatónica, es una manera de relacionar la propia expresividad con el contexto musical de Guayana (región del Amazonas venezolano) con temas de las culturas indígenas, en este caso, de las poblaciones warao.⁶ Como menciona Isabel Aretz (1976):

6 Las poblaciones indígenas warao habitan en el delta del Orinoco, ubicado en el estado Delta Amacuro, en el extremo oriente venezolano.

Tenemos así, una pentatonía andina (con varios tipos de músicas) una del área Orinoco-Amazonas, y una pentatonía afroide que se circunscribe a las áreas pobladas por descendientes de africanos. Todas tienen en común la escala, pero sus músicas son totalmente distintas (p. 16).



Figura 1. Sucesión melódica con sus alturas y la transposición 1

Estructura rítmica

Su estructura rítmica está basada en un conjunto de 10 células rítmicas primarias de valores de duración simples en combinación con silencios. Las células tienen características internas diferentes entre sí; unas están conformadas por subdivisión binaria y otras, por subdivisión ternaria. Se incorporan tresillos, quintillos, seisillos, síncopas y saltillos. Las células rítmicas se varían a lo largo de toda la obra y se fusionan con el continuo sonoro que produce la percusión como un pedal rítmico conformando una polirritmia.

El patrón polirrítmico producido por baterías de tambores a cuyo toque se superpone el canto de un solista que alterna con el coro constituye la constante de los cantos afroamericanos, constante que varía en las diferentes áreas y con las distintas especies en Brasil, Suriname, Guyana, Venezuela, Colombia, Ecuador y Panamá. (Aretz, 1976, p. 19).

Recursos instrumentales

En el desarrollo de las texturas y densidades, se implementa la utilización de una variedad de recursos instrumentales con técnicas extendidas de cada uno de los instrumentos. Para la aplicación de las técnicas extendidas de la flauta, se consultaron los tratados *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas* de Robert Dick (1975) y *Sonoridades de la flauta* de Sergio Catalán. En estos textos se evidencia una gran variedad de recursos de manera sistemática y completa para el entendimiento de los compositores y su apropiada utilización. Para el tratamiento de la flauta y sus aspectos tímbricos se revisaron los recursos instrumentales de algunas obras, entre ellas *All'aure in una lontananza* y *Hermes* de Salvatore Sciarrino, así como *Canto del Alba* de Mario Lavista.



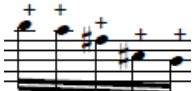
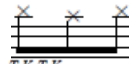
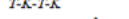

Para el desarrollo de la percusión, dentro del concepto de multipercusión, se tomaron como referencia los tratamientos en los instrumentos utilizados por el percusionista William Kraft en su obra *Corrente II*, especialmente en las graffias y notación utilizadas para la aplicación en la ejecución de los diferentes platillos (*crash* y *ride*) con las baquetas y macetas de marimba, así como la ejecución de dos tambores (*snare drum*). La ejecución del tambor (*snare drum*) se realiza sin bordona para la búsqueda tímbrica del instrumento, generando sonoridades más secas y opacas, lo que permite su fusión con el conjunto instrumental. La ejecución de los dos tambores simultáneamente por un solo percusionista en la generación de la polirritmia se pudo consolidar mediante la utilización del pedal del bombo de la batería. Dentro del aspecto de la polirritmia realizada bajo la ejecución de un solo percusionista, se tomaron modelos de escritura del autor Peter Magadini (1993) en su guía de *Polirritmia*.

El contrabajo se desarrolló mediante modelos ya aplicados en obras anteriores por su autora, entre ellas *Densidades* para contrabajo y medios electroacústicos. Al ser el instrumento que mantiene la línea

melódica como narrador, su ejecución se preserva dentro de los recursos tradicionales característicos del instrumento. En esta oportunidad se desarrolló de manera ampliada en la búsqueda de sonoridades agudas y timbres mediante la implementación de armónicos y multifónicos, así como diferentes golpes de arcos y generación de diferentes pizzicatos en las secciones rítmicas.

La representación de las técnicas extendidas se realizará mediante unas tablas en tres grupos de acuerdo con sus ataques y características tímbricas. En la siguiente tabla se muestran algunos ejemplos de acuerdo con las diferentes funciones en la generación del material tímbrico:

Tabla 1. Ataques y articulaciones

<i>Instrumento</i>	<i>Ataques y articulaciones</i>	<i>Notación</i>
Flauta	- Sonidos eólicos	
	- Transición de sonido eólico a sonido entonado	
	- Sonidos entonados con golpes de llaves.	
	- Golpes de llave	
	- Doble toque con sonido de aire	
	T-K-T-K	

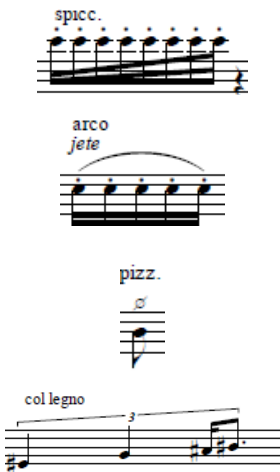
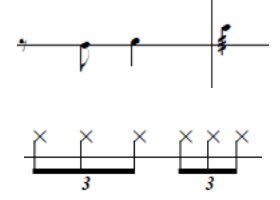
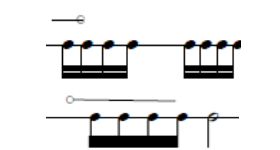
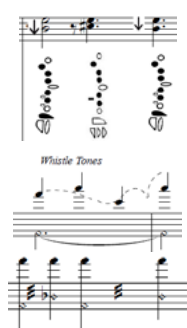
Contrabajo	<ul style="list-style-type: none"> - Spiccato - Jeté - Pizzicato Bartok - Col legno 	
<p><i>Snare drum</i> Sin bordona</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ataques en diferentes lugares de la membrana - <i>Ring Schot</i> - Encima de la línea se golpea el aro del tambor 	
Platillos	<ul style="list-style-type: none"> - Platillos percutidos con baquetas - Platillos percutidos con el ratán de la maceta de marimba de forma horizontal en la cara del platillo 	

Tabla 2. Desarrollo tímbrico

<i>Instrumentos</i>	<i>Desarrollo tímbrico</i> <i>Producción de armónicos y parciales</i>	<i>Notación</i>
Flauta	<ul style="list-style-type: none"> - Multifónicos - Whistle tones - Trinos de color 	

Contrabajo

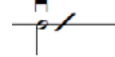
- Armónicos naturales
- Multifónicos

Platillos *crash*
y *ride*

- Ejecución con el frotamiento del arco de violoncello
- Golpear con el canto del ratán de la maceta de marimba en la campana del platillo



arco



campana



Tabla 3. Mantenimiento sonoro

Instrumentos **Continuidad sonora generadora de texturas**

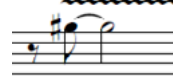
Notación

Flauta

- Cantar y tocar
- Diferentes velocidades en los vibratos



vibrato lento



scratch

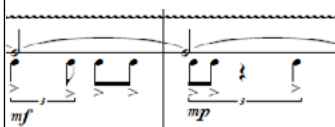





Contrabajo

(*scratch*)

Sautille



<p><i>Snare drum</i></p>	<p>Polirritmia con dos tambores mediante la implementación del pedal del bombo</p>	
<p>Platillos</p>	<p>Continuo sonoro con la utilización de la plumilla</p>	
<p>Palo de lluvia</p>	<p>Utilización con un tempo lento del palo de lluvia</p>	<p>palo de lluvia</p> 
<p>Maracas</p>	<p>Incorporación de las maracas en las texturas de percusión</p>	

Características de las secciones en la obra *Los caminos de la tierra*

Como se expuso anteriormente, la obra está conformada por seis secciones de manera cíclica, cada una de las cuales desarrolla texturas y materiales tímbricos de manera diferente unificadas por el hilo conductor del narrador que lo constituye el contrabajo, conformando un todo entre sus partes. En las diferentes secciones se alternan los aspectos rítmicos, melódicos y tímbricos. Cada sección manifiesta unas características tímbricas, donde los instrumentos mantienen unas funciones y niveles de estructuración sonora. La obra la inicia el recitativo del contrabajo al estilo de los oratorios, dibujando una línea melódica conformada por los primeros armónicos de un tono fundamental en mi, generando una línea que expresa cierta libertad en su conformación rítmica.

La primera sección denominada “Partida” representa el inicio de un viaje. En el aspecto musical se muestran pocos elementos, la frase iniciada del contrabajo llega a su fin con la incorporación de la flauta y la percusión mediante la ejecución de los platillos y posteriormente las maracas. Se desarrolla la primera fase estructural del sonido mediante variadas articulaciones y ataques.

En la sección “Búsqueda” se inicia la exposición de células rítmicas primarias de manera progresiva, muy incipientes al comienzo y transformándose luego con mayor complejidad, variando. Representa un estado de ánimo muy agitado, donde la ansiedad e inquietud son constantes para la formulación rítmica de valores cortos acompañados por silencios.

The image shows a musical score for a section titled "Búsqueda". The score is for five parts: Flute (Fl.), Double Bass (D.B.), Snare Drum (S.Dr.), Cymbal (S.C.), and Mics. The tempo is marked "Allegro (♩ = ca. 120)". The Flute part starts with a staccato attack and articulation, followed by a series of notes with accents and slurs. The Double Bass part has a similar rhythmic pattern with "pizz." markings. The Snare Drum part has a consistent rhythmic pattern with accents. The Cymbal part has a "Tocar con pedal de bombo" instruction. The Mics part is empty.

Figura 2. Fragmento de “Búsqueda”. Ataques y articulaciones en la flauta y en el contrabajo

En la sección “Ausencia” predominan los aspectos tímbricos. Se produce un diálogo entre la flauta y el contrabajo, en el que se fusionan y alternan los instrumentos conformando una polifonía complementaria. En ocasiones la flauta dibuja líneas características del contrabajo y viceversa, de manera imitativa; la percusión actúa como generador de parciales mediante el arco frotado con el platillo, a la vez que se produce un cambio de color tímbrico con la utilización de las baquetas de diferentes maneras y en diversos lugares del platillo.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Double Bass (D.B.), and Cello/Double Bass (S.C.). The score is divided into four measures. The Flute part starts with a melodic line in the first measure, followed by a sustained note in the second measure, and then a series of notes in the third and fourth measures. The Double Bass part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes, marked with dynamics like *mp* and *mf*. The Cello/Double Bass part has a similar rhythmic accompaniment, also marked with *mf*. Performance instructions like "arco sul pont." and "arco" are present above the Double Bass and Cello/Double Bass staves. The score is numbered 103 at the beginning of each line.

Figura 3. Fragmento de “Ausencia”. Generación de timbres entre los tres instrumentos

“Corteza” es un movimiento fundamentalmente rítmico y dinámico que desarrolla con variaciones las ideas y células rítmicas primarias del movimiento “Búsqueda”. Se refleja la representación de vínculos e imágenes cercanos a la naturaleza, con infinidad de formas que conforman un todo de manera vital, manifestación que ha estado presente en la obra compositiva de la autora en su relación con las diferentes formaciones y germinaciones que se producen en la flora, especialmente en los árboles. Se reflejan conformaciones únicas e irrepetibles, que varían constantemente de acuerdo con su producción sonora conformando texturas de tipo granular, desarrollando la primera fase de la estructura del sonido con diferentes tipos de ataques.

La sección “Desarraigo” se considera la sección climática de la obra, es de carácter expresivo y predomina el aspecto tímbrico. Se producen multifónicos en la flauta en búsqueda de dramatismo mediante la distorsión tímbrica. Es una reminiscencia al expresionismo en la música como una manifestación derivada de las artes plásticas. Se relaciona con los sentimientos de desapego y desarraigo por el proceso de éxodo que ha estado presente en la autora.

The image shows a musical score for a piece titled "Desarraigo". It consists of five staves: Flute (Fl.), Double Bass (D.B.), Snare Drum (S.Dr.), Conga (S.C.), and Maracas (Mrs.). The Flute part starts at measure 173 with a melody marked *mp*, *mf*, and *f*. The Double Bass part is marked *spicc.* and *mf*, featuring arpeggiated patterns. The Snare Drum part has a *p* dynamic. The Conga part has a *p* dynamic and includes a *plurimila* instruction. The Maracas part has a *mp* dynamic. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura 4. Fragmento de “Desarraigo”. Distorsión tímbrica mediante los multifónicos y armónicos

La sección “Poesía” es el final de la obra, en la que predominan los aspectos melódicos y armónicos por excelencia. En este segmento lo más importante es el canto como representación melódica y su desintegración mediante una coral de armónicos que van transformando los sonidos anteriores compuestos de armónicos y parciales por sonidos puros y claros con dinámicas que van en descenso. En esta oportunidad, la flauta se convierte en el instrumento melódico acompañado del canto, dibuja la línea de la escala pentatónica de manera natural y expresiva, el contrabajo se convierte en un instrumento armónico con la producción de dobles cuerdas y arpegios que acompaña la línea del canto. Se conforma una polifonía de armónicos que se va diluyendo en líneas limpias y de manera contrapuntística nos recuerda la antigua polifonía renacentista. En la percusión se crea una recapitulación con los instrumentos del inicio de la obra junto con la plumilla en la membrana del tambor, lo cual contribuye a un ambiente poético y sosegado que invita a la reflexión.

Conclusiones

Los recursos instrumentales mediante las técnicas extendidas generan y amplían las estructuras musicales que conforman la obra en su conjunto con los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos. La organización de las características tímbricas instrumentales de acuerdo con las fases estructurales del sonido colabora en la concepción de la obra y su conformación de las texturas internas, permitiendo una mayor homogeneidad e integración entre las partes.

Las técnicas extendidas desarrolladas en contextos específicos relacionados con la expresividad y contenido de la obra enriquecen y multiplican las posibilidades de transmisión y comunicación de lo que se quiere decir en el discurso musical, conforman un medio de expresión que le permite al oyente explorar terrenos que van más allá de lo musical

La obra *Los caminos de la tierra* se enfoca en la exploración de los recursos instrumentales de las técnicas extendidas para producir una amalgama instrumental entrelazando diferentes timbres en uno solo como unidad compacta y estructurada.

Referencias bibliográficas

Aretz, I. (1968). El folklore musical de Venezuela. *Revista musical chilena*, 22, 53-82.

Aretz, I. y Ramón y Rivera L. (1976). Áreas musicales de tradición oral en América Latina. *Revista musical chilena*, 134, 9-55.

Catalán, S. *Sonoridades de la flauta*. Universidad Católica Argentina.

Di Liscia, O., Cura, M. Samaruga, L. y Anache, D. (2014). *Técnicas de sonido digital*. Universidad Virtual de Quilmes.

- Dick, R. *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Garijo Mundimúsica, Ediciones musicales.
- Goldenberg, M. *Studies in solo percussion*. Edited by Ralph Satz.
- Kostka, S. y Santa, M. (2018). *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. Routledge Taylor & Francis Group.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Labor. S.A.
- Lachenmann, H. (1986). *Sobre la composición* [documento de cátedra]. Ortiz de Zárate, J. (trad.).
- Magadini, P. (1993). *Polyrhythms The musicians guide*. V. H. Phil: Leonard Publishing Corporation.

**Música y género.
Recorridos históricos,
pensamiento crítico y estéticas
femeninas**

De ángel del hogar a profesionales. Aproximación a las mujeres músicas en Quito en el tránsito del siglo XIX al siglo XX

From home angel to professionals. Approach to women musicians in Quito in the transition from the 19th century to the 20th century

Rossi Godoy Estévez
Mujeres por la música
rossigge@yahoo.com

Resumen

Con la promesa de progreso y civilización, la constitución de un sistema de educación pública fue uno de los principales desafíos asumidos por los gobiernos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. A través del análisis de los discursos sobre la educación de la mujer en general y la educación musical en particular, este artículo se propone anotar algunas reflexiones sobre el papel social y político asignado a la mujer en ese período. Al identificar los ideales femeninos que atravesaron las decisiones políticas en torno a la educación pública de los gobiernos garcíanistas, progresistas y liberales, el texto apuesta por estudiar históricamente los cambios discursivos, educativos y sociales de las mujeres en los espacios musicales de Quito. Con este estudio se observa que, a pesar de las disputas entre partidos políticos, administrativa y discursivamente, las tres administraciones y sus afirmaciones sobre la mujer se complementan y perpetúan. Por su parte, las mujeres continuaron vinculadas a la música y, desde espacios privados o instituciones estatales, gestionaron su educación musical de manera formal o informal, lo que les permitió visibilizar su actividad artística en el cambio de siglo.

Palabras clave: educación musical, mujeres, música, profesionalización, género.

Abstract

With the promise of progress and civilization, the constitution of a public education system was one of the main challenges assumed by the governments of the late nineteenth and early twentieth centuries. Through the analysis of the discourses on women's education in general and music education in particular, this article intends to write down some reflections on the social and political role assigned to women in this period. By identifying the feminine ideals that permeated the political decisions regarding public education of the conservative, progressive and liberal governments, the text is committed to studying the discursive, educational, and social changes of women in the musical spaces of Quito. This study observed that, administratively and discursively, the three administrations and their affirmations on women complement and perpetuate each other despite the disputes between political parties. For their part, women continued to be linked to music, and from private spaces or state institutions, managed their musical education formally or informally, which allowed them to make their artistic activity visible at the turn of the century.

Keywords: musical education, women, music, professionalization, gender.

Introducción

Entre la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX, el Ecuador vivió momentos de cambios políticos, económicos y sociales. El discurso de progreso y la búsqueda de civilización tomó matices distintos entre la modernidad católica, el progresismo y el liberalismo. Las distintas concepciones de nación de cada uno de los proyectos vinieron de la mano de transformaciones en el sistema educativo y sus horizontes.

Este artículo busca anotar algunas reflexiones respecto al rol social y político asignado a las mujeres en ese tránsito, por medio del análisis de los discursos, las acciones estatales y la agencia de las mujeres de la época respecto a su educación en general y la educación musical en particular. Espacialmente, la investigación se centra en Quito, capital del Ecuador, ciudad con una dinámica musical atravesada por la tradición monástica conservadora, una creciente organización artesanal y la presencia del poder político del país. Estas condiciones demarcaron una ciudad que buscaba afirmarse como “moderna” en contraposición del mundo rural, las pequeñas ciudades y poblados de la región (Kingman, 2006).

Si bien con la primera fundación del Conservatorio de Música (1870) se logra marcar las bases de la secularización musical en el país, es importante anotar que esta separación entre Iglesia y Estado —principalmente en el ámbito musical— fue mucho más lenta de lo que se podría pensar. Pues incluso en el auge del liberalismo se observa que el Conservatorio Nacional de Música (CNM), también, sirvió como un espacio de instrucción y fortalecimiento de los conocimientos de maestros de capilla locales. En ese contexto, pensar a las mujeres músicas significa dimensionarlas permanentemente como sujetos históricos activos que a través de su agencia se vincularon con lugares de sociabilidad y difusión artística, pero cuyas acciones estaban atravesadas socialmente por visiones morales sobre los ideales femeninos.

La primera advertencia que haré en este texto es que, al igual que en otros momentos históricos, encontrar información sobre mujeres músicas significó una lectura a contrapelo de fuentes primarias y secundarias para hallar las ideas sobre un colectivo de personas que recurrentemente fue puesto en segundo plano a través de nombres colectivos, referencias aisladas o simplemente invisibilizadas por la tradición patriarcal de la educación musical. Por ese motivo, el grueso del escrito está en conectar los discursos sobre la educación femenina con las políticas gubernamentales de instrucción pública. En ese marco,

pensar históricamente la educación musical ha resultado un reto, de ahí que este artículo no ambiciona tener la palabra final al respecto, sino únicamente enunciar elementos para pensar los espacios de visibilización de las mujeres entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Concretamente, se analizará la educación de las mujeres en el periodo conservador garciano, el progresismo y el liberalismo.

La segunda advertencia es que, dada la extensión de este estudio, dejaremos de lado los espacios relacionados a lo que después fue denominada “música popular”, que daba vida sonora a las chicherías, plazas y fiestas o también la “música sagrada”, que continuó habitando los conventos, las iglesias y los espacios de devoción. Si bien todos estos lugares tuvieron presencia femenina, cabe anotar que las fuentes consultadas no se refieren a ellos como espacios de interés para que concurriera el tipo ideal de mujer para quienes se planteaba la educación musical estatal.

El trabajo de Joan W. Scott (1996) respecto al género como categoría histórica fue un pilar para comprender que la investigación debía articularse a partir de las relaciones sociales, que también son relaciones de poder, entre hombres y mujeres. El llamado de la autora frente a que “los cambios de organización de las relaciones sociales corresponden siempre a cambios en las representaciones de poder” (p. 276) me permitieron orientar el análisis de este momento de quiebre, donde las mujeres marcan cada vez más su presencia en los espacios públicos y donde la música no fue la excepción. Debo anotar también que este trabajo se apoya en los aportes a la investigación musical realizados previamente por Joan Scott, Nancy Yáñez (2005), Jannet Alvarado (2019, 2017), Nieves Hernández-Romero (2018), Alejandra Quintana (2012), Josemi Lorenzo Arribas (2007), Pilar Ramos López (2003), entre otros.

Considerando el arco temporal y los discursos, el concepto de nación se mantiene latente, de manera implícita o no, durante toda la exposición.

De esta manera, la “comunidad imaginada” de Benedict Anderson (1993) contribuyó al estudio de la dimensión cultural y política de la educación moral de las mujeres. Así, la educación musical es revisada como parte de los proyectos educativos de la época y fue complementada con los aportes investigativos de Ana Buriano (2008), Gabriela Ossenbach (2018), Trinidad Pérez (2012), Rosemarie Terán (2015), Katherine Orquera (2013), Cristina Bermúdez (2015), Isabel Mena (2015), Ana María Goetschel (2007) y Dereck Williams (2006).

Para analizar este panorama, el artículo está constituido de tres apartados complementarios: el primero alude a la enseñanza de música dentro de los sistemas educativos estatales, el segundo se centra en los discursos morales que arroparon la educación musical de la época y *el deber ser* de la mujer como “ángel del hogar”, “bello sexo” o “fuente de virtud”. Para, finalmente, pensar la presencia de las mujeres en espacios musicales durante el cambio de siglo.

Desarrollo

Las mujeres como artífices de la nación civilizada

Durante la Colonia, la educación de las mujeres se desarrolló principalmente en el seno familiar y en los espacios religiosos, lugares en los que se impartían los aprendizajes esenciales para su subsistencia. Tras el proceso independentista, donde las mujeres estuvieron presentes y se sumaron a los requerimientos libertarios, el Estado grancolombiano se preocupó de su educación y en 1821 emitió un decreto para el establecimiento de escuelas para niñas y jóvenes en conventos religiosos (Orquera, 2013, p. 67). Con la disolución de la Gran Colombia, en 1835 se fundó por primera vez un colegio para mujeres en Ecuador. El colegio Santa María del Socorro, iniciativa de Vicente Rocafuerte, brindó a sus estudiantes conocimientos en: aritmética, geometría, geografía, gramática castellana, historia, doctrina cristiana, ortografía, caligrafía, costura, bordado, música y dibujo. A decir de Ana María

Goetschel (2007), con la formación dada a estas 67 niñas, el gobierno sembró las semillas de la educación pública y fortaleció la concepción decimonónica de que las mujeres podrían contribuir con la civilización para el mejoramiento de las costumbres desde el hogar (p. 47).

Si bien paralelamente se gestaron varios proyectos gubernamentales y particulares que intentaron establecer espacios especializados en la educación musical, las fuentes consultadas no registran la presencia de mujeres en ellos, lo que no quita que ellas se hayan formado con maestros o maestras privadas, que hayan recibido educación musical de parte de algún familiar o que hayan desarrollado sus habilidades musicales de manera autodidacta. Considerando la limitación de las fuentes consultadas para brindar información de estos espacios familiares o privados, en este acápite nos centraremos en analizar el lugar de la enseñanza musical dentro de los sistemas de instrucción estatales de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Durante nuestro periodo de análisis existieron al menos tres momentos o proyectos educativos complementarios que fueron articulándose con el tiempo. El primero correspondió al sistema educativo católico, impulsado desde el garcianismo (1861-1875), que alcanzó su mayor expansión e integración con el progresismo (1884-1894), momento que fue interrumpido políticamente para dar paso al liberalismo (1895-1912). Si bien cada proyecto tuvo sus puntos de inflexión y brillo, aportando con los insumos que cada gobierno consideró pertinentes para el fortalecimiento de la instrucción pública en el país, es necesario anotar que, en tanto sistema educativo nacional, el progresismo y el liberalismo operaron sobre la base construida por el garcianismo.

Cambios en el sistema educativo estatal, del garcianismo al liberalismo

En el programa de gobierno de García Moreno, la educación de las mujeres estuvo confiada a las religiosas de los Sagrados Corazones, la Providencia y el Buen Pastor. Según la clasificación propuesta por Ana

María Goetschel, la educación impartida para las mujeres se basaba en tres ramos de interés: materias vinculadas con instrucción pública y religiosa (instrucción moral y religiosa, lectura, escritura y gramática castellana, aritmética, geografía, historia sagrada y eclesiástica), materias propias de su sexo (costura y bordado) y materias de adorno femenino, propias de su condición social (francés, pintura al pastel, dibujo lineal, música) (2007, p. 52). De acuerdo con la posición social de la estudiante, su educación abarcaba uno o varios ramos de interés. Por ejemplo, en la casa de huérfanas de las religiosas de la Providencia se les enseñaba fabricación de guantes, bordados de seda, flores artificiales y encajes, para brindarles las herramientas necesarias para un futuro honroso, pero se obviaba la educación en idiomas o la música porque se comprendía que no se relacionaban con la realidad de las estudiantes.

Con el establecimiento de la gratuidad y obligatoriedad en la educación, el gobierno de García Moreno (1861-1865, 1869-1875) sembró las bases para la primera propuesta de educación pública en Ecuador. Pues, además de becas y la apertura de escuelas, el gobierno aplicó medidas represivas para que las familias enviaran a sus hijos e hijas a la escuela. Esta estrategia fue fortalecida con el proceso de feminización de la docencia, producto de las políticas del gobierno conservador que planteaba que, a partir de 1874, se suspendieran las escuelas mixtas para ser reemplazadas por clases separadas por sexo, de tal manera que quedaba prohibido que los hombres impartieran clases a las niñas (Terán, 2015, p. 83). Esta medida fue transversal en todos los centros de educación estatal. Incluso en el Conservatorio se implantó como política, desde su fundación en 1870, que las estudiantes mujeres debían presentar una promesa de cuidado de parte de la madre durante su asistencia al establecimiento.

Con la asunción de Ignacio de Veintemilla a la presidencia, a pesar de que esta administración cerró el Conservatorio, a nivel global se logró la declaración formal de la enseñanza gratuita y obligatoria (1878) y, posteriormente, durante un lapso de relativa estabilidad política,

tuvo lugar el desarrollo del programa progresista con José María Plácido Caamaño (1884-1888), Antonio Flores Jijón (1888-1892) y Luis Cordero (1892-1894). Estas administraciones impulsaron mayor cobertura escolar, lo que también se vio reflejado en una organización estatal más compleja; de ahí la creación del ministerio de instrucción pública (1884) y el incremento de docentes titulados. Al respecto, Rosemarie Terán (2015) sostiene que el crecimiento escolar del periodo se nutrió de la acción civilizadora que la iglesia católica, impulsada por el catolicismo social en todo el mundo, con lo cual las congregaciones religiosas promovieron la organización de círculos católicos obreros, escuelas de artes y oficios, y escuelas dominicales para la servidumbre femenina (pp. 119-122).

El catolicismo social promovió una estrecha relación entre el amor a Dios y el amor a la patria, remarcando el rol de las mujeres como esposas, madres y educadoras de los nuevos ciudadanos. Sin embargo, a diferencia de los colegios masculinos, que recibían recursos estatales y donde los pécunios de estudio eran muy parecidos (porque incluían enseñanzas de humanidades, retórica, literatura y filosofía), en las instituciones de educación femenina la clasificación de contenidos se realizaba a partir de criterios de residencia (estudiante interna o externa) y estatus de pago (becaria, gratuita y pensionada).

Por ejemplo, en el colegio Sagrados Corazones de Quito, para 1892, únicamente se enseñaba piano a las estudiantes internas y externas, pero estaban excluidas de este espacio de aprendizaje las estudiantes con gratuidad, cuyos programas únicamente contemplaban materias de instrucción pública, religiosa y materias propias de su sexo.⁷ Paralelamente, las materias de adorno femenino fueron patrimonio

7 Las estudiantes con gratuidad de primera clase recibían lecciones de instrucción religiosa, historia santa, lectura castellana, caligrafía, aritmética, gramática castellana, geografía universal, costura y bordado. Mientras que las estudiantes con gratuidad de segunda clase recibían lecciones de instrucción religiosa, lectura castellana, caligrafía, aritmética, gramática castellana, costura y como clase infima, instrucción religiosa, lectura y aritmética (Terán, 2015, p. 162).

exclusivo de las estudiantes pensionadas o becarias que, dependiendo de si eran estudiantes internas o externas, tenían una oferta académica más amplia.⁸

Tras la Revolución Liberal, el gobierno de Eloy Alfaro (1895-1901, 1906-1911) asumió la responsabilidad estatal de la instrucción pública sin considerarla una prioridad a nivel presupuestario y sin el respaldo de recursos suficientes para mejorar el sistema previo. Así, el liberalismo logró mantener los planteles parroquiales y locales a costa de su reclasificación. Esta recategorización se reflejó en los salarios para profesores y en los pénsums de estudio. En consecuencia, exclusivamente en las escuelas de primera categoría se enseñaban todos los ramos de la primaria, en los de segunda se suprimía música e idiomas, en los de tercera se impartían ramos básicos, mientras en los de cuarta, además de las restricciones previas tampoco tenían lecciones de geografía e historia ecuatoriana. (Sáenz, 1900, p. XXX)

La política estatal adoptó la clasificación interna previa de los colegios, marcando al estudio de la música como un bien propio de las élites, limitada a la mayor parte de la población —localizada en zonas alejadas a los centros urbanos— del aprendizaje de materias relacionadas con la formación para la ciudadanía. Por ejemplo, en el establecimiento del Buen Pastor de Quito, en el año 1898, se reporta un proceso de estratificación de conocimientos por secciones. La primera sección —para niñas de familias “decentes y honradas”— recibía clases de materias de instrucción pública y religiosa, las consideradas propias de su sexo y entre las de adorno, lecciones de literatura, historia universal, historia natural, geometría, álgebra, cosmografía, música instrumental

⁸ Las estudiantes externas, además de las materias impartidas a las estudiantes gratuitas, recibían clases de urbanidad y francés. A diferencia de las estudiantes internas, que adicionalmente recibían clases de algebra, geometría, geografía del Ecuador, historia profana, historia natural, física, cosmografía, piano, dibujo, flores artificiales, francés, estilo epistolar, literatura (Terán, 2015, p. 162).

y vocal, dibujo, flores artificiales, etc. La segunda sección —para niñas que vivirían de su trabajo— reducía la enseñanza intelectual a 3 horas diarias con una educación práctica para la economía doméstica. La tercera sección —para “yumbitas” venidas del Oriente— enfatizaba la enseñanza religiosa y sus habilidades de lectoescritura castellana, manualidades y servicio doméstico. La cuarta sección —para niñas de servicio, anotadas por sus patrones o con boleta de la policía— buscaba sembrar hábitos de virtud y trabajo. La quinta sección —para mujeres que habían “tachado su honor”— priorizaba obras manuales y los ejercicios para la vida contemplativa. Mientras que la sexta y última sección —para la educación de las religiosas del Buen Pastor de Angers— tenía un objetivo puramente apostólico (Sáenz, J. 1899, p. 52).

Así, con la declaratoria de la instrucción pública laica (1905), varios de los colegios católicos masculinos se transformaron en colegios nacionales. Sin embargo, los informes del ministerio del ramo permiten identificar que los colegios religiosos femeninos continuaron recibiendo apoyo estatal por medio de becas y subvenciones, lo que contribuyó al mantenimiento de su poder local. De acuerdo con los discursos de los ministros de instrucción pública y la investigación de Katherine Orquera (2013), la particularidad de la propuesta liberal sobre la instrucción pública de las mujeres fue que se planteó como horizonte su independencia económica y, para ello, el camino estatal propuesto fue el estudio de un oficio o profesión, que previniera su degradación moral (p. 68).

La bandera discursiva de los gobiernos liberales fue encumbrar al trabajo como elemento moralizador, buscando que las mujeres recibieran una educación práctica y con técnicas industriales (corte y confección, camisería, calcetería, guantería, zapatería, confección de artículos de adorno, etc.), una educación abocada al aprendizaje de técnicas agrícolas, una educación para el servicio en el hogar (planchado y lavado) o una educación centrada en los bajos rangos de los servicios de salud,

oficinas públicas (correos, telégrafos y teléfonos) o para la instrucción femenina. En la última se vio reflejada la enseñanza musical, que con la reapertura del Conservatorio Nacional de Música (1900) se convirtió en una alternativa para la profesionalización de hombres y mujeres por medio de una educación especializada. Sin embargo, el rango social y laboral que tenía una mujer música, graduada de la institución, no fue igual que el que recibía un hombre; esto se reflejó en la asignación de salarios, horarios o niveles de enseñanza.

Discursos e ideales sobre las mujeres y su educación

Como observamos en el acápite anterior, nuestro periodo de análisis tuvo varios cambios respecto a la organización de los sistemas educativos, pero también estableció algunas líneas de continuidad temporal que dan señales de la operación epocal de concepciones musicales de larga duración, donde la música era comprendida como un conocimiento de adorno, cuya educación era exclusiva de los sectores sociales acomodados. En ese sentido, no debemos perder de vista que todo sistema educativo es la expresión política de discursos, saberes y poderes, contribuyendo así a la distribución y fortalecimiento de concepciones culturales, sociales, políticas y económicas específicas (Foucault, 2018, p. 45).

En 1880 se publicó por primera vez el libro la *Escuela doméstica*, de autoría del poeta y político conservador Juan León Mera (1908). La obra advertía un cambio radical a partir del proceso de independencia e invitaba a sus lectores a identificar esas transformaciones en el rol de la mujer en la vida social:

Ya no basta que nuestras mujeres sean virtuosas, es preciso que también sean ilustradas. [...] No basta que sepan tocar algún instrumento, coser sus trajes y sazonar cuatro potajes; es necesario que agraden por la cultura y delicadeza de su trato y sean útiles a la familia con un conocimiento más profundo y de una práctica más

extensa de la economía doméstica. Y nada de esto, ciertamente, aprende la mujer por intuición. (pp. 168-169)

Los textos de Mera circularon inicialmente como artículos separados en el diario *El Fénix* durante la dictadura de Ignacio de Veintimilla y afianzan varias de las creencias promulgadas desde el catolicismo decimonónico en el país. Sin embargo, lo provocativo del texto no es su contenido o que haya sido reeditado en pleno liberalismo, sino que este discurso fue compartido por varios personajes importantes del siglo XIX, independientemente de su filiación política. Por este motivo, en este apartado buscamos cuestionarnos ¿qué discursos sostenían las élites políticas respecto a la educación de las mujeres?

Familia, escuela y sociedad

Mera propone diferenciar entre educación e instrucción. Para él, la educación era impartida en casa, apelando a la moral y la cultura, mientras que la instrucción hacía referencia a la inteligencia humana, y podía ser resuelta en la escuela. Según Mera, el desarrollo de ambas estaba atravesado por una condición de posición social. En consecuencia, los niños del “pueblo” eran quienes requerían que la escuela cubriera su falta de educación en el hogar, en contraposición a las familias de las élites, las que únicamente necesitaban que el maestro se preocupara por cubrir la instrucción. No obstante, para el autor era necesario marcar varios límites al respecto:

Moralicemos, ilustremos al pueblo; tendámosle la mano para subir hasta nosotros; pero guardémonos de descender hasta él. Elevado por el mérito de la virtud y de la ilustración un hijo del pueblo se ennoblece; mas ¿qué es un hijo de los que se llama alta sociedad si se aplebeya por sus vicios? (Mera, 1908, pp. 156).

La visión de Mera sobre la diferencia entre educación e instrucción contribuyó para el desarrollo de la concepción del hogar como espacio

de educación doméstica, donde las mujeres tenían un rol fundamental, pero donde el padre era el principal referente de poder al ser el representante de la familia en el espacio público. Esta posición de poder masculino se afianzó discursivamente en los manuales de urbanidad, principalmente en el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de José Antonio Carreño (1854), libro utilizado como material de estudio desde el garcianismo, pero que continuó en vigencia durante el liberalismo. A través de la enseñanza de “buenas costumbres”, este manual buscaba “civilizar” a los lectores, encaminar sus anhelos de verse cultos ante los demás, regular las relaciones de género y contribuir significativamente en el control de los cuerpos.

En los hogares y escuelas femeninas este tipo de textos tomó relevancia, sirviendo de complemento a los catecismos o el estudio de la vida de santos. Sin embargo, cabe anotar que la división entre público y privado —por criterios de género— fue reforzado en otros espacios de poder, como el púlpito de las iglesias, donde el arzobispo de Quito afirmaba:

Las niñas son para el hogar; han de recibir, pues, primariamente una formación que las disponga para ser hijas, esposas, madres cristianas; desde muy temprano hay que alejarles de la vanidad mundana y de la caprichosa inconstancia, peligro de su débil sexo. [...] Educad, pues, amados fieles a las niñas en las santas prácticas del temor de Dios.

Los hijos, por el contrario, son más para la sociedad pública que para la doméstica; por lo mismo, con las sólidas enseñanzas cristianas, de qué os hemos hablado, se les debe infundir amor grande a la patria inculcándoles la generosidad y el celo que ella pide de sus buenos hijos, y los deberes que tienen que llenar como miembros de la sociedad; el patriotismo es virtud cristiana, que opera maravillas a la sombra de la fe. (González Calisto, 1897, pp. 8-9)

En las fuentes primarias revisadas, los autores asumen casi como una tautología que, siendo los espacios de acción diferentes entre hombres y mujeres, su educación debería serlo también. Así, incluso en una obra dedicada a Eloy Alfaro y escrita por un exrector del Colegio Mejía, Luis Vicente Torres (1909) enfatiza en la educación del “bello sexo”:

Este es bello, sensible y tímido de suyo, y con todo, fuerte casi siempre; o, mejor dicho, es casi todo corazón. Es, pues, necesario educarle siempre atendiendo, antes que a la inteligencia, a la sensibilidad. Jamás potencia alguna humana obra con absoluta prescindencia de los demás; pero en general, el hombre es entendimiento y la mujer corazón, y como nosotros no podemos modificar lo dispuesto por el Creador Supremo, eduquemos en la mujer el corazón e ilustremos su inteligencia; más siempre con relación a la debilidad de esta y a la gran potencia de aquel. De lo dicho se establece que por lo general, la mujer no ha de estudiar del mismo modo que el hombre, sea cualquiera el estado que ha de alcanzar en el mundo. (pp. 76-77)

Para este presbítero, la mujer —por haber nacido mujer— estaba destinada al hogar y, por lo mismo, su educación debía relacionarse con este, de aquí que concordaba con la categorización implantada en el sistema de instrucción pública estatal porque consideraba que la condición social de cada mujer podría anunciar que la educación primaria era más que suficiente para ella. Torres (1909) también cita una declaración de Elías Laso (ministro de instrucción pública durante el gobierno progresista de Antonio Flores), quien reclamaba a las madres de la caridad porque “estáis dejando los hogares acéfalos, sin reinas con vuestra instrucción, que en lugar de educar al bello sexo y formar madres crea niñas de salón y teatro” (Torres, 1909, pp. 79).

El argumento construido por este educador deja ver el miedo de los sectores cercanos a la Iglesia a perder el control sobre los hogares católicos y las mujeres que lo habitaban. Esta necesidad de hacer frente

al laicismo y la creciente presencia femenina en espacios de visibilidad también se reflejó en la prensa católica, medio clave para difundir la idea de la mujer como “ángel del hogar” en el enfrentamiento entre el bien y el mal. A propósito, el pedagogo otavaleño Luis María Pinto, director y redactor del *Hogar de Nazareth*, expresa que “siendo la sociedad doméstica el fundamento de la sociedad civil, formemos a la mujer para el hogar y la habremos formado para la Patria; le habremos dado todo el poder que debe tener en los destinos de esta” (1916, pp. 1-2).

El texto de Pinto rememora los principales planteamientos del cristianismo social y es en este punto donde hay confluencia práctica respecto al papel de la mujer con el liberalismo. En el sentido de que la mujer ya no servía únicamente para el trabajo no remunerado en el hogar, sino que el tipo ideal de mujer que se buscaba formar, a través de la maternidad y la educación, estaba desarrollando su máxima labor patriótica y cristiana. En palabras del director provincial de instrucción pública de Pichincha (1898-1900), Celiano Monge (1899):

La educación de la mujer es del tipo de la cultura y moralidad de las naciones; el termómetro de su civilización. La sociedad que quiera vivir la vida del bien y del reposo, del honor y de la felicidad, deje en paz los códigos, no se afane inútilmente en las luchas de exteriores de la plaza pública, penetre con planta cuidadosa en el santuario misterioso del hogar, sorprende el secreto del inefable laboratorio del destino social de las criaturas, y ponga el germen de la virtud y de la idea de esa fuente primitiva donde beben todas las generaciones (p. 63).

Como se puede observar en todas estas exposiciones, desde diferentes intereses políticos, los discursos de las élites de poder afirmaban la necesidad de mantener a la mujer vinculada al hogar, como espacio de nacimiento de los futuros ciudadanos, pero también por temor a perder el control sobre ellas. Ya que, a medida que las mujeres lograban mayor

acceso a diversas formas de conocimiento, sociabilidad, organización o independencia económica, esas mujeres se volvían más difíciles de “controlar”. Así lo deja ver el abogado y político José Modesto Espinosa, quien manifiesta:

¿Dirás que yo soy muy injusto, enemigo de que las mujeres ilustren y luzcan sus preciosas dotes? Dios me libré de merecer cargo tan grave. Lo que yo digo es: bueno es cilantro pero no tanto. Que la mujer se ilustre, santo y bueno; que aprenda cuanto aprender deba: pero que la primera lección sea de no imaginarse que sabe; y en la segunda, de no dar á entender que sabía. Tengo para mí que la mujer misma es poesía; y si Dios le dijo que hiciese versos, hágalos en hora buena, pero váyase muy atentos en el uso de ese don: no sea que dé en el extremo de mi Florinda (J.M. Espinosa en Sánchez, 1910, p. 110).

En consecuencia, la educación general de la mujer era una preocupación constante para las élites del periodo presentado, quienes deseaban que las mujeres mantuvieran su papel de subalternidad. Y, aunque el debate sobre la educación musical de las mujeres no fue el centro de las reflexiones de estos intelectuales, no pasó desapercibido ya que el profesor del Colegio Mejía, Alejandro Andrade Coello (1915), manifestaba por escrito sus reparos sobre la educación musical impartida en las escuelas de mujeres:

5 y 6 años estudiando piano las alumnas internas, derrochando para tal aprendizaje sumas relativamente ingentes, y salen de esa clase de colegios sin saber nada a la postre, ni siquiera la posición de las manos. [...] Las clases acomodadas buscan profesores particulares para sus hijas, lamentándose la falta de método de varias maestras encasilladoras que no pasan del piano, y prescinden en absoluto del violín, de la mandolina, guitarra, arpa u otro instrumento cualquiera. Piano y piano, pésimamente enseñado y puesto en ejecución a la diabla (pp. 172-173).

Todavía a inicios el siglo XX era recurrente la educación musical privada de las mujeres y es muy probable que por eso no haya tantos datos al respecto en las fuentes oficiales consultadas. A pesar de ello, el texto de Mera nos ofrece pistas de lo importante que era para las élites locales que sus hijas desarrollaran sus habilidades musicales como parte de sus competencias en el hogar, pues uno de sus personajes expresa que sus hijas no tienen nada que envidiar a las colegialas mejor educadas porque “leen, escriben, tocan regularmente el piano, cantan bonito, bailan con elegancia, hacen croché” (Mera, 1908, p. 171).

El debate sobre el rol de la mujer durante el siglo XIX enfatizó en las mujeres de las élites como gestadoras de ciudadanos y no se interesó en transformar los espacios de alcance de las mujeres subalternas, porque su vínculo con el trabajo simplemente se daba por hecho. Lo que no quita que las élites locales, con presencia en los espacios de poder político, también impulsaron estrategias gubernamentales para que la instrucción impartida a niñas pobres, desamparadas, huérfanas o indígenas sirviera para naturalizar su condición de subalternidad y perpetuar su asociación al trabajo de servicio.

Agencias y visibilidad femenina

Hasta ahora hemos presentado los discursos y la gestión de las autoridades desde los espacios de poder, donde la educación de las mujeres era una preocupación latente, al igual que su virtud y su potencial maternidad, para contribuir en la construcción de los ciudadanos del futuro. Sin embargo, no se han señalado los espacios de acción de las mujeres en la música para la época ni se han dejado leer sus voces. Porque, aunque su educación fue desarrollada también en espacios privados o familiares, hay varios rastros que nos ayudan a plantear posibles respuestas sobre ¿dónde estuvieron las mujeres músicas de nuestro periodo de estudio?

Permear los espacios públicos a través de la música

Entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX ocurren varios cambios que denotan una presencia creciente de las mujeres en los espacios musicales públicos. Aunque no se puede desconocer que gran parte de las mujeres de las familias locales más importantes fueron educadas en casa por tutores privados y bajo la vigilancia de su madre, incluso como un mecanismo de distinción social, tampoco se puede ignorar el incremento de alumnas en las clases en el Conservatorio Nacional del siglo XIX al XX o la posibilidad de enunciación que las mujeres fueron logrando con el cambio de siglo.

A través de la educación impartida por maestros privados, familiares, amigas o de manera autodidacta, la música fue uno de los factores más cercanos a las mujeres de la élite en la ciudad, quienes asistían a importantes espacios de socialización como bailes de salón, reuniones sociales, sociedades democráticas y tertulias. Lugares de encuentro, intercambio de ideas, divulgación literaria, reproducción social y cultural, donde las mujeres jugaron un papel activo desde la organización hasta la animación de las reuniones por medio de piezas en el piano, declamación de obras o, simplemente, el diálogo. Estos espacios de circulación de pensamientos, melodías e información contribuyeron a la creciente presencia de las mujeres en los espacios públicos — asociados o no a la música— e incluso abrieron la posibilidad de su autoenunciación en la prensa por medio de artículos o poemas, firmados por ellas.

La poesía fue uno de los géneros adoptados públicamente por las mujeres. Mercedes G. de Moscoso fue una de sus cultoras más importantes, por la cantidad y difusión de sus escritos, además del respeto que alcanzó en espacios literarios, donde referencias o poemas a ella no fueron extraños. Su romanticismo muestra la importancia de la música para las mujeres que la rodeaban. *Oyendo a Misere, la serenata de Schubert, balada, oyendo á Chopin, oyéndole tocar, a mi hija, mi último canto,*

son una muestra de los poemas en los que se observa la presencia de escucha o interpretación musical en la vida cotidiana que plasma la autora.

La creciente presencia de mujeres en revistas como la *Ilustración Ecuatoriana* o *La Mujer* crearon la posibilidad de acceder a sus voces. Si bien sus discursos estuvieron permeados por las demandas de la época y expresan varias negociaciones con los planteamientos liberales, fue importante la conquista de estos espacios, a partir de los cuales progresivamente se fueron plasmando sus ideas, demandando derechos y contribuyendo a visibilizar la agencia de otras mujeres artistas y músicas. Una muestra de estos discursos de negociación fue el expresado por Josefina Veintemilla, que en su texto *La mujer* sostiene que: “pueblo que enoblece [*sic*] y dignifica á la mujer es pueblo que se levanta, porque la mujer es el gran principio del mejoramiento humano” (Veintemilla, 1905, p. 9). La escritora y música, quien reconocía la importancia de la maternidad y educación infantil para las mujeres y la sociedad, coincide en la defensa de la Baronesa de Wilson para que las mujeres accedieran a una instrucción en ciencias y artes para estar acorde a las demandas de la época, contribuyendo con “el desarrollo de costumbres civilizadas” (Godoy, 2020, p. 71).

El Conservatorio de Música es un claro ejemplo del cambio de escenario entre el siglo XIX e inicios del siglo XX. De acuerdo con las nóminas de estudiantes de 1873 y 1875, la presencia de mujeres en el Conservatorio decimonónico (1870-1877) fue de 8 alumnas que estudiaban solfeo, canto, armonía y piano. Mientras que en el año lectivo 1905-1906, en el CNM estuvieron matriculadas 159 estudiantes para clases de: piano, canto, arpa, violín, viola, armonía, contrapunto, fuga, composición, teoría y solfeo, conjunto coral, conjunto instrumental, declamación e idiomas. Además, en este Conservatorio se contaba con la presencia docente de mujeres que, si bien se encontraban en una condición de subalternidad respecto a los hombres, evidencian el acceso a espacios

antes ajenos, como la docencia en un centro especializado en música (Godoy, 2020, 106-113).

El CNM no solo fue un espacio importante para el crecimiento laboral de las mujeres, sino que también contribuyó a la profesionalización de los estudiantes. Así, el 17 de agosto de 1909, la crónica de *El Comercio* reportaba la graduación de “los artistas nacionales” Enrique Nieto y Josefina [de] Veintemilla, quienes “obtuvieron ya sus diplomas profesionales. Profesores consagrados desde mucho antes por la infalibilidad de la opinión pública, cuentan, por fin, con el título que autentica su competencia artística profesional”. La prensa quiteña celebraba la graduación de los primeros estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, quienes previamente ya se desempeñaban como docentes de la institución, pero que a través de su diploma fueron reconocidos como músicos profesionales, algo que en el caso de las mujeres era una posibilidad nula en el pasado.

Hay dos espacios de visibilización donde también se manifestó la presencia creciente de las mujeres en la música; el primero es a través de trabajo en las compañías líricas, enumeradas con detalle en el trabajo de Nancy Yáñez *Memorias de la lírica en Quito* (2005) y el segundo es a través de las crónicas de la prensa local, donde de manera directa o tangencial se resalta la presencia de músicas en los principales escenarios quiteños.

Dada la extensión de este texto, solamente señalaré algunas ideas o datos que inviten a ampliar esta investigación. Al igual que dentro del Conservatorio las profesoras extranjeras tenían una posición jerárquica y un mejor salario respecto a las profesoras locales, la prensa de la época resaltó más el trabajo de las músicas extranjeras. Por ejemplo, la reseña de un concierto se suele encontrar en un apartado “crónicas” del periódico, entre la segunda y cuarta página y en el mejor de los casos —si es una cobertura espontánea— su extensión llega a las 10 líneas mientras la nota realizada en 1908 sobre Emma Gasparini,

Ulderico Marcelli y Clementina Marconi, ocupa la primera plana del periódico, incluye fotografías y toma casi la mitad de la página (*El Tiempo*, 14 de octubre de 1908). Esta idea de mayor reconocimiento de los músicos venidos del extranjero también se evidencia en la entrevista a Teodelinda Terán para la *Revista Caricatura* de 1919, donde se incluye una fotografía de la entrevistada y tres páginas de desarrollo, algo poco frecuente incluso para los músicos locales (*Caricatura*, 1919, pp. 7-9).

En varias notas de prensa del periodo analizado ha sido posible identificar que los teatros de colegios y sociedades democráticas fueron espacios importantes para la difusión del trabajo de las músicas locales. A través de crónicas, ha sido posible hallar una serie de nombres de cantantes y pianistas que no necesariamente mantuvieron una relación formal con el CNM, pero que alternaban en los escenarios con estudiantes, profesores y profesoras de la institución.

Resultados / Conclusiones

A partir de la revisión de las fuentes consultadas, se puede concluir que este periodo de tiempo es un momento de cambio respecto a los espacios de educación y presencia musical de las mujeres, sujetos históricos que agenciaron su formación musical desde lugares públicos o privados, contribuyendo a que la profesionalización de las mujeres en la música fuera una opción de vida para aquellas que pudieron acceder a este conocimiento. Fueron estas mujeres las que también, poco a poco, permearon las notas de prensa o reseñas artísticas para enunciar sus ideas, reclamar derechos o “dejar ver” a otras mujeres músicas.

Desde los espacios de toma de decisión política, se observa la preocupación constante por la educación que recibían o debían recibir las mujeres, su moral y los lugares donde se desempeñaban. Por medio de manuales de urbanidad, políticas educativas o sermones religiosos, las élites políticas aunaron esfuerzos para que las mujeres de las élites concentraran su atención en el cuidado del hogar y la educación de los

futuros ciudadanos. Este era considerado el fin último de su existencia para la sociedad.

Independientemente de la adscripción política a un partido o el vínculo con la Iglesia, los gobernantes y educadores de la época enfatizaron que la instrucción de las mujeres debía ser controlada por el Estado, la Iglesia y la figura de autoridad de familia. De este modo, el aprendizaje musical para las mujeres fue bien visto para las hijas o esposas de la élite, pero era considerado un exceso en los conocimientos que debían adquirir las mujeres que a futuro trabajarían para vivir, eran huérfanas o indígenas. En consecuencia, se afianzó la concepción de la educación musical como un adorno para las mujeres de familias pudientes, quienes recurrentemente aprendieron a cantar o tocar el piano para amenizar las reuniones sociales.

La estratificación de clase de una sociedad fragmentada fue un elemento recurrente en los discursos y las prácticas sobre la educación general. Como tronco común, se esperaba que todas las mujeres escolarizadas aprendieran materias de instrucción pública y religión, además de conocimientos de economía doméstica, indispensable para cumplir los roles asignados por su sexo. Las asignaturas que eran clasificadas parte de las bellas artes fueron encasilladas como ramos de adorno y, con eso, se mantuvieron como conocimientos exclusivos para las élites, las que dispondrían de los recursos materiales y el tiempo necesario para practicarlas.

Mientras los hombres podían estudiar clases de cualquier tipo de instrumento de manera formal en una institución especializada, como fue el Conservatorio, las mujeres fueron conectadas directamente con clases como piano, violín, canto e idiomas. Materias como composición, en el siglo XIX, fueron un bien masculino y, en ese sentido, el cambio de siglo y escenario social amplió la oferta de cátedras a las que las mujeres pudieron ingresar en el refundado Conservatorio.

Finalmente, me gustaría resaltar la importancia de transversalizar los estudios sobre música en el país con categorías como género, raza y clase, de tal manera que permitan visibilizar la presencia de los grupos sociales que han quedado relegados detrás de los grandes compositores ecuatorianos, las llamadas “épocas de oro” de ciertos géneros musicales o algunos repertorios que se han constituido en canónicos. Al respecto, la prensa es una fuente valiosa para este propósito y es uno de los recursos que deja pendiente por profundizar este estudio que por extensión también dejó de lado la música sagrada y la música popular.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, J. (2017). *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930 entre lo sagrado y lo profano*. Universidad de Cuenca / GAD Municipal del cantón Cuenca.
- Alvarado, J. (2019). *Música y literatura en Cuenca. El pasillo: performatividad, identidad e historia*. GAD Municipal del cantón Cuenca.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas*. Fondo de Cultura Económica.
- Andrade Coello, A. (1915). *Algunas ideas acerca de Educación*. Imprenta Municipal.
- Bermúdez, I. (2015). *La educación de las mujeres en los países andinos. El siglo XIX*. Universidad Andina, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Buriano, A. (2008). *Navegando en la borrasca. Construir la nación de la fe en el mundo de la impiedad. Ecuador, 1860-1875*. Instituto Mora.

- Carreño, M. (1854). *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Appleton & Company. https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/12463/L395.C314_1856.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- El Tiempo (2 de mayo de 1908). Profesores del Conservatorio Nacional de Música de Quito. *El Tiempo*.
- El Tiempo (23 de abril de 1904). Teatro Sucre. Rigoletto. *El Tiempo*.
- El Tiempo (14 de octubre de 1908). Profesores del Conservatorio Nacional de Música de Quito. *El Tiempo*.
- Godoy, R. (2020). *La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/8073/1/T3506-MH-Godoy-La%20segunda.pdf>
- Godoy, R. (2021). La educación musical como proyecto del Estado moderno ecuatoriano: el Conservatorio Nacional de Música (Quito, 1900-1911). *Sonocordia. Revista de artes sonoras y producción musical*, 2 (4), 13-33. <http://www.uartes.edu.ec/sitio/download/1-godoy-rossi-pdf/?wpdmdl=17125&masterkey>
- Goetschel, A. (2007) *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas*. Abya-Yala / FLACSO Sede Ecuador.
- González Calisto, P. (1897). *Instrucción pastoral que el Ilmo. y Rmo. Arzobispo de Quito dirige a los padres de familia de la Arquidiócesis, sobre la educación cristiana de sus hijos*. Imprenta del Clero.
- González de Moscoso, M. (1909). *Cantos del hogar*. Tip. De la Escuela de Artes y Oficios.

- González de Moscoso, M. (1911). *Rosas de Otoño*. Tip. De la Escuela de Artes y Oficios.
- Kingman, E. (2006). *La ciudad y los otros Quito 1860-1940*. FLACSO Ecuador y Universidad Rovira I Virgili.
- La Baronesa de Wilson. (1880). *Las perlas del corazón*. Quito, Ecuador [Editorial sin identificar].
- Lorenzo Arribas, J. (2007). La educación en la Europa altomedieval cristiana: nueve reflexiones con alguna polémica. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 26 (1), 39-63.
- Mena, M. (2015). *La baronesa de Wilson y las metáforas sobre América y sus mujeres: 1874-1890*. Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Mera, J. (1908). *La escuela doméstica*. Librería de Fernando Fé.
- Monge, C. (1899). *Lecturas para los maestros: Artículos compilados por el Señor Celiano Monge, Director de Estudios de la Provincia de Pichincha*. Imprenta de la Juventud.
- Moreno, S. (1996). *La Música en el Ecuador*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito / Porvenir.
- Moscoso, M. (1999) El papel de las mujeres en la educación familiar en Ecuador. Inicios del siglo XX. En P. Gonzalbo Aizpuru (Ed.), *Familia y Educación en Iberoamérica*, editado (pp. 285-297). Colegio de México.
- Orquera, K. (2013) *La agenda de los gobiernos liberales-radicales respecto a la instrucción pública, especialmente de las mujeres (1895-1912)* [Tesis de maestría]. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/3788>.

- Ossenbach, G. (2018) *Formación de los Sistemas Educativos Nacionales en Hispanoamérica. El caso ecuatoriano, 1895-1912*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Pérez, T. (2012) *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo* [Tesis doctoral]. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/3081>
- Pinto, L. (1916). *La Educación de la Mujer*. Imp. el Globo.
- Quintana, Alejandra (2012). ¿Música para la convivencia? Inequidad de género en la educación y práctica musical: el caso del Plan Nacional de Música para la convivencia (PNMC). En A. Quintana Martínez y C. Milán de Benavides (Eds.), *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. (pp. 309-316). Pontificia Universidad Javeriana.
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música*. Introducción crítica. S.A. Ediciones.
- Rico, N. (2017). Los orígenes de un *bestseller*: Publicación, circulación y recepción de la urbanidad de Carreño en América Latina. *Historia* (Santiago), 50(2), 641-662. <https://dx.doi.org/10.4067/s0717-71942017000200641>
- Sáenz, J. (1899). *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1899*. Imprenta de la Universidad Central.
- Sáenz, J. (1900). *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900*. Imprenta de la Universidad Central.
- Sánchez, Q. (1910). *Compendio. Retórica y poética*. Talleres Salesianos.

- Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas Compiladora (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). PUEG.
- Terán, R. (2015) *La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador: (1821-1921)* [Tesis doctoral] Universidad Nacional de Educación a Distancia, España. <http://espacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Educacion-Rteran>
- Torres, L. (1909). *La escuela primaria: Según la Biblia, la razón y la historia*. Elzeviriana de Borrás y Mestres, R. Cataluña.
- Veintemilla, J. (1905) La mujer. *La mujer, Revista mensual de literatura y variedades*, 1 (1), 7 – 9.
- Williams, Derek (2006) La creación del pueblo católico ecuatoriano (1861-1875). En C. Aljovín de Losada y N. Jacobsen (Eds.), *Cultura política en los Andes (1750-1950)* (pp. 319-345). Embajada de Francia en Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos / Fondo Editorial UNMSM.
- Yáñez, N. (2005). *Memorias de la Lírica en Quito*. Banco Central del Ecuador.

Repositorios consultados

Archivo Biblioteca Nacional del Ecuador

Se examinaron documentos hemerográficos del periodo de estudios, principalmente periódicos quiteños y revistas artísticas.

Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit

Se examinaron documentos hemerográficos y libros. Aquí se encuentran los informes del Congreso de parte de los ministros de instrucción pública.

Reflexiones sobre la presencia de la mujer en las escuelas de arte en Loja en el siglo XX

Reflections on the presence of women in Art Schools in Loja in the 20th century

Adriana Nataly Maldonado Sánchez

Elsi Aracely Alvarado Román

Universidad Nacional de Loja

adriana.maldonado@unl.edu.ec

elsi.alvarado@unl.edu.ec

Resumen

La creciente demanda de estudios de género ha permitido vislumbrar figuras femeninas representativas desde diferentes ámbitos profesionales, que, debido a las circunstancias de la época, han sido excluidas y olvidadas por la Historia. El caso de las artes en la ciudad de Loja no es ajeno a esta realidad, ya que es poca la producción de escritos académicos en el campo artístico y, más reducido aún, el estudio de la presencia femenina en ellos. El presente trabajo muestra las primeras reflexiones que surgen desde un proyecto de investigación que busca visibilizar la producción plástica y musical lojana a través del enfoque de género. Para ello se toma como punto de referencia la creación de las escuelas de arte en la ciudad en el siglo XX, que, en el caso de la música, se da con la presencia de la Escuela de Música anexa a la Universidad Nacional de Loja (UNL) en el año 1944 y en las artes plásticas, con la creación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) en el año de 1973. Ambas instituciones fomentaron la aparición de centros de formación artística. La información primaria se ha obtenido a través de entrevistas con las mismas artistas y su familia. De igual manera, han sido consultados archivos familiares y repositorios de instituciones educativas y artísticas que han permitido generar algunas reflexiones preliminares y que, por lo tanto, muestran que aún hay camino por recorrer para cambiar la

percepción y comprender al género como una construcción social no estática y contextualizada, entendiéndolo, como afirma Lagarde (1996, p. 6), que ser diferentes no significa inevitablemente ser desiguales.

Palabras clave: género, música, artes plásticas, cultura lojana, artistas lojanas.

Abstract

The growing demand for gender studies has allowed us to glimpse representative female figures from different professional fields, who, due to the circumstances of the time, have been excluded and forgotten by history. The case of the arts in the city of Loja is no stranger to this reality since there is little production of academic writings in the artistic field and even more reduced, the study of the female presence in them. The present work shows the first reflections that arise from a research project that seeks to make visible the plastic and musical production of Loja through the gender approach, taking as a reference point the creation of art schools in the city in the 20th century, which in the case of music, occurs with the appearance of the School of Music attached to the Universidad Nacional de Loja (UNL) in 1944 and the plastic arts with the creation of the School of Fine Arts of the Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) in 1973, institutions that encouraged the emergence of subsequent centers of artistic training. Primary information has been obtained through interviews with the artists themselves and their families, in family archives provided, repositories of educational and artistic institutions, newspaper libraries, and libraries, which have allowed us to generate some preliminary reflections, and therefore, show that there is still a long way to go to change the perception and understand gender as a non-static and contextualized social construction, understanding, as Lagarde (1996, p. 6) states, that being different does not inevitably mean being unequal.

Keywords: gender, music, plastic arts, Lojan culture, Lojan artists

Introducción

La actividad artística ha sido un componente importante en las sociedades por mucho tiempo; a través del arte se hace un acercamiento a la estructura de las culturas, sus cosmovisiones, formas de percepción, pensamiento, costumbres, identidades. La historia del arte ha sido también la encargada de perennizar en el tiempo la producción artística; sin embargo, y gracias a la labor que se hace desde los estudios de género, se puede determinar que la historia del arte ha estado enfocada mayormente y con mucha trascendencia en el aporte masculino, invisibilizando la labor profesional de muchas mujeres en el campo de las artes.

En el ámbito internacional, el panorama de la igualdad de género y los estudios que a ello apuntan van en crecimiento constante. Esto se evidencia claramente cuando la Organización de las Naciones Unidas (ONU) afirma que “la igualdad de género no solo es un derecho humano fundamental, sino que es uno de los fundamentos esenciales para construir un mundo pacífico, próspero y sostenible”¹ (ONU, 2015).

El presente trabajo se desprende del proyecto de investigación “Producción plástica y musical lojana desde el enfoque de género, a partir de la creación de las escuelas de arte”, el cual busca visibilizar la presencia femenina, abordando la problemática de las artes plásticas y musicales en las zonas territoriales de Loja, pues, dentro de la investigación en artes, la producción bibliográfica es limitada.

Frente a la exigua literatura que se encuentra en el contexto artístico plástico y musical a partir del enfoque de género, el presente artículo hace un primer acercamiento a la presencia de la mujer en el arte en Loja en el siglo XX. Las reflexiones devenidas de este estudio permitirán poner de manifiesto la importante actividad artística femenina que se

1 Objetivo 5 de los *Objetivos de Desarrollo Sostenible* definidos en la Agenda 2030 de las Naciones Unidas.

ha generado en la localidad, previo a la creación de las escuelas de arte, buscando evidenciar su aporte y experiencias dentro de la práctica artística plástica y musical.

Revisando antecedentes de estudios que abordan la época de mediados del siglo XIX hasta el XX en el Ecuador, el papel de la mujer en el campo artístico era limitado. En la música aparece la figura femenina en las fiestas religiosas y sociales. Se les permitía aprender canto o piano para amenizar las reuniones familiares, también se destaca su desempeño como solistas, coristas, en la docencia y la composición. En cambio, en las artes plásticas su presencia fue más limitada, ya que no hay registros de la presencia de ellas en esta disciplina o aún no se ha podido determinar lo contrario.

Es por ello necesario regresar la mirada a la historia del Ecuador. En el país, a finales del siglo XIX, el gobierno del presidente García Moreno dio pasos importantes para la construcción de la modernidad, contribuyendo al progreso en términos educativos. En el caso de las artes, las órdenes religiosas se preocuparon por la organización de internados, escuelas de artes y oficios, centros de rehabilitación, cumpliendo en este sentido una función renovadora. Así mismo, se contribuyó a la universalización de la enseñanza, incorporando a las mujeres de los sectores populares a la capacitación en ramas artesanales.

Es importante hacer referencia a los orígenes de las escuelas de formación artística. La Escuela de Bellas Artes en Quito, que inicialmente había sido fundada durante el gobierno de García Moreno en 1872, cierra sus puertas en 1875 con el asesinato del presidente, y se reabrirá nuevamente en el gobierno alfarista en los inicios de la primera década del siglo XX. Así, se constituyó como anexa al Conservatorio Nacional de Música hasta mayo de 1906, fecha en la que un nuevo plantel de profesores crea el Reglamento de la Escuela de Bellas Artes, independiente del Conservatorio Nacional de Música, cuyo punto más destacado era que por primera vez se dividieron las clases según el rango de enseñanza.

Trinidad Pérez, en su investigación, muestra la presencia femenina y su papel importante en la construcción de la sociedad liberal que intentaba fortalecer el espíritu de nación y de patria (2012).

Godoy (2020), en *La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito: entre las expectativas y las dinámicas locales (1900-1911)*, indica que, entre los años 1873 y 1875, al estar la educación musical influenciada por el periodo garciano, esta fue diferenciada tanto para hombres como para mujeres. Si bien el ambiente educativo era dirigido para ambos sexos, surgió la división en las horas de clase, ocasionando que las mujeres fueran excluidas de algunas actividades consideradas exclusivas para varones.

Este antecedente es importante, ya que permite comprender de dónde nace la idea de incorporar a la mujer de manera más activa en el desarrollo social, bajo nuevas orientaciones ideológicas que apoyaron al emergente nacionalismo cultural de inicios del siglo anterior.

Más adelante, la década de los treinta favoreció a las mujeres su acceso a instituciones culturales, que se refundaron bajo la certeza de que el arte es un motor de transformación y evolución de la sociedad. Es decir, la participación de la mujer se gesta en los gobiernos de Gabriel García Moreno y Eloy Alfaro, considerados promotores de las artes, aunque desde ideologías diferentes.

Campos (2019), en su trabajo *Tres casos de estudio de mujeres en la música popular en Guayaquil*, considera que la mujer en la historia de este país ha luchado por hacer visible su aporte cultural, social y en el arte musical, ya que anteriormente eran rezagadas o incluso vivían en el anonimato o se veían en la necesidad de mantenerse con seudónimos masculinos para poder proyectar sus trabajos musicales.

A través de este artículo se abordan los resultados preliminares del primer momento de un proceso de investigación, basado principalmente

en el relevamiento de fuentes primarias obtenidas en las siguientes bibliotecas y archivos de instituciones públicas y privadas: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana matriz Quito y Núcleo de Loja, Biblioteca del Conservatorio Salvador Bustamante Celi y del Conservatorio Nacional de Quito, archivo central de la Universidad Nacional de Loja (UNL) y de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) y archivos de las carreras de Artes Plásticas y Artes Musicales de la UNL.

Además, se analizan los datos recogidos a través de entrevistas a las religiosas del Monasterio de las Madres Concepcionistas de Loja y de la Comunidad de Hermanas Marianitas en Loja, así como a las artistas, familiares de las artistas fallecidas y personajes destacados en la cultura lojana.

El levantamiento de fichas de observación permitió obtener datos para la descripción del contexto de estudio a través de la triangulación de fuentes. Las fuentes que se han revisado atienden a los referentes sobre arte, cultura y género, que llevó a plantear como objetivo del presente estudio conocer sobre la presencia de la mujer en las escuelas de arte en Loja en el siglo XX, lo que conllevó a indagar sobre la presencia y experiencia de las mujeres creadoras y ejecutoras en el proceso de producción artística, intentando realizar un acercamiento a las primeras reflexiones en torno al trabajo ejecutado por las mujeres artistas lojanas, cuyo talento fue cultivado a través del desarrollo de la creatividad y de las capacidades socioafectivas en la formación en artes y cultura.

Desarrollo

Antecedentes históricos sobre la presencia de la mujer en el arte del Ecuador

Según afirma Moscoso (2009), en el Ecuador no se han realizado estudios formales sobre las relaciones hombre y mujer que permitan identificar “los modos de combinación e interpenetración de las relaciones”. Esto sería relevante para poder vislumbrar más claramente el aporte de las mujeres a la historia cultural del Ecuador y, de esta manera, fomentar la recuperación de la memoria histórica. “Tampoco se ha reflexionado sobre cómo el género ha marcado las relaciones socioculturales y ha definido la estructura social” (p. 13), entendiendo cultura como el resultado, pero también como el proceso de mediación.

La historiadora del arte y teórica Linda Nochlin (1971), como se cita en Erazo (2016), afirma que “a lo largo de la historia ha habido grandes mujeres artistas, pero han sido borradas o silenciadas” (p. 9). A finales de los años setenta, un fuerte auge de movimientos políticos que evocaron la liberación de la mujer y la visibilización de sus trabajos se hizo presente a nivel mundial y por supuesto en Ecuador, acción que hizo tambalear a las sociedades costumbristas, en donde la dominación masculina imperaba.

Regresando la mirada a la historia del Ecuador, ya desde el garcianismo se incorpora a las mujeres a la capacitación. Es así que, en el caso de las artes, las órdenes religiosas se preocuparon por la organización de las escuelas de artes y oficios: “en Riobamba es conocida Magdalena Dávalos como una joven hábil para la pintura y la música. Pintó temas religiosos especialmente a la Virgen del Carmen e ingresó al Convento de las Carmelitas en 1742” (Goetschel, p. 14). En el mismo monasterio

[...] destaca la figura de la madre Ángela de la Madre de Dios Manosalvas, que había sido discípula de Nicolás Cabrera e inició

en el arte a su sobrino el pintor Juan Manosalvas. La madre Manosalvas quien decora los ángeles tallados por la madre María de San José Dávalos (p. 231).

Las actividades monásticas artísticas se suman a la consolidación de centros de enseñanza artística como la Escuela de Bellas Artes de Quito y el Conservatorio Nacional, integrando a la mujer de manera activa a la sociedad ecuatoriana. Más tarde aparecen escuelas y centros académicos que ayudarán a formar a los ciudadanos liberales de la modernidad, como el caso de la refundación de la escuela de Bellas Artes de Quito en 1902, que se mencionó con anterioridad.

El naciente siglo XX se vio marcado por el ímpetu de la consolidación de una idea nacionalista cultural, impulsada primero por el presidente Eloy Alfaro y más tarde también por Leónidas Plaza, quienes apoyaron a instituciones culturales como el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Bellas Artes, con “la convicción de que el arte es un motor de transformación y evolución de la sociedad y una de las piezas insustituibles del gran rompecabezas de la nación” (Salgado y Corbalán, 2013, p. 138). La apuesta por el arte como aliado en la consecución del espíritu nacionalista rinde sus frutos y en las primeras décadas del siglo se vieron grandes cambios sociales que impulsaron la formación y profesionalización de mujeres en el arte, algunas de ellas como referentes nacionales.

Gracias al impulso de la educación laica que promovía el liberalismo, se crearon fuentes de trabajo en las que participaron las mujeres en el sector público. Este fue un gran paso para la inclusión femenina en el ámbito laboral. La incorporación de la mujer en estos sectores contribuyó a que se generaran mejoras en el sistema social e intelectual, destacando en actividades pedagógicas, literarias, artísticas, que hicieron a las mujeres más autónomas y activas en la sociedad.

“El gobierno liberal de Alfaro reconocía en la música un amplio potencial artístico, moral y educativo para las buenas costumbres, de tal modo que la educación musical formal impulsa las habilidades artísticas de los ecuatorianos” (Godoy, 2020, p. 36). Así mismo, las Escuelas de Artes y Oficios debían “ofrecer apoyo eficaz a la clase desvalida o verificar una educación salvadora en los obreros” (p. 40); es decir, cada centro de enseñanza desempeñaba un papel específico dentro del proyecto educativo liberal alfarista.

Es interesante revisar las relaciones que se dieron entre las artes plásticas y la música, sea a través de las direcciones de las instituciones, o en la colaboración que prestaban los artistas como profesores en centros educativos primarios y secundarios, de manera simultánea a sus carreras profesionales. Los primeros maestros, tanto en el área musical como plástica, fueron extranjeros que llegaron a prestar sus conocimientos gracias al empeño del aparato estatal por consolidar el proyecto liberal. Aquí se evidencian los primeros formadores de artistas en el Ecuador.



Figura 1. Un grupo de alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fuente: *Revista de la Escuela de Bellas Artes* N.º 8, Quito, noviembre de 1909

La Escuela de Bellas Artes comenzó con no más de veinte alumnos entre hombres y mujeres, de las cuales se dijo como se citó en Salgado y Corbalán (2013, p. 144): “acudieron presurosas a recibir las primeras lecciones de pintura, arte que parece que aman por naturaleza las chiquillas, inteligentes y bonitas”. De hecho, se formaron en ella algunas de las artistas que resuenan a nivel nacional como Piedad Paredes en pintura y escultura; Rosario Villagómez, ganadora del primer premio Mariano Aguilera en 1919; Germania Paz y Miño, ganadora del premio Mariano Aguilera en escultura; Araceli Gilbert, quien introduce el arte no figurativo en Ecuador junto con Manuel Rendón. Es así como, a inicios del siglo XX, se consagran las ideas liberales del proyecto alfarista, tanto en la plástica como en la música, participando las mujeres en este cambio generacional.

La formación artística en Loja y la necesidad de visibilizar a las mujeres a través de la historia.

En las grandes obras artísticas de la historia, son numerosas aquellas que entre sus personajes representan mujeres, tanto en la plástica como en la música, con una hipervisibilidad de ellas como objeto artístico y de inspiración que contrasta enormemente con la establecida invisibilidad de estas como sujeto creador (Mayayo, 2018).

Desde la época antigua hasta el siglo XX, el papel de la mujer en el campo musical era limitado, aparece en las fiestas religiosas y sociales y, en algunos casos, a formar parte del adorno familiar; sin embargo, y gracias a su tenacidad, la figura femenina en Loja se muestra como intérprete, corista, docente y compositora. En cambio, su presencia en las artes plásticas fue más limitada, ya que no hay registros de la presencia de ellas en esta disciplina previo a la creación de las escuelas de formación artística.

Los movimientos artísticos que se gestan en el Ecuador repercuten en algunas ciudades del país. Alba Luz Mora, en *Presencia de la mujer*

Lojana (1983), menciona que a inicios del siglo XIX en Loja se marcó una división social entre la población. A pesar de ello, desde este siglo la ciudad era reconocida por su nivel cultural, pero a la vez vivía aislado territorialmente, lo que dio origen a una oligarquía terrateniente que controlaba todo el poder de la zona.

Para Pío Jaramillo Alvarado, las clases sociales variaron de acuerdo con la posición económica, la cultura y el apego a la tradición cultural. Se podían clasificar en la aristocracia, que estaba conformada por un pequeño número de familias que mantenían religiosamente el culto del linaje y el nombre de sus antepasados; la clase media, que imponía los actos de la vida cotidiana en la ciudad; y por último, el pueblo, representado por la clase obrera y la masa popular.

Así mismo, Jaramillo, al referirse a la evolución de la instrucción primaria, detalla que esta se había presentado de manera tardía en toda la provincia, por la lejanía del territorio con respecto a la capital y falta de personal docente. Según Jaramillo, no se recibe una educación, sino una instrucción incipiente, ya que, para este sociólogo e historiador, educar es formar ciudadanos conscientes, pueblos viriles y laboriosos con alma nacional, propulsora y heroica. Al hacer referencia a las instituciones educativas para mujeres, explica que la mayoría son instituciones dirigidas por comunidades religiosas, donde la enseñanza gira en torno al trabajo manual como el bordado, tejido y costura, actividades que ayudan a formar a la mujer en el rol de ama de casa, hacedora de trabajos manuales y no intelectuales. Aspectos que delatan la marcada diferencia entre la enseñanza para hombres y mujeres.

Al respecto, Alba Luz Mora (1983, pp. 22-23) menciona que en Loja se ha dado siempre un fenómeno especial: la filantropía de sus habitantes ha suplido la desidia gubernamental en cuanto a la creación de centros educativos. Primero fue el legado de los sacerdotes Joseph Fausto de la Cueva, Francisco Rodríguez y Miguel de Valdivieso, quienes en el siglo XVIII donaron su fortuna para la fundación de una escuela y colegio

para varones, planteles que en 1727 se encargó a los jesuitas. Después, con una parte del legado del sacerdote Valdivieso, se instituyó en 1808 la primera escuela femenina, dirigida por Gregoria Villavicencio. Las actividades formativas ponían énfasis en la educación cristiana y en las labores de casa. “Esta escuela se municipalizó en 1817 y en 1923 fue confiada a las Hermanas de la Caridad, quienes le dieron el nombre de “Santa Isabel”. En 1943 se ampliaron las aulas y nació el colegio secundario “La Inmaculada””.

Es así como en la ciudad de Loja se gestan algunas instituciones que prestaron sus servicios en la formación de mujeres, como el Liceo Municipal “Primero de Mayo”, cuya enseñanza era de oficios como el bordado, pintura y cantos religiosos. Además, es importante mencionar al colegio del “Sagrado Corazón”, fundado en 1860 por doña María de Jesús Riofrío, esposa del profesor Pereira y Gamba, en el cual se impartían, además de las materias religiosas y labores de hogar, las enseñanzas de canto, música y urbanidad.

Otro hecho de mayor significación y beneficio para el sector femenino es que en el colegio “La Unión”, a partir del año 1875, se crea un seminario y una escuela de varones y otra para mujeres, apuntalando nuevas oportunidades de formación para la mujer lojana, como la que ofrecieron los planteles “Mariana de Jesús” y la escuela “San Sebastián”.

La escuela “Mariana de Jesús” fundada en 1889, se consolida como colegio secundario, en 1946, en la formación de perfiles femeninos que han desarrollado labores en el ámbito social y cultural. En esta institución resuenan algunos nombres como sor Clotilde Ojeda, nacida en 1880, pianista notable y sor Cecilia del Espíritu Santo Bustos, que enseñaba piano, canto y poesía a las jóvenes estudiantes, despertando en ellas el gusto hacia el arte. Destacan también María Celi Castillo, pintora y artista, y Amelia Ruiz Bustamante, sobrina del compositor Salvador Bustamante Celi, de quien heredó el arte musical.

La introducción de la primera imprenta (1885) impulsó la actividad cultural y periodística de la ciudad, participando la mujer en el quincenario literario, religioso y de curiosidades, escrito por señoras y señoritas de la Tercera Orden Dominicana (Mora, 1983).

Junto con el siglo XX, llegan a Loja las reformas de las conquistas liberales, en las cuales la mujer se va integrando paulatinamente a todas las actividades. Del escrito de Alba Luz Mora (1983, p. 44) se resalta la filantropía, pues describe que en el año 1904 Mercedes Hidalgo de Varillas, en unión del canónigo y pedagogo Lautaro Loaiza, fundan el Protectorado Industrial de Señoritas, centro del cual el Dr. Clodoveo Jaramillo Alvarado dice que “[...] es el que ha dado el primer paso en la reforma de la enseñanza. En él se educa a la mujer para el hogar y la vida”.

Loja ha sido siempre una provincia privilegiada para las artes. Esta particularidad motiva a los centros de formación de señoritas a estimular y desarrollar el talento artístico. Así lo describe en la entrevista realizada a la hermana Julia Victoria Sánchez Ríos, religiosa de la comunidad de las Hermanas Marianitas en Loja, quién menciona que la formación musical estaba a cargo del maestro Miguel Cano Madrid y posteriormente del maestro Marcos Ochoa Muñoz. Estos docentes fueron los encargados de enseñar la ejecución del piano y la formación en el canto y coro a las jóvenes estudiantes. También recuerda que, durante su paso en la formación de las estudiantes, se impartía una asignatura que fomentaba la enseñanza de las artes manuales llamada “prácticas de puericultura”: “hacían todo el ajuar del niño [...] con tela, moldes, bordado”, lo que nos lleva a inferir que esta formación estaba pensada bajo la concepción del “ángel del hogar”.

Según relata Rogelio Jaramillo en su libro *Loja, cuna de artistas*, las señoritas del colegio Santa Mariana de Jesús, al finalizar el año lectivo, realizaban una presentación pública para mostrar los conocimientos adquiridos, tanto en las asignaturas curriculares como en la formación

artística. Las estudiantes participaban en el canto, coro y en la ejecución pianística con obras de corte académico y música lojana; además, mostraban sus destrezas en la elaboración de piezas bordadas o pintadas con temáticas costumbristas. Muestra de ello es el cuadro que se exhibe recientemente en el rectorado de la institución, el cual fue donado luego de haber permanecido por muchos años en manos de la familia de la autora María Magdalena Eguiguren Burneo, exalumna Marianita.

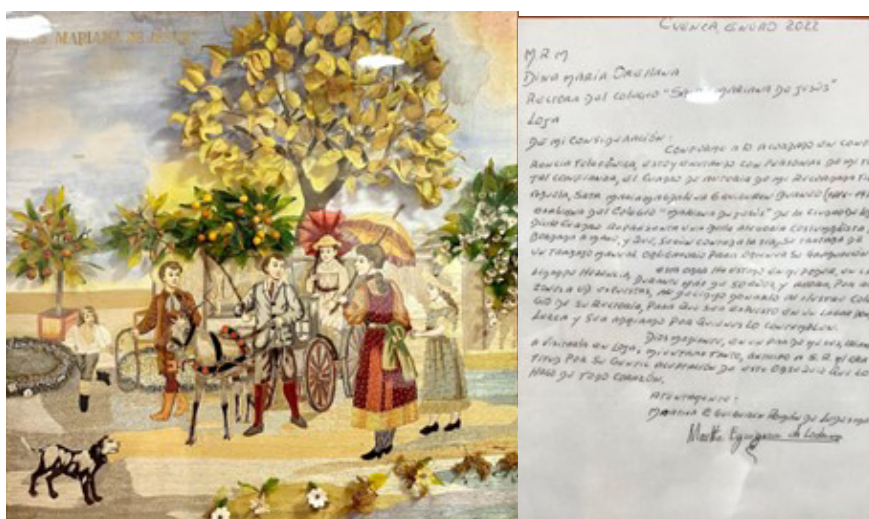


Figura 2. Cuadro bordado a mano por estudiante del Colegio Santa Mariana de Jesús en Loja. Se acompaña por una carta de la donación que se realiza al rectorado de la institución. Fuente: Archivo del colegio.

A partir del conversatorio realizado con las religiosas del Monasterio de las Conceptas en Loja, sor Narcisa Estrella y Sor Margarita Chimbo, se pudieron conocer aspectos relevantes ligados a las prácticas artísticas que forman parte de su quehacer en comunidad.

El aspecto formativo en la iglesia es de carácter relativo; es decir, la transmisión de conocimientos y oficios propios que caracterizan los intereses identitarios de carácter eclesial son ejes fundamentales de la formación religiosa, con el fin de que todas las integrantes de la comunidad formen parte de esta dinámica. A partir de ello se espera

que unas religiosas puedan asumir funciones que otras han venido desempeñando, logrando así la trascendencia. Esto que se visibiliza con sor Margarita Chimbo, quien recibió enseñanzas de sor Corazón de Jesús Zambrano, sobrina de monseñor Alberto Zambrano, exobispo de Loja. Para perfeccionar los conocimientos musicales en teoría, solfeo, contratan al maestro Marcos Ochoa Muñoz, quién les enseña a perfeccionar la técnica del piano.



Figura 3. Sor Margarita Chimbo, mientras toca al piano en el Convento de la Hermanas Concepcionista en Loja. Fuente: Archivo personal de la religiosa

La formación de la mujer lojana en instituciones religiosas y la participación de estas en los diferentes espacios de mujeres dedicadas a la labor social, cultural y religiosa, motivó al canónigo Carlos Eguiguren Riofrío a apoyar el talento de muchas jóvenes que por el año 1937 integraban el grupo de Hijas de María y el de exalumnas del colegio Mariana de Jesús. Este apoyo les permite liderar una gran iniciativa, la creación del Coro Santa Cecilia, que se funda el 16 de marzo de 1937 y que como agrupación tuvo una intensa actividad musical, coral y teatral.

Gracias a la acogida que manifiesta el público lojano, el Coro Santa Cecilia se propuso la meta de lo que más tarde sería una estación radial llamada “Santa Cecilia”. En la radiodifusora se difundían programas selectos, espacios culturales para la poesía, la música lojana y ecuatoriana, la tertulia con agrupaciones estudiantiles como “Alfa y Omega”, gestión y lucha de mujeres lojanas que lograron realizar este sueño con la finalidad de difundir a otras regiones sus canciones, sus intérpretes, sus voces y sucesos de la ciudad del sur del Ecuador. Además, se organizó la estudiantina bajo la dirección de los maestros Miguel Cano y Alberto Ortega.

El coro festejó sus bodas de plata en el año 1962, fecha en la que se le cambió el nombre al de Academia Santa Cecilia, ofreciendo cursos de ballet, teatro y un jardín de infantes, actividades que destacan el rol de la mujer como gestora de paz, quedando en evidencia un trabajo de amor y unidad con la pionera de este proyecto, la señora Virginia Rodríguez Witt.

Otra entidad de enseñanza musical es el Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi, fundado en el año 1944, inicialmente como Escuela de Música anexa a la Universidad de Loja. En 1945 es elevado a la categoría de Conservatorio de Música y se constituye desde entonces en un referente de la formación musical en Loja. En esta casa de estudios se han formado insignes músicos, instrumentistas y compositores a nivel local, regional y nacional. En el caso de las mujeres se nombra a Mercedes Bustamante, María Piedad Castillo, Blanca Cano, Lucía Núñez, Nivia Flores, Cecilia Tapia, Fanny Ortiz, Ursulina Albán, Gladys Chamba, Guadalupe Palacios, Esthela Jaramillo, Dolores Ruilova, Jhony Celi, María Augusta, Matilde Cueva y Mariana Abad, quienes han destacado en ámbitos como la composición, la ejecución instrumental, el canto, la actividad coral y la docencia.

También es importante resaltar algunas agrupaciones que han aportado al fortalecimiento de la presencia femenina en la ciudad de Loja, estas

son: Unión Popular de Mujeres, Red de Mujeres Lojanas, Unión de Mujeres Lojanas, grupos participativos que dentro de una sociedad conservadora enfrentan la tarea de resaltar, entre otras cosas, actividades artísticas, visibilizando con su voz la presencia de las mujeres a través de la música coral. En el Coro Unión de Mujeres Lojanas resalta la presencia de Magdalena Chauvín, quien compone obras dedicadas a su tierra natal y que son puestas en escena con el coro a través de las voces de Betty Palacios y Sarita Vélez, entre otras destacadas mujeres lojanas.

Un rol importante en la figura femenina es la presencia de la mujer en la composición y producción musical del canto popular. Algunos nombres que podemos mencionar en esta área son: Enriqueta Moreno, Birmania Coello, Elvia Paladines, Carlota Ortega, Sonia Espinosa y Paulina Aguirre, que tienen a su haber una gran producción musical. De igual manera, enriquecen este listado las voces maravillosas de Mélida María Jaramillo, Celia Valdivieso, Petronila Burneo, Isabel Arias, María Piedad y Mélida Castillo Celi, Marina Carrión, Carmita Jaramillo, Ulvia Garcés, Rosario Piedra, Martha García, Judith Zaragocín, Ligia Erraez, Elvira Guerrero, Cecilia Peralta, Esthela Betancourt, voces magistrales, y muchas otras que, sumadas a insignes compositoras y ejecutantes instrumentistas, le han conferido a Loja prestigio musical.

Con lo anteriormente descrito, se podría mencionar que en el siglo XX se fortalece el arte musical en la ciudad. La presencia de la Escuela de Música anexa a la Universidad Nacional de Loja en el año 1944 implicó que socialmente se consolidara de manera más amplia y anticipada la práctica musical; sin embargo, existía la necesidad de profesionalizarse en el campo de la música, la cual se cristaliza cuando en la Universidad Nacional de Loja (UNL) se crea la Facultad de Artes con la Escuela de Música en el año 1986, que otorgaba el título de Licenciado/a en Artes con especialidad instrumento y canto.

Otro espacio cultivado por las mujeres fue el de las artes plásticas. Como se ha destacado con anterioridad, mucha de la formación artística

femenina fue impartida gracias a las enseñanzas de la educación secundaria en los colegios locales, principalmente los religiosos. Esta formación despertó en muchas jóvenes la inquietud por fortalecer estas capacidades. En la ciudad de Loja, sin embargo, a inicios del siglo XX, no existían aún centros de formación artística específica. A partir de la búsqueda de información se ha encontrado que en la ciudad destacan al menos dos mujeres en las artes plásticas: Guillermina Moreno Mora de Suárez y Marcela Burneo Arias de Azanza.

Guillermina Moreno Mora realizó sus estudios regulares en el colegio “La Inmaculada” de Loja y luego en la Academia de Bellas Artes “Remigio Crespo Toral” de Cuenca, donde se especializó en dibujo y pintura. Más adelante se desempeñó como ayudante de cátedra y después como profesora titular en la Universidad de Cuenca, como se puede evidenciar en la nómina de docentes que se presenta en la revista de publicación trimestral *Anales de la Universidad de Cuenca* de fecha octubre de 1940.

Por otro lado, Marcela Burneo Arias, luego de estudiar en el colegio “Mariana de Jesús”, estudió en la Universidad Católica de Quito, donde obtuvo el título de licenciada en Ciencias de la Educación. Se especializa en pintura y restauración de imágenes, gracias a su formación en el “Centro de Promoción Artística de la Casa de la Cultura Ecuatoriana”, bajo la dirección del reconocido maestro Nilo Yépez.

Con estos antecedentes, se visibiliza la necesidad de creación de un lugar de formación en artes plásticas. La Escuela de Bellas Artes de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) nace en el año 1973, la cual pretendía desarrollar el arte en la “ciudad cultural”. Esta escuela de arte se ha transformado en tres momentos, según Cartuche et al. (2017) y, junto a ello, la estructura de su propuesta académica, que ha ido ajustándose a las necesidades de la época y reformas curriculares estatales.

En las aulas universitarias de esta casa de estudios se formaron importantes artistas que resuenan en la escena local e internacional. Por citar algunas de ellas tenemos a María Gabriela Punín, Tania Sáez, Alicia González, Paulina Salinas, Mónica Sarmiento, María Dolores Coronel, Verónica Noriega, entre otras.

Así mismo, la entonces denominada Universidad de Loja, el centro más importante de estudios superiores al sur del país, aprueba en sesión ordinaria del Honorable Consejo Universitario, de fecha 8 de noviembre de 1989, el proyecto de puesta en marcha de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de la Facultad de Artes, con el ingeniero Guillermo Falconí como máxima autoridad de la institución.

Las profesionales graduadas en esta área destacan principalmente en el ámbito de la docencia, con una producción en la plástica escasa en la década de los noventa, aunque con mayor impulso en las generaciones más jóvenes. Algunas de las profesionales graduadas de la UNL con mayor trascendencia son: Rina Guamán, Beatriz Campoverde, Gabriela Granda y Patricia Tapia.

De aquí en adelante, lo que queda es reseñar cuál ha sido el proceso evolutivo de estas instituciones de formación media y superior, cómo se han transformado de acuerdo con los diversos cambios que el aparato estatal demanda y destacar su aporte a la formación y cultura de Loja y sus mujeres.

Conclusiones

La presencia de los nuevos estudios con enfoque de género ha permitido vislumbrar figuras femeninas en los ámbitos profesionales del arte plástico y musical. En el caso de la ciudad de Loja es poca la producción de escritos académicos en el campo artístico en los que se evidencie la presencia femenina. A pesar de la cultura de la época, músicos de renombre fueron quienes descubrieron los talentos femeninos en

la música local y motivaron a las mujeres en el canto. Entre ellos, sobresalen los nombres de los maestros Miguel Cano Madrid y Marcos Ochoa Muñoz.

En los monasterios, además de la formación religiosa se cultivaba la formación artístico-musical con el fin de atender los requerimientos de la iglesia y comunidad. La formación a señoritas brindada por el Colegio Santa Mariana de Jesús sumaba a la enseñanza de las asignaturas curriculares las artes musical y manual a través de la asignatura llamada prácticas de puericultura, con el fin de contribuir en la formación del “ángel del hogar”. Recalcando que, al ser un colegio particular, podían acceder a esta institución quienes tenían la posibilidad de pagar una pensión.

Así mismo, queda de manifiesto que la existencia de instituciones educativas regentadas por las diferentes órdenes religiosas han sido el espacio apropiado para la formación de mujeres en el campo de las artes, despertando en ellas el interés y gusto estético que posiblemente les condujo a explorar distintas posibilidades en la creación artística.

La formación del Coro Santa Cecilia se gestó como una iniciativa de excompañeras del colegio para continuar en actividades culturales a través del canto, coro y ejecución instrumental, destacando a las mujeres emprendedoras y pioneras de propuestas y ejecutoras de realidades que se muestran con la formación del coro, luego la radio y finalmente constituyendo un centro de formación que hasta la actualidad se mantiene con la figura de Academia Santa Cecilia.

La creación de las escuelas de arte en la ciudad en el siglo XX se evidencia, en el caso de la música, con la presencia de la Escuela de Música anexa a la UNL en el año 1944, lo que implica que socialmente se haya consolidado de manera más amplia la práctica musical en Loja. En cambio, en las artes plásticas, la creación de la Escuela de

Bellas Artes de la UTPL en el año de 1973 hace que exista una marcada diferencia para profesionalizar artistas plásticos.

En el área compositiva y de la plástica hay poca producción. El rol de la mujer artista se destaca más en el campo de la docencia y canto. Se infiere que esto se debe a que es una actividad que permite a las mujeres realizar tareas paralelas como el cuidado del hogar.

Se ha logrado determinar la presencia de la mujer en la docencia, el campo del arte, el canto, la ejecución pianística y composición, quienes han utilizado recursos como el de incorporar herramientas propias con acciones de mejora, con la finalidad de avanzar sin descuidar la vida familiar y, en algunas ocasiones, venciendo la presencia de sesgos que se han sustentado en las creencias religiosas, los prejuicios y los estereotipos, como la idea de que ciertas profesiones eran más “apropiadas” para la mujer.

Referencias bibliográficas

- Campos Velásquez, S. (2019). *Tres casos de estudio de mujeres en la música popular ecuatoriana en Guayaquil*. [Tesis de licenciatura]. Universidad de las Artes. <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/359>
- Salgado, M. y Corbalán de Celis, C. (2013). La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión. *Questiones Urbano Regionales*. Vol. 1 (N.º 3), 135-160. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6464>
- Godoy Estévez, R. (2020). *La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)* [Tesis de maestría] Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu>.

[ec/bitstream/10644/8073/1/T3506-MH-Godoy-La%20segunda.pdf](https://repositorio.iaen.edu.ec/bitstream/10644/8073/1/T3506-MH-Godoy-La%20segunda.pdf)

Goetschel, A. (2009). Re/construyendo historias de las mujeres ecuatorianas: *Mujeres en la colonia*, pp. 12-15. <https://repositorio.iaen.edu.ec/handle/24000/4351>

Mora, A. L. (1983). *La presencia de la mujer lojana*. Asociación lojana. 18 de noviembre.

Moscoso Carvallo, M. (2009). Estudio introductorio. En A. Ortiz (Ed.), *Historia de mujeres e historia de género en el Ecuador. Una mirada al aporte de las mujeres en la historia del Ecuador en la ruta del bicentenario* (pp. 17-41). Fonsal Quito. https://www.academia.edu/32780163/Historia_de_Mujeres_e_Historia_de_Genero_en_El_Ecuador

Pérez Arias, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. [Tesis doctoral] Universidad Andina Simón Bolívar. <http://hdl.handle.net/10644/3081>

Salgado Gómez, M. y Corbalán de Celis, C. (2013). La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión. *Questiones Urbano Regionales*, 1 (3), 135-160. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6464/1/REXTN-QUR3-08-Salgado.pdf>

Entre lo visual y sonoro en las artes. Aproximación a experiencias artísticas de convergencia y migración en la ciudad de Loja desde una perspectiva de género

Between the visual and sound in the arts. Approach to artistic experiences of convergence and migration in the city of Loja from a gender perspective

Lucía Figueroa Robles
Universidad Nacional de Loja
lucia.figueroa@unl.edu.ec

Resumen

La música es un hecho social, definida por las formas de sentir, pensar, descubrir una obra. Desde nuestro entorno, los elementos percibidos en obras revelan fenómenos por causas políticas, económicas, sociales o coyunturales. Es factible detenernos a redescubrir lo que abriga una obra artística desde la confluencia del arte. En este contexto surgen interrogantes: ¿Cómo representa la poesía sonidos? ¿Cómo puede la música representar una pintura? ¿Cuál es la fascinación de la obra artística? ¿De qué manera está presente el enfoque de género en nuevas propuestas artísticas lojanas? Se exterioriza en el estado de la cuestión la música como un lenguaje que gira a la representación, no para revelar lo que “dice la obra” sino para mostrar qué significa desde lo visual. El presente artículo pretende estimular ese punto de contacto entre las disciplinas artísticas dilucidando el punto en común donde empieza el proceso creativo. Para ello se abordan referentes conceptuales desde las asociaciones del arte, enfoques de tipo interpretativo y sociocrítico, rastreando fuentes primarias para anclar el trabajo en una musicología de género y un discurso de convergencia y migración entre las artes, hasta llegar al análisis de obra de dos artistas que reflejan experiencias de género a un nivel más reflexivo que lo verbal, musical o visual en el arte. Este dimorfismo y las posibles lecturas que se pueden efectuar

en estas obras abrirá nuevas experiencias y quizá una mirada diferente a los roles de género, en contraposición con visiones meramente superficiales.

Palabras clave: convergencia en el arte, migraciones artísticas, perspectivas de género, musicología de género, interdisciplinariedad del arte.

Abstract

The Music is a social fact, defined by the ways of feeling, thinking, discovering a work. Elements perceived in works that reveal phenomena due to political, economic, social or conjunctural causes move from our environment. It is feasible to stop to rediscover what shelters an artistic work from the confluence of art. In this context, questions arise: How does poetry represent sounds? How can music represent a painting? What is the fascination of the artistic work? How is the gender approach present in new artistic proposals from Loja? Music is externalized in the state of the question as a language that turns to representation, not to reveal what “the work says” but to show what it means from the visual. This article aims to stimulate that point of contact between the artistic disciplines, elucidating the common point where the creative process begins. To this end, conceptual references are addressed from art associations, interpretive and socio-critical approaches, tracing primary sources to anchor the work in a genre musicology and a discourse of convergence and migration between the arts; until arriving at the analysis of the work of two artists who reflect gender experiences at a more reflexive level than the verbal, musical or visual in art. This dimorphism and the possible readings that can be made in these works will open new experiences and perhaps a different look at gender roles, as opposed to merely superficial visions.

Keywords: convergence in art, artistic migrations, gender perspectives, gender musicology, interdisciplinarity of art.

Introducción

Los posibles pasajes de la música a otras artes en el siglo XXI han despertado el interés de musicólogos e investigadores interesados en descubrir, a partir de la filosofía o la estética, los principales fenómenos que articulan el proceso migratorio en la música, pintura, danza y poesía, así como inquirir la forma en la que confluyen las artes para unificarse en una nueva propuesta estética. Y es que estos pasajes o traslados de un arte a otro nos han permitido —aunque suene paradójico— observar planos sonoros a través de superficies planas, identificar acordes y melodías en dibujos o fotografías, escuchar ideas sonoras dentro de una amalgama de colores o danzar versos de desamor, por lo que podría considerarse en estas propuestas una tipología de relación entre la música y otras expresiones como las artes plásticas, tal como lo establece Cintia Cristiá en su investigación sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI (Cristiá, 2012).

Es así como la migración se traslada entre las artes, trasbordando la esencia misma de la obra para apreciarla desde una óptica diferente, mientras surge otro término cuando las artes se yuxtaponen o se unifican al punto de crear una obra heterogénea que ya no permite diferenciarlas o separarlas, porque se consolidan en nuevas propuestas creativas dentro del campo artístico. La interrelación de las artes permite encontrar la confluencia entre lo visual, lo sonoro, lo verbal, lo dancístico, para estimular el punto de contacto entre las diversas disciplinas quizá desde la pasión, lo formal, lo emocional, etc., descubriendo músicas para ver e imágenes para escuchar y sentir.

Al analizar el estado de la cuestión, se puede encontrar literatura e investigaciones referentes a la interrelación de las artes, como la realizada por Arturo García: *Interrelación sonora-visual en la escultura contemporánea: sus implicaciones y poéticas*, que plantea una aproximación a los alcances expresivos y poéticos respecto al campo escultórico con el arte sonoro (García, 1999); así mismo, la

mexicana Susana Alfaro en su investigación *Música y Pintura* intenta revelar los inquietos caminos que han recorrido los artistas en busca de la confluencia de las artes visuales y las artes musicales, consiguiendo con ello riqueza, variedad y evolución (Alfaro, 2001). Joan Cerveró, a través de una relación entre Morton Feldman y Mark Rothko en Rothko Chapel, señala la correspondencia que existe entre las artes, vinculada a una reflexión musicológica, artística e interpretativa, haciendo referencia a la hibridación artística a través del reconocimiento de los mecanismos creativos agnados a la reflexión estética, histórica y social del arte, y a la práctica artística como tal (Cerveró, 2017). Por su parte, Ariadna Yáñez, a través de su investigación *Imagen, ritmo y movimiento: escenarios plásticos de música y danza. Experiencia de una exposición en el Museo Nacional de Arte*, fundamenta la importancia de reunir testimonios, como tarea del historiador, para recopilar fuentes documentales y posteriormente difundirlos mediante los estudios, partiendo de fuentes visuales (iconográficas) como huella testimonial para construir la historia y difusión de la danza mexicana (Yáñez, 2014). Rafael Pérez Arroyo analiza las *Correspondencias entre la música y el discurso coreográfico en el Ballet “No more play” de Jiri Kylián. Hacia la formulación de un nuevo paradigma coreo-musical*, e indaga sobre las relaciones y correspondencias entre la música y la coreografía (Pérez, 2011). Y, en el ámbito local, Jenny Vargas presenta una *Representación pictórica surrealista onírica – metafísica, considerando como motivo gestor a cinco pasillos románticos de antaño de autores lojanos*, siendo el objetivo central crear obras plásticas a partir de música representativa ecuatoriana. Es así como, a través de esta esencia musical y poética, se establece un vínculo entre la música y la pintura.

Finalmente, se puede mencionar la propuesta de Johann Chuquimarca, quien al ganar el primer lugar en la categoría artes musicales y sonoras, dentro de los fondos concursables del Ministerio de Cultura del Ecuador, desarrolla una obra que nace de la intención de fusionar el arte, realizando una experimentación en el espacio, con una disposición sonora de 365°

para lograr la estructura formal de la obra denominada *Arte en vivo: socialización de los derechos humanos*, obra en la que confluye la música, el *body paint*, la fotografía e iluminación (Padilla, 2018).

Las migraciones entre la música y pintura, o la convergencia del arte, donde desembocan varias ramas artísticas, ha encaminado la presente investigación al análisis de los casos específicos de las obras de dos artistas de la ciudad de Loja, desde un enfoque de género, ya que la musicología feminista ofrece nuevas perspectivas para problemas ya existentes. Se torna necesario visibilizar el aporte que actualmente realizan los artistas desde el enfoque de género, con el fin de esquivar aquellas historias de ausencias, y, por el contrario, acrecentar o destacar las voces que en ocasiones han sido silenciadas o invisibilidades por quienes han escrito la historia.

Tal como establece Pilar Ramos en su libro *Feminismo y música*, en el ambiente anglosajón se hace referencia a tres olas dentro del feminismo: el feminismo liberal, que aboca a las sufragistas a partir de finales del siglo XIX e inicios del XX; el feminismo del activismo político, caracterizado por la liberación femenina y las corrientes de género; la tercer ola hace referencia al feminismo cultural mediado por el activismo gay; mientras desde el contexto español, las principales corrientes serían el feminismo de la igualdad y de la diferencia (Ramos, 2003).

Considerando que en el contexto local no se han realizado investigaciones similares, se torna necesario enfocar el presente estudio de la obra de dos lojanos, Johann Chuquimarca y Jenny Vargas. Se tomaron como estudio de caso la obra plástica de Vargas, que migra del repertorio nacional, principalmente de la música lojana, y la obra performativa de Chuquimarca, que fusiona la música, el *body paint*, la fotografía e iluminación respectivamente. La finalidad es la de desentrañar la migración y convergencia desde una perspectiva de género. Y es que en estas obras se puede interpretar el deseo representado en la

canción desde una perspectiva masculina y luego migrado al cuadro en clave femenina; o las temáticas sociales de género, discapacidad, intergeneracionalidad y comunidad LGBTI, destelladas por la música acústica y electroacústica, *body paint*, fotografía e iluminación en una propuesta contemporánea.

Desarrollo

La música y la pintura

Hausmann considera los versos como un objeto para la vista y el oído, siendo un material que puede dar origen a poemas fonéticos, lo cual genera implicaciones para la voz y las gesticulaciones, al punto de que no podría sorprendernos que se llegara a danzar poemas. Así mismo, Schwitters habla acerca de la correlación que existe entre los grados de luminosidad de los blancos y negros en relación con la escala de intensidad en la música, comparando los intervalos con los colores separados que, “en su opinión, una vez mezclados y compuestos, los colores toman la apariencia de, más o menos, acordes complejos” (Alfaro, 2001, p. 79).

Aristóteles es uno de los primeros filósofos en acercarse a una comparación sistemática de las artes. Sobre todo, se enfoca en aquellas artes que se agrupan en torno a la poesía y la interpretación de la flauta y la lira, las cuales emplean los mismos medios: ritmo, lenguaje y armonía, que trabajan de forma individual o entre sí. Aristóteles extiende su enfoque desde las consonancias y disonancias, intervalos que suenan bien al oído y lo opuesto a los colores, tratando de mostrar que los colores tenían también proporciones como los sonidos, existiendo algunos más agradables a la vista (Cristiá, 2010).

Schopenhauer, Nietzsche y Wagner siguen ubicando a la música en el centro de las artes. A partir de estos análisis filosóficos, estéticos, se concibe que las artes son derivables de una ley superior que luego se manifiesta de distinta manera según ciertas particularidades.

A partir de la sociología, Guyau hace referencia a la emoción artística en la que confluyen los placeres a través de las sensaciones del ritmo, los sonidos, la armonía y los colores (Guyau, 1943). De esta manera, podemos ver sonidos que no se escuchan pero se leen, colores que emanan sonidos que centellean o trazos que evocan poemas. Se trata de comunicar una idea, una emoción con formas y colores a través de conceptualizaciones, tomando como base otro arte, tal como lo realiza Kandinsky.

Proyecto “Representación pictórica surrealista onírica – metafísica, considerando como motivo gestor a cinco pasillos románticos de antaño de autores lojanos”

La artista plástica lojana Jenny Vargas plantea una propuesta pictórica que toma como base la letra y música de pasillos conjugando algunas vivencias personales, utopías que le han permitido basarse en imágenes de la realidad para recontextualizarlas desde una visión personal. Su obra plástica migra del pasillo con letras que evocan poesías en las que está presente la mujer junto al deseo representado en la canción desde una perspectiva masculina, y luego migrado al cuadro en clave femenina.

Dentro de su obra, Vargas pone en evidencia que, a pesar de que la pintura no deja de lado lo visual —tal como sucede con el dominio propio de la música a través de lo sonoro—, siempre existirá de por medio aquel hilo conductor que permite que las artes se comuniquen entre ellas para generar experiencias estéticas variadas.

La artista plástica ofrece al espectador obras pictóricas surrealistas en relación con la importancia del deseo en los cuadros de Salvador Dalí, que algunas de estas pinturas parecen homenajear, por la extravagancia, los efectos dramáticos, seducciones, sueños, etc. De ahí que esta relación entre lo visual y lo sonoro en las artes remite al principio físico de que al ser ambos fenómenos vibratorios se relacionan, la unión entre imagen y

sonido nos viene de lejos, de una antigua visión cinestésica del mundo. Por ejemplo, se relata en la Biblia que de la lobreguez y el silencio una voz emitió sonidos y pidió luz. Al igual que en Éxodo, el pueblo ve en los relámpagos el sonido de la trompeta, existe un vínculo entre luz y sonido, entre luz y palabra, entre ritmo, armonía y lenguaje, etc.



Figura 1. Diseño de invitación para la exposición colectiva “Concepciones”. Fuente: Vargas, 2022

No cabe duda de que al abordar la concordancia histórica entre las artes visuales y las auditivas los aspectos estilísticos y estéticos inciden de manera directa en dicha apreciación. Términos compartidos como color, tono, textura y forma son utilizados en ambas disciplinas. Así, la obra surrealista se traslada del repertorio ecuatoriano para mostrar a la mujer fuerte y segura, que en las canciones reflejan sumisión y delicadeza.

Jenny Vargas se sumerge en las pinceladas para poner en relieve las fantasías oníricas que potencien la libertad creativa-expresiva de la artista. La grandiosidad de la imaginación, el azar objetivo, el automatismo puro y conocimiento del inconsciente, cuya finalidad es

que aquellas ideas que surgieron a través del trabajo teórico-práctico sean materializadas y plasmadas en un soporte y mostrar al espectador que la imagen vive en la mirada que la alienta, en un proceso que revela un estado de sucesos, sugiere, inspira, e invita a pensar y soñar.

La propuesta que presenta Jenny Vargas está conformada por las siguientes obras: *Corazón que no olvida* de Segundo Cueva Celi, de la que emerge el *Escape fingido*; *El Alma Lojana* de Cristóbal Ojeda Dávila, migra entre las acuarelas como *La incertidumbre del ayer*; *Pequeña ciudadana* de Segundo Cueva Celi se traslada como *Pobladora del alma desierta*; *Atajitos de caña* de Hernán Sotomayor se convierte en *El sueño de verano*; y *Consuelo Amargo* de Nicasio Safadi migra del verso y la música como *El enigma del olvido*. Todas estas obras plásticas bajo la técnica de la acuarela sobre lienzo de 100 x 80 cm vislumbran a la protagonista, que siempre es femenina.



Figura 2. *Escape fingido*, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Fuente: Vargas, 2022



Figura 3. *La incertidumbre del ayer*, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Fuente: Vargas, 2022



Figura 4. *Pobladora del alma desierta*, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Fuente: Vargas, 2022



Figura 5. *El sueño de verano*, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Fuente: Vargas, 2022



Figura 6. *El enigma del olvido*, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Fuente: Vargas, 2022

Se percibe en la obra de Vargas aquella metamorfosis de los cuerpos que lucen su feminidad con total libertad, dejando de lado prejuicios o estereotipos de una sociedad patriarcal. En estas obras se pueden interpretar lugares, datos históricos del terruño, sin dejar de lado el contexto artístico, estético y simbólico de la obra. Se intuyen los versos y la armonía a través de los símbolos y signos que emiten sonoridades escondidas. Se puede entrever el surrealismo y la poética propia de la autora que evoca una deferencia a las obras de Salvador Dalí y Giorgio de Chirico con su pintura metafísica.

Los personajes y entornos emergen de los sueños fundiendo el pasado con el presente, en donde fluye lo onírico y metafísico como parte de la composición. En Vargas se patrocina la idea de representar personajes y lugares sin excesos, con un predominio femenino en escenarios metafísicos que mantienen cierto equilibrio, orden y armonía. Resuena la espiritualidad y delicadeza bajo realidades inexploradas y atemporales. Finalmente, la autora ubica el nombre propio a sus pinturas, que se han generado de esta migración del arte para permitir que los espectadores se sumerjan en esta visión y reinterpreten los pasillos desde una óptica diferente.

Proyecto “Arte en vivo: Socialización de los Derechos Humanos”

Proyectarse objetivos claros, sorteando dificultades con la firme convicción de lograr cambios positivos en la sociedad, ha sido parte de la visión y misión de Johann Chuquimarca, quien se convirtió en la primera directora de orquesta lojana, siendo el mundo de la dirección orquestal predominantemente masculino. Hoy, como director transgénero, propone a través de sus creaciones artísticas llevar un mensaje de unidad, esperanza, paz, respeto y empatía, que disminuyan los estigmas sociales, la discriminación generalizada, pero, sobre todo, en el que el arte y la cultura promuevan estrategias de lucha contra la exclusión social, ya que el arte se convierte en una herramienta

poderosa para lograr el cambio social y demostrar que un mundo mejor es posible.

Dentro de las propuestas de Johann Chuquimarca, vale la pena mencionar la obra ganadora de los fondos concursables por parte del Ministerio de Cultura, en donde se articulan las artes a través de una obra de performance que, a decir del autor, se trata de una creación holística que no se niega a la evolución, o involución, de procesos musicales, siendo universal, con una existencia propia, ya que es importante tomar lo del pasado para desarrollarlo en el presente.

Dentro de la obra, su ideología y preferencia estilística se rige por el arte contemporáneo con la experimentación de espacios, donde confluyen las artes plásticas, diseños de iluminación y la música, no desde el desarrollo tonal sino desde el atonalismo. Esta obra de convergencia tiene la intencionalidad de ejercer una recopilación de procesos mediante la cita, buscando un mensaje a través de la palabra.



Figura 7. Arte en Vivo: Socialización de los Derechos Humanos [Afiche]. Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2018

Arte en Vivo emerge de un escenario totalmente oscuro, en donde se anhela alcanzar la unidad y participación del público para que todas las

personas puedan empoderarse de ciertos procesos, al igual que reconocer que también tiene una función política constructiva. No cabe duda de que en la confluencia está la totalidad y así mismo emana el interés por conocer instrumentos, ritmos, músicas autóctonas, un acercamiento a partir de la tímbrica.

La intención del autor con la obra en mención ha sido fusionar el arte, a través de una experimentación en un espacio con la disposición sonora de 365° para lograr esa impresión generadora de un discurso en medio de una atmósfera de humanización mediante los sonidos para, de esta manera, vivir los derechos humanos que han sido trastocados. Es así como se plasma la intencionalidad y convergen algunos lenguajes como la iluminación, la fotografía, el *body paint* y la música.

El estribillo de la obra constituye una serie de palabras y adjetivaciones denigrantes como antagonismo a los derechos humanos percibidos en audios originales que se presentan en el transcurso de la obra, la cual termina en un collage absoluto de la sensación con estribillo.

Desde el ámbito de las artes plásticas, la obra *Arte en Vivo: Socialización de los Derechos Humanos* confluye en el cuerpo humano como un lienzo, y la luz negra, con la finalidad de que emerja de la oscuridad la esperanza en la humanidad, a través de colores neón. Mientras las luces señalan fotografías y el discurso sonoro transcurre, en los tres cuerpos pintados de negro surgen las manos que sostienen a un bebé como símbolo del nacimiento de la humanidad, del otro lado se retrata a Gandhi por su impacto en la historia moderna, quien además representa valores como la tolerancia, la igualdad, el respeto, la armonía y el equilibrio.

Para los autores de *Arte en Vivo: Socialización de los derechos humanos*, la ingeniería del detalle constituye quizá el aspecto más importante en el desarrollo de las ideas que inicialmente fueron concebidas como posibilidades, al lograr detallar concretamente las medidas relevantes

sobre cada aspecto de la obra. Esta obra podría impactar nuestro estado psicológico y emocional de forma inmediata, y el mensaje al espectador es contundente al permitir que se desnuden las almas.

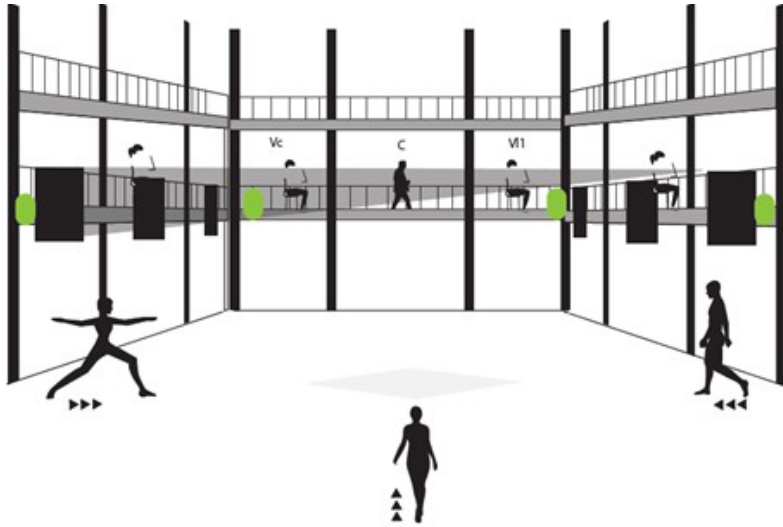


Figura 8. Boceto Arte en Vivo: Socialización de los Derechos Humanos. Chuquimarca, 2018

Resultados / Conclusiones

La presente investigación no se ha enfocado en realizar juicios de valor sobre determinadas obras lojanas, sino que se ha encaminado en reflexionar en torno a los posibles vínculos existentes entre diferentes posturas y propuestas artísticas. Por tanto, no se juzgan las piezas, ya que se analiza el arte que se traslada o que confluye para visibilizar las feminidades presentes en el discurso compositivo.

La estrecha relación entre la música y el contexto sociohistórico propone, como lo establece McClary en su estudio sobre la *Musicología de Género*, la deferencia de un discurso cultural que se relaciona de forma recíproca con el sistema social en el que se registra. La música transmite o trastoca las identidades de género —letra, música, pintura

en sí—, concibiendo esta experiencia de género a un nivel más reflexivo que lo verbal, musical o visual.

Con la presente investigación se intenta dejar un registro de obras en las que confluyen las artes, pero además se pretende ampliar una línea de investigación que vincule conceptos de migración y convergencia en el arte ecuatoriano desde el enfoque de género.

A través del movimiento surrealista, la artista plástica Jenny Vargas plasmó la música en una producción pictórica surrealista, vinculando la subjetividad propia con el contexto local, consiguiendo un lenguaje plástico novedoso.

Las propuestas presentadas revalorizan la música nacional, el arte contemporáneo y el movimiento surrealista; pero, además, generan un impacto en el espectador que podría atraer a la juventud y permitirles valorar lo plástico-sonoro a través de un lenguaje donde se fusionan las artes y desemboca lo onírico y metafísico.

Referencias bibliográficas

Alfaro, S. (2001). *Música y Pintura*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/458590>

Cerveró, J. (2017). *Hibridaciones entre música y pintura: La relación de Morton Feldman y Mark Rothko en Rothko Chapel*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Politécnica de Valencia. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90572>

Chuquimarca, J. (2018). *Boceto Arte en Vivo: Socialización de los Derechos Humanos* [Partitura musical]. (Obra original del compositor).

- Cristiá, C. (2010). *Intercambios entre música y pintura: creación, reflexión y pedagogía*. Universidad Nacional del Litoral.
- Cristiá, C. (2012). Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. *Trans.Revista Transcultural de Música*, (16), 1-44.
- García, S. (1999). *Interrelación sonora - visual en la escultura contemporánea*. [Tesis de licenciatura no publicada]. Universitat Politècnica de València.
- Guyau. (1943). *El Arte desde el punto de vista sociológico*. Suma.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2018). *Arte en Vivo: Socialización de los Derechos Humanos* [Afiche].
- Padilla, J. (08 de Agosto de 2018). Artistas lojanos se benefician de los fondos concursables. *La Hora*. <https://www.lahora.com.ec/noticias/artistas-lojanos-se-benefician-de-los-fondos-concursables/>
- Pérez, R. (2011). *Correspondencias entre la música y el discurso coreográfico en el Ballet "No more play" de Jiri Kylián*. [Tesis doctoral]. Universidad Rey Juan Carlos. <http://hdl.handle.net/10115/11388>.
- Ramos, P. (2003). *Mujeres. Feminismo y música*. Narcea S.A. Ediciones.
- Vargas, J. (2022). *Representación pictórica surrealista onírica – metafísica, considerando como motivo gestor a cinco pasillos románticos de antaño de autores lojanos*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional de Loja. <https://dspace.unl.edu.ec/jspui/handle/123456789/24583>

Yáñez, A. (2014). *Imagen, ritmo y movimiento: escenarios plásticos de música y danza. Experiencia de una exposición en el Museo Nacional de Arte*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/230636>

Estudios de casos y estrategias pedagógicas en la educación musical

El diálogo de saberes entre las disciplinas teóricas e históricas de la música en la Enseñanza Superior

The dialogue of knowledge between theoretical and historical disciplines of Music in High Education

Belkis Hudson Vizcaíno

Universidad de Cuenca

belkis.hudsonv@ucuenca.edu.ec

Resumen

En el presente artículo se reflexiona sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje de las disciplinas teóricas e históricas de la música en el nivel de profesionalización en Ecuador. Se exponen algunas de las concepciones metodológicas que han primado dentro de su enseñanza. La fundamentación se centra en la necesidad de lograr una mayor articulación e interrelación entre los saberes de estas disciplinas en la formación profesional de la música, para lo cual se toma como soporte teórico el pensamiento complejo. Se proyecta una interacción entre estas disciplinas a través del diálogo de saberes que favorece la formación en los estudiantes de un pensamiento relacional, así como una visión multidimensional y transformadora de la realidad que contribuya a una práctica musical vinculante, contextualizada y creativa.

Palabras clave: diálogo de saberes, música, proceso de enseñanza-aprendizaje, enseñanza superior, asignaturas de enseñanza profesional.

Abstract

This article addresses the teaching-learning process of theoretical and historical disciplines of music in a professional level in Ecuador. Methodological conceptions are exposed in the teaching process. The fundamentals are based on the necessity of higher articulation and

interrelation with the knowledge of these disciplines in a high and professional training in music, which the complex thinking is well-worn as theoretical support. An interaction between these disciplines is projected through the dialogue of knowledge that favors the student's formation of relational thinking, along with a multidimensional and transformative vision of reality, which contributes to an engaging, contextualized and creative musical practice.

Keywords: dialogue of knowledge; music; teaching-learning process; high education, professional teaching courses.

Introducción

Dentro de la educación contemporánea como parte de la transformación en los procesos didácticos es cada vez más recurrente la búsqueda de una gestión del conocimiento interconectada, dinámica, que apunte hacia un pensamiento relacional a través del diálogo de saberes entre las disciplinas. La indagación para una posible solución a la fragmentación de los contenidos, a la compartimentación por disciplinas, se convierte en una de las problemáticas que enfrenta la investigación educativa.

El enfoque de enseñanza-aprendizaje con un carácter integrador es una de las alternativas didácticas que mayor atención recibe en la actualidad. En tal sentido, la necesidad de articulación e interrelación entre las diferentes disciplinas es una constante dentro de las propuestas didácticas de los diferentes niveles educativos, con especial énfasis en la formación profesional. Al respecto, Morin (2010) señala:

[...] tenemos que pensar el problema de la enseñanza [...] a partir de la consideración de los efectos cada vez más graves de la compartimentación de los saberes y de la incapacidad para articularlos entre sí y [...] a partir de la consideración de que la aptitud para contextualizar e integrar es una cualidad fundamental del pensamiento humano que hay que desarrollar. (p. 8)

En correspondencia con lo planteado por Morin, el presente trabajo se inscribe dentro de este enfoque, enmarcado específicamente dentro de los procesos formativos de la enseñanza de la música en el nivel de profesionalización y en particular en las disciplinas teóricas e históricas de la música. Dentro de este grupo podemos ubicar la Historia de la Música (en cualquiera de sus categorías ecuatoriana, latinoamericana u Occidental, entre otras), Análisis Musical, Polifonía, Armonía y Educación auditiva o cualquiera de sus denominaciones. Cabe resaltar que son asignaturas que, en correspondencia con su complejidad, están ubicadas en los planes de estudio de la enseñanza especializada de nivel superior dentro de los ejes de formación básica o de profesionalización.

En la actualidad, se cuenta con investigaciones de carácter didáctico sobre métodos y estrategias para la enseñanza de estas disciplinas, en las cuales convergen diferentes enfoques en cuanto a sus procesos de enseñanza-aprendizaje; no obstante, prevalece una problemática, la deficiente integralidad de los saberes de carácter técnicos como humanísticos, en lo esencial, por la división de las diferentes cátedras y la concepción de programas de estudio fragmentados, que inciden considerablemente en el resultado académico (Rodríguez, 2019; Hudson, 2019b; Hudson, 2021). En este sentido, los educandos en muchos casos son incapaces de relacionar lo aprendido en las diferentes disciplinas teóricas e históricas y, del mismo modo, de aplicar a la práctica musical los conocimientos adquiridos en clases. Por consiguiente, se hace indispensable desde el punto de vista didáctico pensar en formas de integración que contribuyan a la conformación de un diálogo de saberes entre las disciplinas teóricas e históricas de la música en este nivel de profesionalización.

En relación con la problemática expuesta en la primera parte del trabajo, se reflexiona sobre algunas de las concepciones metodológicas que han primado dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje de estas disciplinas. Posteriormente, se proponen algunas premisas que podrían contribuir a su transformación a partir del diálogo de saberes

como concepción didáctica en el nivel de profesionalización. Desde la perspectiva que aquí se adopta, se toma como sustento teórico el pensamiento complejo.

Desarrollo

Didáctica y diálogo de saberes

Según Gonfiantini (2016), haciendo referencia a una didáctica dialógica o compleja, el diálogo de saberes se hace imprescindible para “entretejer los diversos saberes grupales relacionándolos con el contexto” (p. 238), en el cual intervienen de forma recursiva procesos inter y transdisciplinarios de intercambio y colaboración. González (2020) enfatiza que este diálogo debe ser bajo la orientación docente y con un carácter activo, creativo y crítico para que aporte al desarrollo individual y colectivo del grupo.

Del mismo modo, Pérez (2008) plantea que el diálogo de saberes se establece a través de un pensar comunitario en el cual interactúan estudiantes, docentes y la comunidad. En un intercambio de conocimientos, problematizando sobre la realidad, aportando como eje transversal y a una práctica intersubjetiva de la enseñanza. “[...] se proyecta como encuentro con lo intrasubjetivo (el ser), lo extrasubjetivo (los seres en comunidad) y lo intersubjetivo como lo dialógico que se expresa en el cruce de los diferentes puntos de vista de los seres” (p. 818). Es decir, ampliar los horizontes más allá de la academia en la búsqueda de integrar otros actores sociales y las expresiones de la cultura local, regional y global.

Por su parte, para Delgado (2015), el diálogo de saberes no solo se limita al espacio de intercambio o integración, sino que trasciende este ámbito. El autor lo define “como parte de la reforma paradigmática de la enseñanza y el pensamiento” (p. 115), y plantea que es lo que se requiere en la actualidad para reorganizar los conocimientos, para

lograr un cambio en el modo de pensar, de perspectiva y de afrontar la realidad que conduzca a la construcción de nuevo conocimiento.

Por consiguiente, en este trabajo se hace referencia al diálogo de saberes, al intercambio de conocimiento e interrelación entre disciplinas teóricas e históricas de la música, que contribuya a una didáctica integradora. Asimismo, que a través de esta práctica intersubjetiva se propicie en nuestros educandos el desarrollo de habilidades cognitivas y metacognitivas que favorezcan el pensamiento relacional, la reflexión y, del mismo modo, problematice y cuestione su propio aprendizaje, para una organización del conocimiento integral que contribuya a la formación de un nuevo conocimiento que aporte a su desempeño profesional y realidad social.

En el contexto ecuatoriano y en el marco de estas disciplinas, para establecer una práctica educativa que se proyecte hacia el diálogo de saberes, es conveniente reflexionar sobre sus procesos formativos. Esto nos permitirá identificar formas de aprendizaje que ya no se corresponden con la educación contemporánea y establecer un nuevo enfoque dentro de los procesos formativos en el nivel de profesionalización de la música.

La enseñanza de la música, sobre todo en el nivel de profesionalización, es heredera de formas de pensar y de hacer cuya concepción han marcado sus procesos de enseñanza-aprendizaje y, por consiguiente, a las disciplinas históricas y teóricas de la música. Al igual que la enseñanza general, la música es el resultado de la influencia del ideal clásico de racionalidad que se erigió como la base del conocimiento desde los siglos XVII al XX y cuya influencia permanece hasta nuestros días. Este ideal del conocimiento se caracteriza por el predominio de la razón como único medio para alcanzar el conocimiento científico. De igual manera, la objetividad del saber que establece un distanciamiento entre el sujeto y el objeto del conocimiento; asimismo, la idoneidad del método para conseguir el saber (Sotolongo y Díaz, 2006).

La repercusión de esta corriente filosófica o ideal de conocimiento se evidenció en el tratamiento de la música como objeto o como ciencia que debe ser comprendida a través de la descomposición de su estructura o partes para llegar a su valoración estética, con lo cual se toma una distancia del acto subjetivo y social que implica el hecho musical (Tovar, 2017).

Desde esta óptica se crea el Conservatorio de París (1795), en el cual se fijan los modelos modernos en la enseñanza de la música (Jorquera, 2010; Burkholder et al., 2015). Este modelo va a establecer una serie de parámetros dentro de la enseñanza como una actividad puramente racional, individual y abstracta; igualmente, la disciplina como una organización fragmentada del saber a partir de la división entre la teoría y práctica musical. En este sentido, la lectura musical mediante la enseñanza del solfeo, con un enfoque conceptual, como antecedente al aprendizaje del instrumento o el canto; libros de textos para la enseñanza del solfeo y del instrumento con un carácter racional y sistemático, así como ejercicios desvinculados de la práctica musical real (Najmanovich, 2009; Jorquera, 2010; Tovar, 2017). Del mismo modo, el caso específico de la enseñanza instrumental se caracterizó por la imitación y repetición mediante el estudio de un repertorio establecido con cierto nivel de complejidad sin margen para la improvisación o creatividad.

Por su parte, en Latinoamérica, a fines de los siglos XIX se crean los primeros conservatorios y academias a través de músicos europeos residentes o latinoamericanos que estudiaron en Europa (Miranda y Tello, 2011; Holguín y Shifres, 2015). Estas instituciones asumieron el modelo de enseñanza musical europeo, esencialmente del Conservatorio de París con sus particularidades, métodos, textos y, por lo tanto, descontextualizadas, sin tomar en consideración las expresiones socioculturales que identifican cada nación (Tovar, 2017; Holguín y Shifres, 2015; Shifres y Gonnet, 2015; Martínez y Holguín Tovar, 2017). Bajo esta mirada etnocéntrica, el ideal musical se enfatizó también en el dominio del texto a través de la partitura, el desarrollo

de habilidades para la ejecución instrumental o vocal con un carácter virtuoso y la primacía del método como principio fundamental del aprendizaje. Este modelo de formación musical continuaría a lo largo del siglo XX (Musumeci, 2002; Musumeci y Shifres, 2003; Holguín y Shifres, 2015; Shifres y Gonnet, 2015; Burcet, 2017; Martínez y Holguín Tovar, 2017).

Gradualmente en el siglo XX, los conservatorios latinoamericanos alcanzaron un mayor nivel de especialización, así como dominio técnico e interpretativo. Muchos fueron considerados centros de formación superior y se erigieron parte de las universidades como centros de legitimación profesional de la música (Tovar, 2017). Estas universidades mantuvieron el modelo tradicional ya instituido que proyecta un proceso de enseñanza y aprendizaje unidireccional, el método enciclopédico y magistrocéntrico y, por consiguiente, la separación entre la teoría y la práctica musical. Asimismo, la implementación de métodos y planes de estudios dentro de las diferentes disciplinas históricas y teóricas con una organización estructural disciplinar compartimentada, más enfocada en aspectos técnicos, mecanicista, sin conexión e interrelación entre los saberes que no aportan a la comprensión del fenómeno musical en su totalidad.

Jorquera (2010) expresa que estas características son vigentes en muchas instituciones en la actualidad. Igualmente, Burcet (2017) afirma que en Latinoamérica este modelo tradicional, a lo que podemos agregar también técnico de enseñanza, ejerce su influencia no solo en conservatorios y academias, sino también en las universidades, talleres de música y clases particulares. No ponemos en duda las afirmaciones anteriores, pues el cambio de pensamiento para docentes, que por generaciones han sostenido una formación a partir de un modelo rígido y lineal de enseñanza, es una tarea ardua y engorrosa. No obstante, se hace imprescindible aclarar que en el Ecuador, a través de la investigación docente, así como de proyectos de maestría dentro del campo artístico-pedagógico, muchas universidades han encauzado un camino de

transformación dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje que ha permitido repensar, buscar y aplicar progresivamente nuevas formas interactivas de aprendizaje que están contribuyendo a un cambio en la dinámica del proceso educativo dentro del nivel de profesionalización de la música.

Hacia el diálogo de saberes

La educación contemporánea y su visión integradora o vinculante dentro de los procesos de enseñanza-aprendizaje encuentra su fundamento en los principios del pensamiento complejo de Edgar Morin, como ruptura epistemológica de abordaje del conocimiento, que entiende la realidad como una compleja red de relaciones e interacciones. La propuesta de Morin ha generado una nueva perspectiva dentro de la educación. Se fundamenta hacia una reforma del pensamiento que supere las formas de concebir el conocimiento a través de la simplificación y disyunción, la reducción del todo al de las partes, la descontextualización y el predominio de la causalidad universal (Morin, 1999; 2010). Él propone un pensamiento que articule, vincule y contextualice; asimismo, con la capacidad de afrontar los desafíos de la incertidumbre (Morin, 1999; Espina, 2005; Barberousse, 2008; Delgado, 2019).

Para Morin, el pensamiento complejo es la capacidad de percibir el mundo como una entidad en estrecha relación donde todo se encuentra entrelazado y en constante proceso de transformación. Es la posibilidad de interconectar diferentes dimensiones de la realidad. Como concepto, induce hacia un enfoque holístico y transdisciplinario, sin que esto propicie una dimisión de la idea de partes constituyentes de un todo. O sea, no propone el holismo como premisa, sino la interconexión de los elementos entre sí, tomando en consideración sus diferencias y sus puntos de relación. Por otra parte, el pensamiento complejo no propone eliminar la simplicidad, sino tomar de ella todos los elementos que puedan aportar claridad, orden, precisión y distinción en la construcción

del conocimiento, pero desechando aquellas que conlleve hacia un pensamiento reduccionista.

En concordancia con estos principios se hace ineludible, dentro de los procesos formativos de las disciplinas teóricas e históricas de la música en el nivel de profesionalización, asumir la práctica educativa desde una perspectiva compleja, el desarrollo de un pensamiento que construya interrelaciones entre los diversos saberes abordados para, de este modo, establecer redes interactivas que permitan comprender el hecho musical en toda su complejidad. Es imperioso para los docentes de estas disciplinas repensar su propia práctica y buscar alternativas dentro del proceso formativo de la disciplina que imparten, a través de enfoques didácticos integradores que contribuyan a una formación flexible, dinámica, articulada y contextualizada. En correspondencia con la visión de Freire, en una estrecha relación entre la teoría y la práctica, que se oriente hacia lo vivencial y que tome en consideración la realidad social del sujeto que aprende (Viñas, 2000).

Jorquera (2010) plantea que, desde una perspectiva compleja, la enseñanza de la música debe proyectarse a la investigación desde lo experiencial, que los educandos puedan explorar, componer e improvisar a través de una práctica no mecánica, sino pensada y que adquiera un significado. Del mismo modo, con un aprendizaje contextualizado, en interacción con las funciones y estructuras de la música, en que las expresiones musicales puedan ser abordadas desde diferentes puntos de vista en correspondencia con una visión sistémica y compleja. Desde esta perspectiva, el sujeto situado en su contexto sociocultural e implicado en su proceso de aprendizaje.

Tovar (2017) afirma que nos identificamos con la música cuando nos implicamos en ella; por este motivo, la validez del aprendizaje práctico experiencial. Al mismo tiempo enfatiza que la teoría musical debe proporcionar una correspondencia entre lo conceptual, corporal y emotivo que aflora en la música. En este caso, establecer nexos entre lo

objetivo y lo subjetivo que conlleve hacia la comprensión del fenómeno musical en su totalidad. Desde esta perspectiva, y de acuerdo con Najmanovich, “el conocimiento dejará de ser visto como un producto para ser concebido como actividad social en el seno de una cultura” (2009, p. 11).

Desde este punto de vista, el proceso de enseñanza-aprendizaje dentro de las disciplinas teóricas e históricas de la música en el nivel de profesionalización con un enfoque complejo implica una estrecha conexión entre las diferentes disciplinas, que propicie el diálogo de saberes para una mayor comunicación y espacios de confrontación. En correspondencia con lo planteado, se propone una didáctica que promueva ambientes de aprendizaje con procesos dinámicos de interrelación sistémica y en su contexto sociocultural, sin que por ello pierda su esencia cada una de las disciplinas teóricas e históricas de la música.

Se parte de una perspectiva humanista que toma al educando como centro de su propio proceso formativo. En tal sentido, la enseñanza se enfoca en la experiencia del sujeto que aprende, en una estrecha relación entre la teoría con la praxis, a través de la investigación, la experimentación, el desarrollo de la creatividad artística y la gestión del conocimiento a partir de su propia vivencia y del producto musical generado por ellos para un aprendizaje significativo problematizador y desarrollador.

El diálogo de saberes implica el diseño de planes de estudio integrados en los que confluya una interrelación entre los contenidos de las diferentes disciplinas teóricas e históricas a partir de ejes articulares de contenidos. Asimismo, una mayor comunicación entre las diferentes cátedras para una planificación coordinada de contenidos afines o tareas integradoras como espacios de intercambio académico e investigativo que permitan establecer interrelaciones entre el hecho musical en cada una de estas disciplinas desde diferentes visiones. No obstante, más allá

de que se cuente o no con un plan de estudio articulado, le corresponde al docente, como orientador y guía dentro del proceso, encauzar su trabajo hacia la búsqueda de alternativas dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje que propicien el vínculo entre estas diferentes disciplinas en correspondencia con el nivel académico de sus educandos.

El diálogo de saberes también se proyecta fuera del espacio-tiempo de la universidad, a través del encuentro con otras expresiones musicales de su comunidad y de actualidad, en correspondencia con la visión intercultural de la enseñanza que les permite a los educandos interconectar con otros saberes y prácticas musicales donde está presente la pluralidad que implica lo local, regional y lo global. Como proceso, favorece el desarrollo de capacidades cognitivas que condicionan su lugar como ente social y cultural que le permiten conocer su realidad, valorarla y transformarla.

Con respecto al sujeto que aprende, se tiene en cuenta la producción de ambientes de aprendizaje que susciten procesos subjetivos. Y esta subjetividad se expresa a través de sus vivencias, emociones, percepciones y modos de pensar en correspondencia con su realidad sociohistórica y cultural. Realidad que él requiere conocer, comprender, interrelacionar y dominar, ya sea en su rol como intérprete, docente, investigador, crítico, productor o gestor cultural.

En función de lo planteado, la organización y la práctica docente deben estar enfocadas hacia la implementación de métodos interactivos a través de estrategias didácticas como herramienta fundamental del docente para el desarrollo de competencias profesionales del músico. En este caso, resultan significativas las de carácter colaborativo y que pueden aportar a las dimensiones cognitiva, contextual y socioafectiva. Se hace referencia al aprendizaje basado en problemas (ABP), proyectos formativos integradores (PFI), mapas conceptuales, lectura comentada, el método del caso, tareas integradoras, así como talleres y seminarios.

Por su visión holística de la realidad, esta concepción didáctica aplica hacia lo multi, inter y transdisciplinario como base de una racionalidad del conocimiento donde priman niveles más complejos de pensamiento, a través de un tejido de relaciones que aporta a los educandos procesos cognitivos como el pensamiento multidimensional, crítico, colaborativo y creativo, entre otras capacidades, para la solución y transformación de problemas reales de su entorno en el desempeño profesional, con ética y responsabilidad social.

Conclusiones

Podemos concluir que, en concordancia con la educación contemporánea, dentro de los procesos de enseñanza-aprendizaje de las disciplinas teóricas e histórica de la música en el nivel de profesionalización, se promulga el diálogo de saberes para establecer redes vinculantes que proporcionen al sujeto que aprende una educación articulada, problematizadora y crítica, sobre la base de un aprendizaje práctico experimental contextualizado, con el cual se genera un conocimiento pertinente. En correspondencia con el enfoque que aquí se adopta, se establezca una unidad entre lo cognitivo y afectivo a través de un ambiente colaborativo y en interacción con la sociedad de la que forma parte, lo cual contribuye a la formación de una personalidad artística integradora, dialogante y compleja.

Referencias bibliográficas

- Barberousse, P. (2008). Fundamentos teóricos del pensamiento complejo de Edgar Morin. *Revista Electrónica Educare*, XII, 95-113. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4781017>
- Burcet, M. I. (2017). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista Internacional de Educación musical*, 5, 129-138. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2017-5-p129-138>

- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2015). *Historia de la música occidental*. Alianza.
- Delgado, C. (2015). La reforma paradigmática: posibilidades y fronteras para el diálogo de saberes. *Ludus Complexus: Revista multidiversidad de complejidad*, 1, 115-144. https://www.academia.edu/43978226/La_reforma_paradigm%C3%A1tica_posibilidades_y_fronteras_para_el_di%C3%A1logo_de_saberes
- Delgado, C. (2019). Reinventar la educación desde el pensamiento complejo. *Revista Científica Orbis Cognita*, 3, 20-40. https://revistas.up.ac.pa/index.php/orbis_cognita/article/view/744
- Espina, M. (2005). Complejidad y pensamiento social. *Complexus. Revista de Complejidad, Ciencia y Estética*, 1, 1-38. https://www.robertexto.com/archivo9/complej_pens_social.pdf
- Gonfiantini, V. (2016). Formación docente y diálogos de saberes en el kairos educativo. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, 229-245. <https://doi.org/10.17163/soph.n21.2016.10>
- González, H. (2020). Diálogo de saberes, aprendizaje significativo y formación en la educación media venezolana. *Educ@ción en Contexto*, 73-109. https://revistaeducacionencontexto.blogspot.com/p/publicacion-actual_22.html
- Holguín, P., y Shifres, F. (2015). Escuchar música al sur del Río Bravo: Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. *Calle 14 Revista de Investigación en el campo del arte*, 10 (15), 40- 53. <https://dialnet.unirioja.es/revista/13756/V/10>
- Hudson, B. (2019a). El campo artístico-pedagógico musical, un análisis de su estructura y evolución en la ciudad de Guayaquil. En *Arte & Pedagogía del Arte*. UEES.

- Hudson, B. (2-9 de octubre de 2019b). Propuesta curricular integral en la formación profesional de la música en Guayaquil. En U. L. Guayaquil (Ed.), *Memorias Congreso Científico Internacional INPIN 2019* (pp. 15-23). Universidad Laica Vicente Rocafuerte de Guayaquil.
- Hudson, B. (2021). El proyecto integrador como alternativa didáctica en la formación profesional de la música en Ecuador. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, 1-10. <https://publicaciones.uценка.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/3806>
- Jorquera, M. C. (2010). Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española. *Revista Musical Chilena*, 64, 52-74. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10571>
- Martínez, I., y Holguín Tovar, P. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y obra*, 18, 6-15. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/77488/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Miranda, R., y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. En M. Vega (Coord). Secretaria de Relaciones exteriores. https://www.academia.edu/44312548/Miranda_Tello_La_m%C3%BAsica_en_latinoam%C3%A9rica
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Unesco.
- Morin, E. (2002). *La cabeza bien puesta*. Nueva Visión. <https://www.edgarmorinmultiversidad.org/index.php/descarga-la-cabeza-bien-puesta.html>

- Musumeci, O. (2002). Hacia una educación de coservatiro humanamente compatible. www.sacom.org.ar/secciones/segunda/Sesiones%20Temáticas/Musumeci.htm.
- Musumeci, O., y Shifres, F. (2003). Música, Talento y Ejecución: El sistema cultural de un Conservatorio. *Reseña*. <https://es.scribd.com/document/425468482/Orlando-Musumeci-y-Favio-Shifres-2003-Musica-Talento-y-Ejecucion-El-Sistema-Cultural-de-Un-Conservatorio>
- Najmanovich, D. (2009). Educar y aprender, escenarios y paradigmas. (F. L. Sociales, Ed.) *Revista Propuesta educativa*, 2, 11-22. <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704008.pdf>
- Pérez, E. (2008). La evaluación como hermenéutica colectiva en el diálogo de saberes. *Educere*, 12, 815-824. <https://www.redalyc.org/pdf/356/35614570017.pdf>
- Rodríguez, D. (2019). La preparación pedagógica del músico.profesor: historia, retos y perspectivas. (F. d. Valencia, Ed.) *ITAMAR Revista de investigación musical: Territorios para el arte*(5), 240-254. <file:///D:/DATOS/Downloads/15822-50361-1-PB.pdf>
- Shifres, F., y Gonnet, D. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemos*, 3, 51-67. <https://doi.org/10.21932/epistemos.3.2971.2>
- Sotolongo, C. P., y Díaz, C. (2006). *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo*. CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D1510.dir/soto2.pdf>
- Tovar, P. (2017). La música desde el Punto Cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad. *Revista*

Internacional de Educación musical, 5, 149-156. <https://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/136>

Viñas, G. (2000). La pedagogía liberadora. En *Tendencias pedagógicas en la realidad educativa actual*. Universitaria. Editorial Universitaria. https://anmotoristas.org/documentos/contenidos/libro_de_tendencias_docentes.pdf

Orquesta Sinfónica Infantil Municipal de Loja. Un proyecto de educación artística para la inclusión

Municipal Children's Symphony Orchestra from Loja. An artistic education project for inclusion

Elsi Aracely Alvarado Román
Universidad Nacional de Loja
elsi.alvarado@unl.edu.ec

Resumen

En el presente trabajo se intenta mostrar la importancia del arte a través del proyecto de creación de la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal, lo cual implicó un proceso de inclusión y transformación. A pesar de no contar con una escuela inclusiva, dada la existencia de diversos factores que impedían desarrollar una educación de este tipo, este proyecto se motivó en el programa que ha sido vanguardia en Latinoamérica gracias a la iniciativa venezolana de “El Sistema” desarrollado por el maestro José Antonio Abreu, el cual se refiere a la inclusión social de niños, niñas y adolescentes a través de la música. En este sentido, el municipio de Loja destaca la tradición cultural lojana que ha tenido a la música como pilar fundamental, así como también contar con la Orquesta Sinfónica Municipal benefició, al poseer ya una plataforma tanto instrumental como logística. Además, la presencia de un director musical formado con esta visión, y el interés de los niños de las escuelas municipales, permitió crear la Orquesta Sinfónica Infantil, proyecto que entró en vigencia el año 2017 y que a la fecha cuenta con la participación de 50 niños de las escuelas municipales con carácter inclusivo y gratuito, cuyo objetivo, además del desempeño curricular que mantienen los niños en la educación regular, es brindar la oportunidad de desarrollar sus capacidades artísticas, intelectuales y afectivas, fomentando los valores de respeto, trabajo cooperativo, participativo y solidaridad a

través del desarrollo artístico musical como expresión creadora y de integración social en comunidad.

Palabras clave: educación artística, educación transformativa, inclusión, aprender.

Abstract

In the present work we try to show the importance of art, through the project that consist in the creation of the Municipal Children's Symphony Orchestra, which implied a process of inclusion and transformation. Despite not having an inclusive school and the existence of various factors that prevented the development of an education of this type, this project was motivated by the program that has been at forefront in Latin America thanks to the Venezuelan initiative of "El Sistema" developed by Maestro José Antonio Abreu, which refers to the social inclusion of children and adolescents through music. In this sense, the Municipality of Loja highlights the Lojan cultural tradition that has had music as a fundamental pillar, as well as having the Municipal Symphony Orchestra, benefited, by already having both an instrumental and logistics platform. In addition, the presence of a musical director trained with this vision, and the interest of children from municipal schools, allowed the creation of the Children's Symphony Orchestra, a project that has been in force since 2017, and which to date has the participation of 50 children from municipal schools with an inclusive and free character, whose objective, in addition to the curricular performance that children maintain in regular education, is to provide the opportunity to develop their artistic, intellectual and affective capacities and promote the values of respect, cooperative, participatory work and solidarity through musical artistic development as a creative expression and social integration in the community.

Keywords: artistic education, transformative education, inclusion, learning.

Introducción

La importancia de la educación artística se refleja en procesos de inclusión y transformación, términos de gran importancia en la educación del siglo XXI.

El análisis de los centros escolares permite ver que referirse a escuelas inclusivas es complicado, el contexto dentro de las aulas es complejo, se fijan varios retos: por un lado, está el currículo y los resultados; por el otro, la exigencia que se fija en el cumplimiento de esos resultados, siendo escasa la necesidad de brindar igualdad de oportunidades a través de las artes. Lo anterior lleva a reflexionar desde la práctica el hecho de qué implica aprender y cómo es que se aprende, términos que aún permanecen ajenos al centro de la discusión en educación. El énfasis suele estar en lo que se enseña (contenidos curriculares), antes del qué y el cómo hacerlo.

Considerando desde la praxis, a través de una experiencia musical, la manera de implementar la transición del modelo vigente hacia otro con carácter transformacional e inclusivo, la hipótesis de trabajo sobre la importancia del arte en la inclusión, desde la educación artística transformativa, donde se requiere: “aprender a desaprender para aprender a aprender”; es decir “desaprender” al mismo tiempo que “aprender” para lograr un aprendizaje transformativo desde la educación artística que permita no solo adquirir nuevos conocimientos sino también estimular e incluir a través del arte, ya que el proceso no es únicamente cognitivo, es también emocional y corporal.

Ante esto, surge la necesidad de buscar en el potencial inclusivo de los lenguajes artísticos experiencias distintas en las que puedan participar los niños, en diferentes contextos.

Lo anteriormente descrito se muestra en un proyecto de educación artística desarrollado en el año 2017 con el apoyo del municipio de

Loja. A través de la dirección de Educación, Cultura y Deportes se crea la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal, beneficiando a más de sesenta niños de las escuelas municipales en situación de vulnerabilidad, con carácter inclusivo y gratuito, incluyendo migrantes venezolanos, cuyo objetivo es que, además del desempeño curricular que mantienen los niños en la educación regular, tengan la oportunidad de desarrollar sus capacidades artísticas, intelectuales y afectivas a través del ejercicio musical, coral e instrumental, particularmente en el conocimiento y la práctica del lenguaje y técnicas musicales que contribuyan a la promoción cultural a través del desarrollo artístico musical como expresión creadora y de integración social en comunidad.

La inclusión social de niños, niñas y adolescentes por medio de la música ha sido programa vanguardia en Latinoamérica gracias a la iniciativa venezolana de “El Sistema” desarrollado por el maestro José Antonio Abreu. En este sentido, el municipio de Loja, considerando a la tradición cultural lojana que ha tenido a la música como pilar fundamental, cuenta con un gran potencial: la Orquesta Sinfónica Municipal (OSM), agrupación que se constituye en una plataforma tanto instrumental como logística que puede ser aprovechada. Además, con la presencia de un director musical formado con la visión socio musical y el interés de los niños, niñas y adolescentes de las nueve escuelas municipales, se pudo dar cumplimiento al objetivo del proyecto: crear un Núcleo Musical Orquestal cuyo eje fundamental fuera una Orquesta Sinfónica Infantil, para la inclusión social de niños, niñas y adolescentes de Loja, apoyados en las escuelas municipales, abierto y dirigido a niños en situación de vulnerabilidad, de manera gratuita.

La ejecución y metodología del proyecto estuvo enfocada en promover y fomentar los valores sociales de inclusión, respeto, solidaridad, tolerancia, trabajo colaborativo y cooperativo; además de habilidades no cognitivas, que permitieran un desarrollo integral de los niños que participan en el mismo, proyectando en el público lojano la identidad y

el fortalecimiento cultural, ya que el proyecto incluye valores culturales y musicales de la región.

Es importante resaltar que el proyecto es ejecutado por un migrante de nacionalidad venezolana, que busca contribuir al desarrollo de la tierra que le acogió en ese momento, lo cual incorpora el tema de movilidad humana como eje para el desarrollo de los pueblos.

Desarrollo

Transformación: educación y aprendizaje

Recogiendo la reflexión de Shulman (2005), profesor de educación de la Universidad de Stanford y actual presidente de la Fundación Carnegie para el Avance de la Enseñanza en Estados Unidos de América, sobre el concepto de educación y lo que implica aprender, decía que se había tornado más compleja, vaga y algo ambigua, luego de estudiar y enseñar sobre el aprendizaje en forma sistemática por más de treinta y cinco años en diferentes contextos.

Esta complejidad de las aulas, como se expresa en la introducción y lo que aún permanece implícito en el modelo vigente sobre el aprendizaje, es la transferencia de información, lo que conlleva a que sea vista como un producto y no como un proceso, considerando relevante la importancia del conocimiento cognitivo, el concentrarse solo en lo que ocurre en el cerebro, dejando de lado lo emocional y lo corporal.

Así también, Claxton (2001) menciona que es más fácil pensar en el aprendizaje en términos del producto que en el proceso. Reflexiones que llevan a considerar que aún permanece vigente el modelo cognitivo, restándole interés a las emociones y al manejo de estas en el proceso de aprendizaje.

Para Ratey (2002), las emociones son el resultado de múltiples sistemas del cerebro y del cuerpo, lo que indica la necesidad de fijar la mirada en

la importancia de las emociones para entender lo que implica aprender y cómo es que se aprende. Sin embargo, el tema de las emociones en el ser humano resulta difícil de tratar; además, no se le ha dado el espacio para su reflexión, haciéndose notoria la falta de capacitación pedagógica, lo que ha conllevado a no estimar el proceso de aprendizaje.

Las investigaciones de Goleman (1998) y Weisinger (1998) han profundizado el concepto de inteligencia emocional, a entender la necesidad de conocerse a uno mismo, contar con empatía, desarrollar habilidad social y motivación, inclusive en el desarrollo del coeficiente intelectual, siendo vital para el éxito en la vida diaria, sintiendo con mayor fuerza ese reconocimiento a la necesidad de utilizar las emociones de forma inteligente.

Contreras (2005) asegura que, si bien aún se concibe al aprendizaje como un proceso cognitivo, se está empobreciendo la propuesta educativa actual, sobre todo porque en los seres humanos el desarrollo de la inteligencia es inseparable del de la afectividad, de la curiosidad, de la pasión. Así también, la consideración en la que el cuerpo desempeña un papel clave en el aprendizaje, lo que deja entrever que la comunicación no es solo cognitiva y afectiva, sino que también vincula a la persona a través del cuerpo experiencial. En este contexto, Echeverría (2003) explica que las posturas físicas no son inocentes. Cada vez que se adopta cierta postura física se delata una forma particular de ser; es decir, se recalca la importancia del manejo de emociones que están presentes y se ve a través del lenguaje corporal.

Abrir nuevos espacios y generar nuevos aprendizajes es clave para lograr cambios en este proceso de aprender a aprender. Es decir, el aprendizaje se relaciona directamente con la dimensión corporal y emocional (términos que acuñan relevancia y la necesidad urgente de ser referidos en las aulas como un proceso de aprender y aprender). Por lo tanto, hablar del aprendizaje transformativo es referirse a ser más inclusivos, exigentes, abiertos, ser capaces de cambiar, ser reflexivos,

aportar, generar actividades y acciones, y qué mejor que desde la educación artística.

Educación transformativa y educación artística

Referirse a la educación transformativa, como se mencionó líneas arriba, es hablar de un significado que incluye un cambio en sus planteamientos, estructuras y fuerza para transformar la realidad en la que se planea incidir. Se debe trabajar en el aula donde el docente y el alumno están en la misma línea de la horizontalidad, donde se desarrolle el trabajo teórico-práctico en un sentido amplio, generoso e inclusivo, donde prime la creatividad y las ideas, la reflexión y la interacción, que se alimente diariamente con el trabajo y la experiencia adquirida por los actores.

Alsina et al. (2020), en su estudio sobre el reto inclusivo desde la educación artística transformativa, plantean entre las principales características del paradigma transformativo un enfoque desde el punto de vista ético e ideológico, que se asocia a la perspectiva de la “ciudadanía global” y a los preceptos de la “Agenda 2030” de la Organización de las Naciones Unidas.

Entre algunas líneas que guían la acción transformadora, se detalla: el fundamento ético de los fines que se persiguen y de contraste de las metodologías utilizadas; el sentido político de la acción educativa, con conciencia de una transformación de la realidad que incluye la personal, comunitaria, colectiva y social; el contexto social y el contexto educativo como lugares de aprendizaje; las acciones que se realizan parten de la reflexión transformadora y el análisis crítico de la realidad; y la participación en el proceso y en la toma de decisiones de todas las personas y colectivos implicados.

El reconocimiento del valor de la experiencia contrastada

Para los autores citados, la educación transformativa no se ciñe a ninguna metodología en particular sino, más bien, supone una manera de planificar y ejecutar la acción, dentro de la cual encajan opciones muy diversas, por ejemplo: aprendizaje cooperativo, participativo, por proyectos transformadores; procesos de autoconocimiento y desarrollo personal ; aprendizaje-servicio; ludopedagogía, juegos cooperativos; estrategias lúdico-teatrales y artísticas; investigación - acción participativa; y sistematización de experiencias.

El currículum de educación cultural y artística en el Ecuador

La cultura y las artes desempeñan un papel fundamental en la vida de las personas y, como tal, promueven experiencias y aprendizajes básicos para todos los ciudadanos. Son un recurso privilegiado a la hora de descubrir quiénes somos y cómo nos relacionamos; así también, contribuyen en la vida misma, generando una parte significativa del capital intelectual y creativo, personal y social.

En la Guía de Educación Cultural y Artística se entiende esta área como un espacio que promueve el conocimiento y la participación en la cultura y el arte contemporáneos, en constante diálogo con expresiones culturales locales y ancestrales, fomentando el disfrute y el respeto por la diversidad de costumbres y formas de expresión.

En contraste con las propuestas curriculares tradicionales, que prescriben una serie de contenidos y destrezas con criterios de desempeño para ser impartidos en un orden determinado, el currículo de Educación Cultural y Artística (ECA) se presenta como una propuesta abierta y flexible que orienta, pero no limita, los procesos de enseñanza y aprendizaje. Esto responde, entre otras razones, a la necesidad de dejar un amplio margen a la toma de decisiones, de modo que cada docente pueda adaptar las propuestas al contexto sociocultural en el que trabaja. Así, al mismo

tiempo, se propiciará un espacio para que los estudiantes realicen sus propias propuestas. Se trata de posibilitar aprendizajes significativos, con un enfoque postestructuralista. En lugar de tener una visión estática en la que se entiende la cultura y las artes como productos acabados, se las concibe como realidades vivas y dinámicas que suceden en contextos de creación, de relaciones de negociación, de conflicto y de poder, y que se transforman día a día (Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador [Mineduc], 2016, pp. 50-51).

Con esta premisa, hablar de transformación e inclusión en el currículum en artes en el Ecuador es importante y urgente, al ser la realidad contraria a lo propuesto en el ajuste curricular del área de ECA, pues las instituciones carecen inclusive de docentes especializados en esta área. De ahí la importancia de la educación artística desde y a través de las artes, dado su gran potencial transformador, pues el arte es la esencia que llega a las fibras más íntimas del ser humano. Además, se asegura que las artes inciden de forma directa en las competencias socioemocionales, las cuales están en la base del comportamiento y el pensamiento humano. Rodríguez-Ledo y Ruiz-Aranda (2019) hablan de estas competencias como “imprescindibles para garantizar un adecuado ajuste emocional de los alumnos” (p. 27), aspecto primordial a considerar en el currículum, puesto que es la educación socioemocional la que incide en la salud mental, rendimiento académico y comportamiento en la vida misma (primordial en la época recientemente marcada por un confinamiento estricto y el retorno progresivo a las aulas).

Arte para la inclusión

La educación inclusiva no hace referencia a paliar la exclusión, sino a prevenirla. El arte, a través de su potencial inclusivo presente en los lenguajes artísticos, se pone de manifiesto en varias experiencias, sin importar las edades y contextos. En esto se fundamenta el proyecto inclusivo a presentar, en el que se plantearon algunas preguntas de investigación: ¿Qué aporta el área de educación cultural y artística

en la educación general básica?, ¿cómo se puede contribuir para que todos los niños de las escuelas municipales aprendan a ejecutar un instrumento musical? Las respuestas eran varias, pero con la mirada desde un enfoque transformador con carácter inclusivo, la pregunta fue más allá, parecía un sueño dar respuesta a esta pregunta: ¿Qué se necesita para crear un proyecto de educación artística: una orquesta o un coro?, pero que este sea inclusivo y que su acción trascienda y motive a otras instancias de la ciudad y país.

Algunas respuestas posibles a esta pregunta se las encuentra en la ejecución y puesta en escena del proyecto. Pues poner en marcha un nuevo proyecto, sea en pequeño o en gran formato, es el motor para incidir en la realidad, mejorarla y transformarla en todo lo que sea posible. Además, los factores sociales y ambientales fomentan en mayor o menor grado el contexto creativo y este entorno influye en la personalidad creativa: la familia, la escuela, la comunidad.

Lo destacable en el proyecto es su enfoque afín a la labor educativa inclusiva, por ejemplo, el de la comunidad de aprendizaje, lo que abarcó el conjunto de planteamientos de la red institucional (en ese entonces, la red de escuelas municipales conformada por nueve establecimientos educativos), con especial sintonía con el currículum artístico. La misma implicó dedicación extracurricular, planificación, preparativos, ensayos y presentaciones, lo cual requería de la participación de la comunidad educativa, desempeñando un rol fundamental la familia, en aspectos como la elaboración de materiales o soporte de todo tipo requerido por alumnos y docentes (logístico, anímico).

Así pues, el sentido de comunidad refleja su empoderamiento en la propuesta inclusiva dentro de los proyectos artísticos, lo que conlleva a una mayor participación, e involucra cambios y estrategias con un sentido común que incluye a todos por igual; es decir, debe ser vista como el proceso de identificar y responder a la diversidad de las necesidades de todos los estudiantes. Por tanto, es necesario reformar

los sistemas educativos y revisar los currículos de la educación regular. Ante esto, la Declaración de Salamanca concluye que:

Las escuelas ordinarias con [una] orientación inclusiva representan el medio más eficaz para combatir las actitudes discriminatorias, crear comunidades de acogida, construir una sociedad inclusiva y lograr la educación para todos; además proporcionan una educación efectiva a la mayoría de los niños y mejoran la eficiencia, y, en definitiva, la relación costoeficacia de todo el sistema educativo. (Unesco, 2021, p. 11)

Hablar de currículo inclusivo, es basarse en la idea de que el aprendizaje es algo que ocurre cuando los estudiantes están activamente involucrados en darle sentido a sus experiencias. En otras palabras, no se puede simplemente explicar las cosas a los alumnos.

Considerando importante desarrollar una educación transformativa e inclusiva que contribuya en la formación de esos nuevos ciudadanos, ejecutar un proyecto de educación artística para la inclusión se constituyó en el primer programa de este tipo en la provincia de Loja, destacando que el estudio de la música, desde los primeros años de vida, aporta en el desarrollo de la psicomotricidad, coincidiendo con la formación de algunas regiones cerebrales, lo cual aporta una mejora en el aprendizaje y en el rendimiento académico en general. La educación musical y el aprendizaje de un instrumento ayudan en el desarrollo de la inteligencia espacial, del sentido del ritmo y de la medida, cuestiones fundamentales para la formación de otras áreas superiores y de mayor complejidad. El proyecto la Orquesta Sinfónica Infantil contó con los siguientes componentes:

Componente 1: director musical y pedagógico.

Componente 2: docentes instrumentistas de la Orquesta Sinfónica Municipal.

Componente 3: sesenta niños y niñas de edades comprendidas entre seis y diez años seleccionados de las escuelas municipales.

Así mismo, se realizaron las estrategias pertinentes para el desarrollo del proyecto:

Convocatoria para los participantes en las escuelas municipales, a través de los docentes de música de estas escuelas.

Reunión con representantes para explicar horarios, cronograma y objetivos.

Capacitación a los docentes.

Iniciación orquestal: creación de una orquesta de papel, que comprende un trabajo preorquestal, con la conformación de la orquesta de cuerdas y el montaje de un repertorio adaptado a la actividad, donde se resalte el violín, la viola, el cello y el contrabajo como si se tratase de una orquesta. La duración de esta actividad fue de tres meses, y se realizaron dos conciertos de quince minutos de duración.

Lectura musical y banda rítmica: incentivar y preparar a los niños para la lectura de partituras y desarrollo audio perceptivo a través de metodologías como Kodaly y Orff. Actividad realizada dos días a la semana con grupos de máximo veinte niños.

Clases de instrumento y conformación de la orquesta: con el apoyo de los instrumentistas de la Orquesta Municipal, una vez terminado el período introductorio de tres meses, se destinó un horario de tres días a la semana para clases grupales de instrumento y ensayo de orquesta a través del repertorio especializado, denominado “Primeras impresiones”.

Se planificó un concierto inaugural en cinco meses conforme se fuera montando el repertorio.

Se realizó el cronograma de trabajo para el año 2017, el cual se cumplió en su totalidad. En el mes de febrero, se convocaron a los niños y niñas de las escuelas municipales y sus representantes para la explicación y directrices del proyecto. En marzo se realizó la primera reunión con los niños y niñas, y se comenzó con el programa de teoría y conocimientos musicales básicos. Abril inicia la fase de Orquesta de Papel, con la cual los niños, en compañía de sus padres, construyeron instrumentos de cartón y materiales reciclables para su aprendizaje lúdico. En mayo inician los ensayos con la orquesta de papel en paralelo con las clases teóricas. Junio, se realizaron dos conciertos con la Orquesta de Papel: uno en el Teatro Bolívar y otro en el Teatro Benjamín Carrión. Julio, fase de aprendizaje con los instrumentos de la orquesta de cuerdas, incorporando ocho profesores que comenzaron a impartir enseñanza directa a los niños. Paralelamente, los niños continuaron recibiendo formación en Lectura Musical y Teoría Musical; además, se realizó una exposición artística de los instrumentos elaborados por los niños y sus padres, con materiales reciclados y de diversa naturaleza, fomentando la creatividad y el ingenio. Septiembre, con el apoyo del alcalde Dr. José Bolívar Castillo, se adquirieron treinta instrumentos nuevos y se repotenciaron dieciséis de la Orquesta Sinfónica Municipal de Loja OSML. Se concluye la primera fase de formación de la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal OSIM.

En octubre se asignó a cada niño el instrumento que le correspondía, previo ajuste y mantenimiento, y se comenzó con la etapa de aprendizaje de instrumentos reales *in situ*, con metodología especializada. En un trabajo coordinado, se realizó un concierto en ocasión de la visita de delegados de la Corporación Andina de Fomento del programa Música para Crecer. En noviembre se continuó con el programa en tres secciones: clases de instrumento, teoría y práctica orquestal, en los horarios preestablecidos ampliando los días viernes, para fortalecer la práctica orquestal. En diciembre, las clases se enfocaron principalmente en el desarrollo técnico musical de los niños con el objetivo de realizar

una muestra de fin de año, la cual se realizó por filas y luego la orquesta completa en el local del Museo de la Música.

Así también, se elaboró un cronograma para el año 2018, en el cual se continuó con actividades mes a mes, que incluyó la formación de los niños en la ejecución instrumental, se elaboraron arreglos musicales específicos para la práctica orquestal, se siguió la formación en canto y teoría musical, y se realizaron varias presentaciones. En el mes de mayo se evaluaron los resultados del proyecto para solicitar la conformación de la sección de vientos y armar una orquesta de papel para incorporar nuevos niños. Los niños continuaron su formación y práctica, con el reto de acompañar a una solista con un concierto de Vivaldi adaptado para ellos, concierto que se ejecutó en junio, y en el mes de julio los niños terminaron su ciclo de estudios con un recital por secciones para los padres de familia. En septiembre, los niños retomaron sus actividades luego de las vacaciones. Se hizo énfasis en la formación de la técnica adecuada y teoría, se incorporaron nuevos niños que comenzaron con la formación teórica y de orquesta de papel. Octubre, los nuevos niños se incorporaron al instrumento y todos continuaron con su formación especializada. Cada profesor atiende a un máximo de seis niños para que la formación sea directa. En noviembre se comienza con la preparación del concierto navideño, haciendo énfasis en música navideña lojana. Se hicieron los arreglos respectivos y en diciembre se presentó el concierto con el estreno mundial de dos villancicos de la compositora lojana Elvia Paladines, en compañía de dos coros de niños de la ciudad, resaltando los valores culturales locales y de identidad.

Para la autora del artículo, la dirección de Educación, Cultura y Deportes termina en el año 2018; sin embargo, se fijaron retos y metas para el año 2019: conformar la sección de vientos y percusión de la Orquesta Sinfónica Infantil, realizar una nueva orquesta de papel, consolidar una agenda de conciertos regulares, que los niños y sus familias se integren a través de la alegría de la música, y apoyar e incorporar niños migrantes en situación de vulnerabilidad.

De acuerdo con la entrevista realizada al maestro Nuery Vivas, persona que ejecutó el proyecto como director musical de la OSIM desde su creación, en el año 2019 se continuó con la formación musical de los niños en la ejecución instrumental, la formación en canto y teoría musical y se pudo consolidar la agenda de conciertos. Lo que no se pudo ejecutar es la conformación de la sección de vientos y percusión de la OSIM, se infiere que podría ser por falta de presupuesto, dado que en este año (2019-2023) inicia una nueva administración al frente de la alcaldía del cantón Loja.

Es importante destacar que, en el mes de marzo de 2019, la Unesco, a través de la Cátedra Unesco de Cultura y Educación para la Paz, nombra a la Orquesta Sinfónica Infantil Municipal de Loja como ganador de la categoría “Buenas Prácticas”, en la primera edición de los premios anuales por la paz.

En el mes de diciembre de 2019 se inicia el proyecto de bandas de Chuquiribamba, que cuenta con dos maestros y el director de orquesta, se comparte clases de saxofón, trompeta y percusión a niños y jóvenes de la parroquia.

En el año 2020, dado el confinamiento, la enseñanza se mantuvo de manera virtual, maestros y alumnos hacían videos para avanzar y que la música continuara, claro... desde casa. En los videos, los niños actuaron como solistas, y para aquellos que no contaban con el instrumento recibían clases de flauta dulce, para que no abandonaran el estudio musical. Al finalizar el año 2020, se realizó una evaluación general detectando algunas debilidades: la falta de dispositivos en las familias para atender las diferentes actividades del trabajo virtual de sus hijos, en otros, el acceso a internet, pero lo que más afectó fue la falta de instrumentos, el 35 % de niños no posee instrumento propio, lo cual perjudicó notablemente el aprendizaje instrumental.

Ante esta situación, a inicios del 2021 se tomó la decisión de realizar el retorno progresivo de los niños únicamente a recibir las clases individuales de instrumento, lo cual fue complicado. Para atender este requerimiento, el director y maestros realizaron horarios extra a los ya establecidos. En el mes de diciembre se realizó un recital que ayudó a medir las competencias alcanzadas.

En el año 2022, con el regreso a las actividades presenciales, se retoma el trabajo en teoría y orquesta. El número de niños que actualmente asisten a la OSIM es de cincuenta. El encuentro directo con los niños ayuda en la formación musical para el desarrollo y mejora en la ejecución instrumental y se establece un repertorio de estudio con obras de música universal y latinoamericanas, el cual incluye obras de compositores lojanos. Se planifica la organización de un concierto para el mes de julio de 2022 en el Teatro Bolívar; además, se ha coordinado la participación de la OSIM en la Bienal de Música y el Festival Internacional de Artes Vivas Loja 2022. Actividades que merecen un reconocimiento a la labor que viene realizando el director de la OSIM, juntamente con los niños, niñas, padres de familia y maestros. Hay que felicitar por no desmayar y por continuar con el proyecto, a pesar de las adversidades y situaciones que ha tocado superar.

Conclusiones

Un aspecto clave que se destaca en el desarrollo y ejecución del proyecto fue la consonancia existente entre los distintos estamentos del gobierno local (alcaldía, dirección de Educación, Cultura y Deportes, coordinación de las Escuelas Municipales, director de orquesta), respecto al aporte para el cumplimiento del objetivo del proyecto que fue la creación de un núcleo musical orquestal, cuyo eje fundamental es la Orquesta Sinfónica Infantil, para la inclusión social a niños, niñas y adolescentes de Loja, apoyados en las escuelas municipales, abierto y dirigido a niños en situación de vulnerabilidad, de manera gratuita.

Considerando importante desarrollar una educación transformativa e inclusiva, que contribuya en la formación de esos nuevos ciudadanos, ejecutar un proyecto de educación artística para la inclusión se constituyó en el primer programa de este tipo en la provincia de Loja, destacando que educar, crear y transformar es la triada que se debería conjugar en la educación artística transformativa en las escuelas del siglo XXI.

El desarrollo del proyecto Orquesta Sinfónica Infantil Municipal de Loja. Un proyecto de educación artística para la inclusión conduce a reflexionar en los nuevos paradigmas y enfoques sobre las concepciones de la educación artística que plantea el currículo del área de Educación Cultural y Artística en el Ecuador. El propósito de este proyecto se constituyó en reflexionar sobre la inclusión social, la integración cultural y la construcción de espacios de aprendizaje musical, a través de un trabajo colaborativo y cooperativo con maestros, padres de familia y los niños y niñas, asumiendo una postura que ayude a brindar la oportunidad de desarrollar las capacidades artísticas, intelectuales y afectivas y se fomenten los valores de respeto, trabajo participativo y solidario a través del desarrollo artístico musical como expresión creadora y de integración social en comunidad.

El proyecto también implicó un desafío a todos los actores, continuar con la transformación e inclusión en la educación, mejorar las condiciones sociales y culturales, propiciando en los niños y niñas cada vez mayores y mejores experiencias artísticas.

La OSML, que es juvenil y la OSIM, en este proyecto constituirían la formación de un núcleo orquestal de un sistema de orquestas, que ahora no existe en Ecuador. Un núcleo orquestal que permita aplicar la metodología de “El sistema” en Loja y Ecuador.

En la OSML (la plataforma de la OSIM) se cuentan hoy en día alrededor de 140 familias que están involucradas en este proyecto, donde hay

muchos actores, en diferentes niveles, pero haciendo acción social a través de la música.

Luego de cuatro años de desarrollo del proyecto se puede afirmar que tuvo un gran impacto, su implementación fue positiva. Autoridades, padres de familia, niños, niñas y la comunidad en general, dan cuenta de ello, reflejan felicidad; cuando se conversa con ellos aseguran que “nos gusta hacer música, tocar en grupo y dar conciertos”. Por ello, cuánta alegría que se pudo dar continuidad al proyecto, a pesar de los cambios administrativos. Lo importante es continuar haciendo música, seguir generando espacios de inclusión y transformación a través de la educación artística.

Referencias bibliográficas

Alsina, M., Mallol, C. & Alsina, A. (2020). El reto inclusivo desde la educación artística transformativa. En L. Habib-Mireles (Coord.), *Tecnología, diversidad e inclusión: repensando el modelo educativo*. Adaya Press. https://www.researchgate.net/publication/343905567_El_reto_inclusivo_desde_la_educacion_artistica_transformativa

Claxton, G. (2001). *Aprender*. Paidós Educación.

Contreras, M. (2005). *Aprender a desaprender en la búsqueda de un aprendizaje transformativo*. Catalogación en la publicación proporcionada por el Banco Interamericano de Desarrollo. https://www.researchgate.net/publication/254423328_Aprender_a_desaprender_en_la_búsqueda_de_un_aprendizaje_transformativo_apuntes_sobre_la_capacitacion_de_gerentes_sociales

- Echeverría, R. (2003). *Ontología del lenguaje*. Comunicaciones Noreste Ltda. https://www.uchile.cl/documentos/ontologia-del-lenguaje-echeverria-pdf_90752_0_5938.pdf
- Goleman, D. (1998). *La práctica de la inteligencia emocional*. (F. Mora y D. Gonzáles Raga, Trans) Kairós. <https://mendillo.info/Desarrollo.Personal/La.practica.de.la.inteligencia.emocional.pdf>
- Ministerio de Educación (2016). *Currículo de Educación Cultural y Artística*. Mineduc, Ecuador. <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/08/ECA-completo.pdf>
- Ratey, J. (2002). *El cerebro: Manual de instrucciones*. (J. Campos, Trans). Random House Mondadori. <https://www.neuquen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/Libro-Cerebro-Manual-de-Instrucciones-John-J.-Ratey.pdf>
- Rodríguez-Ledo, C., Ruiz-Aranda, D. (2019). *Inteligencia y educación socioemocional*. Pirámide.
- Shulman, L. (2005). Conocimiento y enseñanza: Fundamentos de la nueva reforma. *Revista de currículum y formación del profesorado*, 9, (2), 1-30. <https://www.ugr.es/~recfpro/rev92ART1.pdf>
- Weisinger, H, (1998). *La inteligencia emocional en el trabajo*. Vergara.
- Unesco (2021). *Hacia la inclusión en la educación: Situación, tendencias y desafíos 25 años después de la Declaración de Salamanca de la Unesco*. <file:///C:/Users/Elsi%20Alvarado/Downloads/375748spa.pdf>

Ambiente virtual de aprendizaje musical (AVAM)

The Virtual Music Learning Environment (AVAM in Spanish)

Lucy Deyanira Andrade

Universidad Técnica Particular de Loja

ldandrade@utpl.edu.ec

Alicia Puglla Torres

Escuela de Música Sinfín-UTPL

axpuglla@utpl.edu.ec

Resumen

La adopción de las nuevas tecnologías ha transformado radicalmente los enfoques de enseñanza y aprendizaje en el campo educativo, democratizando y haciendo accesible el conocimiento de todo tipo; sin embargo, el uso de “entornos virtuales de aprendizaje” para la enseñanza musical es un campo relativamente inexplorado, particularmente en contextos en los que se requiere trasladar un modelo educativo específico a las plataformas telemáticas.

Desde esta perspectiva, el presente estudio tiene como objetivo hacer una descripción del diseño de un modelo educativo musical inclusivo que integre elementos pedagógicos y tecnológicos en la Escuela de Música del Sistema Integrado Filarmónico Infante Juvenil (Sinfín). Así, se propone “El Ambiente Virtual de Aprendizaje Musical (AVAM)”, plataforma educativa creada con base en un modelo de enseñanza-aprendizaje que adapta los tres ámbitos educativos en los que la institución se fundamenta (instrumental, teoría y producción musical). Estos elementos se encuentran integrados a los prototipos de cursos creados e implementados. A partir de estas validaciones técnicas realizadas con los docentes en el periodo académico 2020-2021, se observa que la plataforma permite a los usuarios un aprendizaje

autorregulado y experiencial, además de ser una herramienta de soporte para el docente.

Palabras clave: entornos virtuales, modelos pedagógicos, tics, música.

Abstract

The adoption of new technologies has radically transformed teaching and learning approaches in the educational field democratizing and making knowledge of all kinds accessible. However, the use of “virtual learning environments” for music education is a relatively unexplored field, particularly in contexts where it is necessary to transfer a specific educational model to telematic platforms.

From this perspective, the present study aims to describe the design of an inclusive musical education model that integrates pedagogical and technological elements in the School of Music of the Integrated Philharmonic System for Children (Sinfín) is proposed as a study objective. Thus, “The Virtual Music Learning Environment (AVAM in Spanish)” is proposed as an educational platform, created based on a teaching-learning model that adapts the three educational areas on which the institution is based (instrumental learning, musical theory, and musical production). These elements are integrated into the prototypes of courses which were created and implemented for this project. Based on these technical validations carried out with teachers in the 2020-2021 academic period, it is observed that the platform allows users self-regulated and experiential learning, in addition to being a support tool for teachers.

Keywords: virtual environments, pedagogical models, tics, music.

Introducción

Un ambiente de aprendizaje virtual es el escenario donde se desarrollan condiciones favorables para la enseñanza y el aprendizaje, donde

existen y conviven varios elementos para su implementación como el currículo, las relaciones interpersonales entre profesores-estudiantes y estudiantes-estudiantes, la organización y disposición espacial del aula, las pautas de comportamiento, las relaciones con los objetos, actividades y recursos de aprendizaje y los roles que se establecen. En este ambiente de aprendizaje se genera una serie de interacciones síncronas y asíncronas con base en un programa curricular para llevar a cabo la gestión educativa. El Ambiente Virtual de Aprendizaje (AVA) es la integración de un diseño curricular, múltiples herramientas tecnológicas, información, estrategias psicopedagógicas con el resto de los actores (Contreras, 2004, como se citó en Rodríguez Nino, 2015, p. 21). De tal forma que los AVA se transforman en un conjunto de estrategias y recursos para el profesor, y su aprovechamiento depende netamente del nivel de conocimiento que los profesores tengan de estos entornos.

Desde esta conceptualización, el Ambiente Virtual de Aprendizaje Musical (AVAM) integra los conocimientos musicales teóricos y prácticos y herramientas pedagógicas para la enseñanza, creando un espacio en la red con contenidos netamente musicales que promueven el arte y el uso de la tecnología en el contexto escolar. Aquí los estudiantes asumen un rol activo que no se restringe a recibir información, sino también creación de contenido musical, desarrollando aprendizaje significativo, contextualizado y autónomo. El AVAM se constituye en una plataforma educativa en la que se integran los elementos pedagógicos, tecnológicos y musicales para atender de manera inclusiva a profesores y estudiantes a través de experiencias innovadoras (actividades, juegos, retos, talleres, aplicaciones tecnológicas) y significativas que potencian su desarrollo personal y la relación con el otro, con la naturaleza, con la cultura como un lenguaje para expresar pensamientos, sentimientos, emociones, experiencias, vivencias, etc. De tal manera, esta plataforma es una oportunidad porque posibilita el aprendizaje síncrono y asíncrono.

Con un punto de vista más escéptico, Calero Sánchez (2019) asegura que, a pesar de contar con una digitalización de las aulas, esta no ha ido acompañada de una innovación pedagógica, lo que evidencia la existencia de un desequilibrio entre ambas. Prueba de ello es la situación vivida actualmente como consecuencia de la crisis por la covid-19, en la que la comunidad educativa no ha sabido ni podido dar la respuesta y el soporte necesario pese a la existencia de múltiples recursos (García-Peñalvo et al., 2020).

Por tanto, las plataformas educativas deben tener una estructura modular que haga posible su adaptación a la realidad educativa de los usuarios. Para responder a estas necesidades disponen de gestión administrativa y académica, gestión de la comunicación y gestión del proceso de enseñanza-aprendizaje, aspectos y condiciones necesarias sobre las cuales se construye nuestra propuesta de creación y validación de una plataforma educativa para la enseñanza y aprendizaje musical —Entorno Virtual de Aprendizaje Musical (AVAM)— en la Escuela de Música del Sistema Integrado Filarmónico Infante Juvenil (Sinfín) de la ciudad de Loja.

Desarrollo

La presente investigación se realizó en el marco de un proyecto de vinculación con la sociedad entre la Universidad Técnica Particular de Loja y la Escuela de Música Sinfín, el mismo que contó con la participación de estudiantes y profesores de las carreras de Computación y Educación Básica de la UTPL, en conjunto con gestores y profesores de Sinfín durante el periodo académico 2020-2021. El proyecto se orienta a la configuración e implementación del prototipo de un ambiente virtual de aprendizaje musical (AVAM) y se desarrolla en tres momentos: en un primer momento se realizó el análisis sobre el modelo educativo y la organización curricular de la Escuela de Música Sinfín como punto de partida para organizar el modelo didáctico que configura la parte pedagógica del diseño. En un segundo momento, y

con base en el modelo pedagógico-didáctico, se realizó la configuración tecnológica de la plataforma educativa. Y el tercer momento consistió en la validación del ambiente virtual de aprendizaje prototipado.

Fundamentos del modelo

El modelo educativo se enfoca en tres ámbitos: pedagógico, tecnológico y musical- metodológico.

El *ámbito pedagógico* orienta el proceso educativo desde un enfoque constructivista social, donde la enseñanza no es transmisión de conocimiento sino creación o construcción de conocimiento como producto de la interacción social y la cultura (Vygotsky, 1981). Retoma algunos principios del constructivismo, conectivismo y humanismo y los desarrolla desde la responsabilidad y capacidad del estudiante de construir aprendizajes significativos, en el énfasis del aprendizaje social y en una red que favorece los entornos virtuales, sistema de comunicación multidireccional y horizontal, centralidad del estudiante y su formación integral, el diálogo didáctico mediado, el aprendizaje autorregulado, en los conocimientos y vivencias ya poseídas, así como en las experiencias y representaciones del mundo, preocupándose esencialmente en la significatividad del aprendizaje verbal, simbólico y musical. El docente se convierte en creador de contenido que le permite crear conocimiento y desarrollo de habilidades a través de la tecnología en el aula de música.

El *ámbito tecnológico* promueve la integración de la educación musical y las tecnologías. Se basa en la interactividad para desarrollar actividades pedagógicas de escucha musical, desarrollo vocal, teoría e historia musical, composición o apoyo a la formación instrumental, permitiendo una educación musical personalizada (Berg, 2015). Las tecnologías hacen parte del modelo combinado, están presentes en los recursos *online* como apoyo a las clases presenciales en la Escuela de Música Sinfín. Las herramientas que ofrecen las tecnologías para respaldar la

educación musical son variadas, las cuales facilitan la diversificación de actividades para los estudiantes (Arques Rosas, 2013). Existen diversos estudios sobre el uso de gamificación, juegos, entornos o ambientes aplicados a educación musical, que permiten utilizar recursos como videocolaboraciones, los chats, los foros, las wikis, etc. En este sentido, los entornos virtuales de aprendizaje son uno de los medios ideales para el desarrollo de actividades formativas de los estudiantes y ayudan a los profesores como recursos educativos digitales para el desarrollo de las clases o lecciones (Peterson-Ahmad et al., 2018). El uso de las tecnologías en el aula promueve la sociabilidad, la motivación, el espíritu crítico, la reflexión, la autoconfianza, la autoestima y la autorregulación, disminuyendo el estrés y algunos estados de ansiedad. Igualmente, favorecen el desarrollo de competencias musicales, tanto instrumentales como vocales, reforzando el dominio del lenguaje musical, la audición y la expresión corporal (Calderón-Garrido et al., 2019).

En el ámbito musical metodológico, los métodos que utilizan los maestros en las diferentes actividades y acciones didáctico-musicales que se incluyen en la plataforma educativa AVAM son: Dalcroze, metodología musical basada en el gesto y sobre una génesis del movimiento Eurhythmics que establece que la música crea en el cerebro una imagen y, al mismo tiempo, da impulso al movimiento, que llegará a convertirse en expresivo cuando la música ha sido bien percibida. Willems, método que centra su aprendizaje en los elementos fundamentales de la música: sonido - ritmo - melodía - armonía y los considera en función de la naturaleza propia del ser. (Fontelles Rodríguez, 2019). Orff es una metodología que se fundamenta en la relación ritmo/lenguaje y hace sentir la música antes de aprenderla, a nivel vocal, instrumental, verbal y corporal, y utiliza instrumentos de percusión menor. El Kodaly, método que hizo de la canción el centro de su acción educativa, tomando al folclore húngaro basado en la pentatonía o escala pentatónica: do, re, mi, sol, la y tomando también la fononimia, que es la representación

manual del sonido. Este recurso es eficaz para el aprendizaje a través de la vivencia de sus elementos esenciales como el canto, el solfeo, la música y la calidad. Finalmente, el método Suzuki, cuya teoría explica que la habilidad musical no es un talento innato, sino una destreza que puede ser desarrollada en cualquier niño/a o persona a quien se enseñe correctamente, puesto que su potencial es ilimitado (Fontelles Rodríguez, 2019).

Diseño del modelo

Sobre la base de los fundamentos se diseña y estructura el modelo en la plataforma AVAM de la siguiente manera:

Conceptualización

El Ambiente Virtual de Aprendizaje Musical para la Escuela Sinfín se constituye en una plataforma educativa donde se integran los elementos pedagógicos, tecnológicos y musicales para atender de manera inclusiva a profesores y estudiantes a través de experiencias de aprendizaje innovadoras (juegos, retos, aplicaciones tecnológicas) y significativas que potencian el desarrollo personal y la relación con el otro, con la naturaleza, con la cultura, como un lenguaje para expresar pensamientos, sentimientos, emociones, experiencias, vivencias, etc.

Dimensiones

Las dimensiones sobre las cuales se organiza la plataforma educativa AVAM se corresponden con los cursos y niveles en los que se inscriben los estudiantes del Sinfín.

Instrumental: dar a las personas la posibilidad de aprender a tocar un instrumento musical en cualquier momento de manera virtual, de ahí que, el cambio de una sala de clase presencial a un aula virtual permite coincidir no en espacio sino en tiempo con el estudiante y exige al profesor cambios en su metodología utilizando recursos digitales que

permitan una experiencia e intercambio de conocimiento que incluye elementos visuales y sonoros (Piachonkina, 2020). La enseñanza de un instrumento en línea es la nueva tendencia y la videocolaboración para el aprendizaje de un instrumento como complemento a la formación presencial es fundamental como un recurso tecnológico que se desarrolla en varias universidades y escuelas de música (Brändström et al., 2012). Esta tendencia promueve una modalidad híbrida, en la que el contacto presencial con el docente puede ser combinado con tutorías virtuales de manera intercalada y es lo que se propone en la plataforma educativa de aprendizaje musical AVAM.

Teoría Musical: es una disciplina para desarrollar de manera práctica el lenguaje, la historia, la armonía, la tecnología-producción-innovación, aunque el contenido abierto digital en estas áreas es escaso, sobre todo si hablamos de la disponibilidad de textos en línea, y/o con la información necesaria y expuesta de manera didáctica. Esto genera inconvenientes, dificultando la labor del docente (Escobar Domínguez y Crespo Alvarado, 2017). Es por ello que, en la plataforma AVAM, el docente integra los contenidos teóricos y prácticos a través de la elaboración de sus propios recursos con actividades que permitan la adquisición de conocimiento, desarrollo de habilidades y competencias musicales, además de que este aprendizaje combinado o híbrido brinde la confianza y seguridad en la formación integral.

Producción musical / Creación Musical: esta formación es relevante en el campo musical y reconocida en infinidad de estudios. Actualmente, las tecnologías permiten a las personas componer su propia música o hacer colaboraciones a través de redes sociales o programas en línea. Cada vez más existe la necesidad de que los docentes se capaciten en el diseño y selección de herramientas tecnológicas musicales con el fin de traer al aula experiencias integradoras, que recreen los ambientes de aprendizaje con producción musical. Bajo este concepto se desarrolla la propuesta en este estudio.

Competencias

Con base en las dimensiones de enseñanza y aprendizaje establecidas, se determinan las competencias como parte del modelo. Estas competencias responden a los niveles, áreas y subáreas que se muestran en la Figura 1.

Niveles	Áreas	Subáreas	Instrumentos	Dimensiones	Competencias	Aplicaciones
Elemental I (3 años) II (4 años) III (5 años)	Iniciación Musical Inclusión educativa	Iniciación Musical.	Lectura musical Coro Orquesta	Instrumental	Cognitivas -Tiempos de atención sostenida. -Racionamiento inductivo/análogo -Desarrollo de la memoria -Reprntaciones mentales -La capacidad de lectoescritura musical.	(Instrumento, Voz, orquesta)
Inicial I, II, III 2 semestres por cada nivel	Área Sinfónica	Cuerdas, Vientos y Percusión	Violín Viola Violonchelo Contrabajo Piano Flauta Traversa Clarinete Saxofón Oboe Trompeta Trombón Corno Percusión	Teoría Musical Creación Musical	Físico y Psicomotriz -Mejora de la motricidad Fina. -Control y equilibrio del cuerpo. -Control de la respiración -Mecanismos de relajación	(Contenidos teórico musicales)
Básico I, II, III 2 semestres por cada nivel	Área Coral Área de Instrumentos Andinos y Canto Popular	Coro Canto Popular Instrumentos Andinos	Coro Canto Popular Guitarra Popular Charango Vientos Andinos Bandola	Expresión Musical	Socio Afectivas Auto concepto, -Asunción de responsabilidad -Grado de compromiso y perseverancia -Relaciones interpersonales, -Control de emociones y expresión de sentimientos -Capacidad de resolución de problemas -Desarrollo de criterio personal -Comunicación y empatía	(Software, TICs, Innovación)
	Teoría Musical	Lectura Musical Historia				

Figura 1. Macrocurrículo Escuela de Música Sinfín-UTPL. Fuente: PV-Modelo educativo musical inclusivo para la Escuela de Música Sinfín-UTPL

La educación musical comprende el aprendizaje de lecciones teóricas y prácticas, vocales e instrumentales. Por ello, el desarrollo de competencias musicales, cognitivas, físicas, psicomotrices y socioafectivas es la finalidad de la escuela Sinfín a través de una modalidad de estudio híbrida que las promueva. Varios estudios determinan que estudiantes utilizaron cuidadosamente plataformas de aprendizaje para aprender música y fueron capaces de decidir sobre las opciones necesarias que se ajustaban a sus necesidades de aprendizaje musical (Edward et al., 2018). Este estudio nos muestra que el uso de plataformas virtuales o ambientes de aprendizaje virtual combinados con ambientes de aprendizaje presenciales genera mayores posibilidades de aprendizaje

en el campo musical y, sobre todo, la experiencia de aprendizaje por ambas vías y la personalización de este. El uso de estas plataformas educativas es útil para el desarrollo de las capacidades musicales y no musicales, en contextos formales y no formales, y este campo de estudio debe englobar la formación de profesores especializados y generalistas para promover un aprendizaje global y relacionado con la cotidianidad tecnológica de los niños (Cuervo et al., 2022).

Organización curricular

La organización curricular se estructura por niveles: elemental, inicial y básico, cada uno de los cuales tiene subniveles que se corresponden con las dimensiones del modelo y en los que se desarrollan cursos que para el caso del proyecto se diseñaron virtualmente en la plataforma educativa AVAM, tal como se muestra en la Figura 2.

Niveles	Cursos	Dimensiones
Elemental I (3 años) II (4 años) III (5 años)	Teoría musical : componentes (Lectura Musical, Historia de la Música)	Teoría Musical.
	Coro	Expresión Musical, Instrumental, Creación Musical.
	Wordshop Orquesta Pedagógica	Expresión Musical, Instrumental, Creación Musical.
Inicial I II III 2 semestres por cada nivel	Teoría Musical (Lectura Musical, Historia de la Música)	Teoría Musical.
	Laboratorio de música: Instrumento	Instrumental, Creación Musical, Expresión Musical.
	Wordshop Orquesta	Instrumental, Creación Musical, Expresión Musical.
	Wordshop Música de Cámara *	Instrumental, Creación Musical, Expresión Musical.
Básico I II III 2 semestres por cada nivel		

Figura 2. Mesocurrículo Escuela de Música Sinfín-UTPL. Fuente: PV-Modelo educativo musical inclusivo para la Escuela de Música Sinfín-UTPL

Secuencia didáctica

La secuencia didáctica está relacionada directamente con los elementos de planificación docente y se fundamenta en la experiencia de aprendizaje con significatividad. Estos elementos son: actividades, recursos, procedimiento, evaluación y tiempo. Las actividades que se proponen en el modelo son: retos, talleres y juegos, y los recursos de aprendizaje son interactivos y contextualizados al contenido, permitiendo a cada una de las actividades la diversificación de estos.

Resultados de aprendizaje (declaración de lo que se espera que el estudiante logre al finalizar el curso) SUGERENCIA: mínimo dos y máximo 4	Contenidos (temas del curso)	Actividades de aprendizaje (acciones que realiza el estudiante a través de juegos, retos en relación con el Aprendizaje Autónomo (AA) asincrónicas y Aprendizaje con el docente (ACD) sincrónicas)	Recursos de aprendizaje (son medios, materiales físicos, digitales interactivas, instrumentales que apoyan la actividad)	Instrumentos de evaluación (Rúbrica/lista de cotejo/ficha de observación/registro descriptivo, registro anecdótico, escala de valoración, exposiciones orales, cuestionarios, autoevaluación, coevaluación, portafolio, guía de evaluación de proyectos)	Calificación (valoración numérica y cualitativa sobre 10) y escala cualitativa	Tiempo (horas)	Semana
Resultado de aprendizaje 1:		Juego: conoce e intégrate a la experiencia que vas a vivir en el curso (ACD)					1
		Actividad:					2
		Actividad:					3
		Taller:					4 y 5
		Actividad:					6
		Reto:					7 y 8
		Actividad:					9
Resultado de aprendizaje 2:		Actividad:					10
		Actividad:					11
		Juego:					12
		Actividad:					13
		Actividad:					14
		Taller:					15 y 16
		Actividad:					17
		Reto:					18 y 19
		Actividad:					20
		Actividad:					21
Reto final:					22		

Figura 3. Plan de curso virtualizado Escuela Música Sinfin-UTPL. Fuente: PV-Modelo educativo musical inclusivo para la Escuela de Música Sinfin-UTPL

Estructura tecnológica

El entorno virtual de aprendizaje AVAM se instala y configura en una plataforma Moodle, un sistema integrado para crear ambientes de aprendizaje personalizados e instalados en un servidor web propio. Las especificaciones técnicas para el funcionamiento estable de *hardware* y *software* se detallan en la Tabla I.

Tabla 1. Especificaciones técnicas *hardware* y *software*

<i>Hardware</i>	<i>Software</i>
Procesador: 1GHZ como mínimo, se recomienda 2GHZ. [1][5]	Requerimientos de Servidor [6] SO Linux [4][11]
Espacio de almacenamiento: 25GB como mínimo. [5]	Por seguridad, además de que no tiene cuotas de licenciamiento anexas, pero puede tener una curva de aprendizaje bastante empinada.
Memoria RAM: 4 GB como mínimo, se recomienda 8 GB para mejor rendimiento. [1][5][7] [10]	Con base en Moodle 3.8 (liberado el 18 noviembre del 2019), las siguientes serían las versiones mínimas soportadas. Se recomienda mantener todo el <i>software</i> y sistema operativo actualizado.
	Actualización de Moodle: Moodle 3.1 o más reciente (si se actualiza de una versión anterior, se debe actualizar a la versión 3.1 como primer paso).
	Versión de PHP: mínimo PHP 7.1.x (La versión mínima de PHP se ha incrementado desde Moodle 3.6). PHP soportado 7.2.x y 7.3.x (La versión 7.x de PHP podría traer algunas limitaciones de motor [8]).
	La extensión PHP Intel ahora es necesaria desde Moodle 3.4 (era recomendada a partir de Moodle 2.0 en adelante).

Moodle soporta los siguientes servidores de base de datos. Una vez más, los números de las versiones son las mínimas soportadas. Nosotros recomendamos la versión más reciente de cualquier *software*.

Tabla 2. Requerimientos base de datos

<i>Base de Datos</i>	<i>Versión Mínima</i>	<i>Recomendada</i>
PostgreSQL	9.4	11.x (12.x aún no soportada [9])
MySQL	5.6	La más reciente

Moodle es compatible con cualquier navegador de internet que cumpla con los estándares actuales. Nosotros regularmente probamos Moodle con los siguientes navegadores:

Tabla 3. Soporte de navegador

<i>Escritorio</i>	<i>Móvil</i>
Chrome. Firefox. Safari. Edge, Internet Explorer.	Mobile Safari, Google Chrome.
Navegadores antiguos tienen problemas de compatibilidad desde Moodle 3.x, por ejemplo: Internet Explorer 10, Safari 7 e inferiores.	

AVAM (Prototipo)

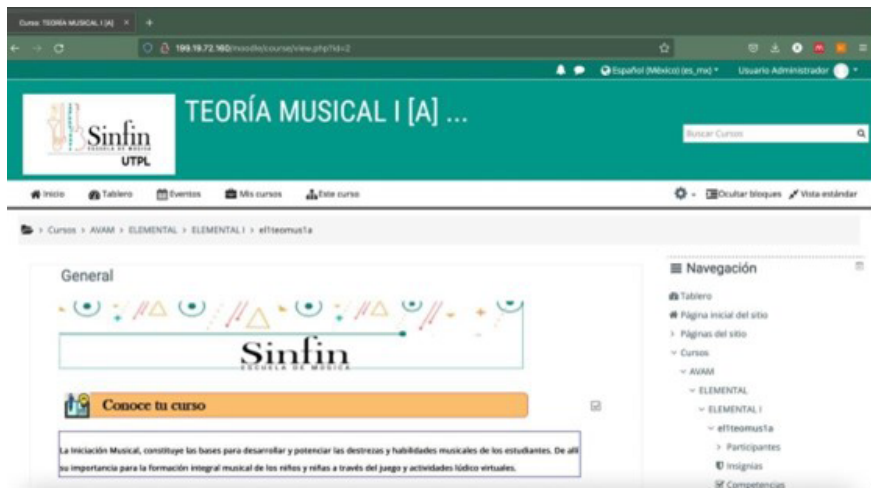


Figura 4. Prototipo AVAM. Fuente: AVAM

Metodología

Para validar la plataforma educativa AVAM es necesario tener en cuenta algunos aspectos como el contenido, modelo, evaluación, interfaz de usuario, herramientas (Cocunubo-Suárez et al., 2018).

La validación de la plataforma educativa AVAM se realizó con base en criterios pedagógicos y tecnológicos que sustentan la conformación y finalidad de la plataforma, utilizando el instrumento LORI - AD (Adame Rodríguez , 2013) que se estructura a través de 9 criterios o atributos

observados por los usuarios de este recurso o plataforma educativa: (1) Calidad del contenido, (2) Correspondencia con el objetivo o competencia, (3) Retroalimentación y adaptación, (4) Motivación, (5) Diseño y presentación, (6) Interacción y usabilidad, (7) Accesibilidad, (8) Reusabilidad y (9) Cumplimiento de normas. Cada criterio contiene ítems de validación denominados sentencias, a los que el evaluador debe darle una asignación de 1 a 0 para indicar si se cumple o no con tal indicador. El resultado de cada criterio es la suma del puntaje dado para cada sentencia dividido entre el número de sentencias de la categoría ponderado por 10. Para el cálculo del puntaje total se efectúa la sumatoria de las ponderaciones de los 9 criterios.

El resultado se expresa mediante una escala de 5 estrellas de valoración. Se propone un mínimo de 60 puntos correspondientes a 3 estrellas por cada uno de los recursos de la plataforma para considerarlo como adecuado para utilizar de manera interna, siempre y cuando en un tiempo corto se proceda a su mejora para lograr el puntaje de 5 estrellas:

Tabla 4. Escala de valoración de RED

<i>Escala</i>
40-59** pobre
60-79*** aceptable
80-89**** bueno
90***** muy bueno

El proceso de validación se realizó de manera personalizada con cada uno de los profesores de Sinfín. Los docentes tuvieron acceso a los cursos prototipos (Iniciación Musical, Lectura Musical e Instrumento-Ukulele) que se encuentran configurados en el AVAM. Cada uno de ellos realizó una navegación libre y aleatoria por aproximadamente una hora, luego se distribuyó el cuestionario a los 10 docentes, pertenecientes a las áreas de Iniciación Musical, Lectura Musical e Instrumentos Andinos. El formulario utilizado como instrumento para evaluar fue denominado Recursos Educativos Digitales, LORI - AD.

Los resultados del cuestionario se analizaron en el *software* IBM SPSS Statistics para conocer las percepciones de los docentes con respecto a la valoración de la plataforma educativa AVAM por medio de un análisis exploratorio descriptivo de las categorías y de la globalidad del recurso educativo digital RED o plataforma educativa AVAM.

Resultados

La valoración de la plataforma educativa AVAM Sinfin representa la percepción de utilidad que tienen los profesores de la Escuela de Música Sinfin, institución educativa que ha migrado sus contenidos a la modalidad híbrida. El recurso educativo digital (RED) que presentamos conforme a los criterios de Pando (2018) cumple con aspectos propios del tema a tratar y los lineamientos para su creación y aseguramiento de la calidad en cuanto a los objetivos pedagógicos y secuencia didáctica de aprendizaje que se proponen.

Se analiza la estructura de la plataforma educativa AVAM, su funcionalidad técnica y pedagógica, considerando las siguientes categorías: Calidad del contenido (CCT), Correspondencia con el objetivo o competencia (CO), Retroalimentación y adaptación (RA), Motivación (M), Diseño y presentación (DP), Interacción y usabilidad (IU), Accesibilidad (A), Reusabilidad (R), Cumplimiento de normas (CN) (Adame Rodríguez, 2013).

Tabla 5. Valoración de la plataforma por categorías

<i>Categorías</i>	<i>Promedio /10</i>
CCT	8,75
CO	9,00
RA	7,00
M	9,33
DP	6,07
IU	9,00

<i>Categorías</i>	<i>Promedio /10</i>
A	8,87
R	9,50
CN	8,91

Tal como se muestra en la Tabla V, las categorías valoradas por los profesores en el rango de 9 a 10 son: Reusabilidad (R = 9,50), es decir, los cursos diseñados pueden ser reutilizados en diferentes niveles y contextos; Motivación (M = 9,33), el contenido es relevante para los intereses y metas de los estudiantes; en Correspondencia con el objetivo (CO = 9,00), la plataforma educativa AVAM se encuentra alineada con el diseño instruccional de cada curso; y en cuanto a la Interacción y Usabilidad (IU = 9,00), la interfaz de la plataforma cuenta con un diseño implícito que informa a los usuarios cómo interactuar con esta.

En el rango de 8 a 9 en la categoría Cumplimiento de normas (CN=8,91), la plataforma define los metadatos conforme a las especificaciones de estándares internacionales; asimismo, la Accesibilidad (A = 8,87) de la plataforma permite que todo usuario que desee tomarla pueda hacerlo; y la Calidad del Contenido (CCT = 8,75) del AVAM está libre de errores y se presenta sin prejuicios.

En el rango de 6 a 7 se encuentran las categorías menos valoradas por los profesores. El Diseño y Presentación (DP = 6,07) de la plataforma limita el aprendizaje eficiente del usuario, y la Retroalimentación y Adaptación (RA = 7,00) que proporciona la plataforma requiere fortalecer la interacción del usuario.

Asimismo, en la Tabla VI se presenta la valoración global de la plataforma para lo cual se realizó un cálculo del puntaje con base a la sumatoria de los 9 criterios = CCT + CO + RA + M + DP + IU + A + R + CN

Tabla 6. Valoración global de la plataforma

<i>Escala</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje</i>
Pobre 40-59**	1	10 %
Aceptable 60-79***	4	40 %
Bueno 80-89****	4	40 %
Muy bueno 90*****	1	10 %
Total	10	100 %

Los profesores valoran la utilidad de la plataforma en mayor porcentaje en los niveles de: aceptable (40 %) y bueno (40 %) y en menor porcentaje en los niveles de muy bueno (10 %) y pobre (10 %). El promedio global de la plataforma es de 76,4 % con una escala de 60-79*** en el nivel de aceptable de acuerdo con los criterios de la autora del instrumento. Adame Rodríguez (2013) establece un mínimo de 60 puntos correspondientes a 3 estrellas por RED para considerarlo como adecuado para utilizar de manera interna, siempre y cuando en un corto tiempo se mejore el prototipo para lograr el puntaje de 5 estrellas 90***** para su liberación, acceso y uso de los estudiantes.

Conclusiones

Las categorías que se evaluaron en la plataforma educativa se encuentran en los 3 rangos de 9 a 10, de 8 a 9 y 6 a 7; esto implica que su uso es factible, pero debe ser mejorado hasta alcanzar el rango más alto en todas sus categorías. La evaluación promedio de los profesores en cuanto a la utilidad de la plataforma está en el nivel de aceptable; por tanto, es adecuada para utilizarla de manera interna (con profesores) con la consigna de mejorar el prototipo para lograr su liberación, acceso y uso de los estudiantes. Las categorías valoradas por los profesores en un rango alto son: reusabilidad, motivación, correspondencia con el objetivo e interacción y usabilidad. En un rango medio son: cumplimiento de normas, accesibilidad y calidad del contenido, y en un rango bajo son: diseño y presentación, retroalimentación y adaptación.

La plataforma AVAM puede ser reutilizada por distintos usuarios y contextos con alumnos diversos (Vigo Montero et al., 2015), facilitando la inclusión. Presenta licencia de uso, los recursos se descargan del sitio web y se relacionan a través de su dirección de enlace. Asimismo, los contenidos y recursos están contextualizados y, por tanto, mejoran el aprendizaje del alumnado a través de la motivación (Méndez Coca et al., 2019). Existe coherencia entre los objetivos expresados, los contenidos y la evaluación; es decir, la plataforma tiene un gran valor pedagógico. Además, los profesores la pueden utilizar con facilidad. La interacción y usabilidad permite alcanzar el objetivo que se proponen en los cursos. El diseño y presentación de la plataforma limita al usuario a aprender eficientemente; requiere sincronizar la gestión del aprendizaje de manera paralela a lo que el profesor enseña en el aula. La retroalimentación y adaptación que proporciona la plataforma requiere mejorar las opciones de retroalimentación según las respuestas de los usuarios, la interacción del usuario con el contenido.

Referencias bibliográficas

- Adame Rodríguez, S. (2013). Instrumento para evaluar Recursos Educativos Digitales, LORI - AD. *Revista CERTUS. Universidad Autónoma de Guadalajara* (12), 56-67. <https://docplayer.es/71972262-Instrumento-para-evaluar-recursos-educativos-digitales-lori-ad.html>
- Arques Rosas, R. (2013). *Las actitudes del profesorado de música ante las Tecnologías de la Información y la comunicación* [Tesis doctoral] Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/31156/1/tesis_rocioarquesrosas.pdf
- Berg, M. (2015). *La música y las TIC en educación primaria: del aula a la familia y la sociedad* [Tesis doctoral]. Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/16897>

- Brändström, S., Wiklund, C., y Lundström, E. (2012). Developing distance music education in Arctic Scandinavia: electric guitar teaching and master classes. *Music Education Research*, 14(4), 448-456. <https://doi.org/10.1080/14613808.2012.703173>
- Calderón-Garrido, D., Cisneros, P., García, I., & Fernández, D. (2019). La tecnología digital en la educación musical: una revisión de la literatura científica. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 16, 43-55. <https://doi.org/10.5209/reviem.60768>
- Calero Sánchez, C. (2019). La llegada de las nuevas tecnologías a la educación y sus implicaciones. *International Journal of New Education*, 2(2). <https://doi.org/10.24310/IJNE2.2.2019.7449>
- Cocunubo-Suárez, J. I., Parra-Valencia, J. A., & Otálora-Luna, J. E. (2018). PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto TecnoLógicas ISSN: 0123-7799 ISSN: 2256-5337 tecnologicas@itm.edu.co Instituto Tecnológico Metropolitano Colombia Pro. TecnoLógicas, 21(41), 135-147. https://www.researchgate.net/publication/332781134_PDF_generado_a_partir_de_XML-JATS4R_por_Redalyc_Proyecto_academico_sin_fines_de_lucro_desarrollado_bajo_la_iniciativa_de_acceso_abierto
- Cuervo, L., Bonastre, C., & García., D. (2022). Tecnología digital en la educación musical infantil. *Praxis & Saber*, 13(32), 13201. <https://doi.org/10.19053/22160159.v13.n32.2022.13201>
- Edward, C. N., Asirvatham, D., & Johar, G. (2018). Effect of Blended Learning and Learners; Characteristics on Students; Competence: An Empirical Evidence in Learning Oriental Music. *Education*

and Information Technologies, 23(6), 2587–2606. <https://www.learntechlib.org/p/191604/>.

Escobar Domínguez, N. F., y Crespo Alvarado, M. F. (2017). Domínguez, N. F. E., y Alvarado, M. F. C. (2017). MOOC en apreciación musical básica: proceso de reflexión crítica sobre su creación e implementación. *Revista Colombiana de Computación*, 18(2), 45-57. <https://doi.org/10.29375/25392115.3217>

Fontelles Rodríguez, V. L. (2019). Metodologías Musicales. Siglos XX y XXI. 'REV-2018. Metodologies Musicals. Segles XX i XXI'. https://www.researchgate.net/publication/327467833_REV_2018_-_METODOLOGIES_MUSICALS-sXX_i_XXI

Piachonkina, Y. (2020). Música en línea: estrategias y herramientas pedagógicas para la educación musical virtual. En *Blanco y Negro*, 11(1), 14-22. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/enblancoynegro/article/view/23188/22202>

García-Peñalvo, F. J., Corell Almuzara, A., Abella García, V., & Grande de Prado, M. (2020). La evaluación online en la Educación Superior en tiempos de la COVID-19. *Education in the Knowledge Society*, 21(12), 1-26. <https://doi.org/10.14201/eks.23086>

Méndez Coca, D., Méndez Coca, M., Anguita Acero, J. M., y Suárez Llevat, C. (2019). Motivation in the use of digital platforms for teaching and learning mathematics. Diamond Scientific Publication (ed.) *Proceedings of The International Conference on Modern Research in Education, Teaching and Learning ICMET*, 34-45. DOI:[10.33422/icmetl.2019.06.295](https://doi.org/10.33422/icmetl.2019.06.295)

Pando, V. F. (2018). Tendencias didácticas de la educación virtual: Un enfoque interpretativo. Propósitos y representaciones. *Revista de Psicología*, 6(1), 463-505. <http://www.scielo.org.pe/pdf/pyr/v6n1/a10v6n1.pdf>

- Peterson-Ahmad, M. B., Pemberton, J., & Hovey, K. A. (2018). Virtual Learning Environments for Teacher Preparation. *Kappa Delta Pi Record*, 54(4), 165-169. [10.1080/00228958.2018.1515544](https://doi.org/10.1080/00228958.2018.1515544)
- Rodríguez Nino, Y. D. (2015). *Diseño de un ambiente virtual para la Educación Artística inicial "OPUS"* (Tesis de licenciatura]. Corporación Universitaria Minuto de Dios. https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/3153/1/TEA_RodriguezNinoYesid_2015.pdf
- Vigo Montero, M., Gómez Zermeño, M., & Ábrego Tijerina, R. F. (2015). Evaluación de la Plataforma Virtual EPIC LMS como Sistema de Gestión de Aprendizaje según Estándares de Calidad Tecnológica y Usabilidad. REICE. *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 13(2), 51-65. <https://www.redalyc.org/pdf/551/55138743003.pdf>
- Vygotsky, L. (1981). *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. La Pléyade.

Reflexiones en torno a nuevas obras

Saragurupi Raymikuna - Cuatro miniaturas para piano solo

Saragurupi Raymikuna - Four miniatures for piano solo

Fredy Oswaldo Poma Guamán
Iván Fabricio Salazar González
Universidad Nacional de Loja
fredy.poma@unl.edu.ec
ivan.salazar@unl.edu.ec

Resumen

La presente investigación se enfoca en la cultura saraguro, la cual posee una variedad de festividades y celebraciones tradicionales como son, entre otras, los raymis: *Kulla Raymi*, *Kapak Raymi*, *Pawkar Raymi* e *Inti Raymi*. Sin embargo, buena parte de los miembros de la comunidad de Oñacapac, que forman parte del pueblo indígena saraguro, desconoce el significado y connotación de dichas tradiciones en la cosmovisión andina. El presente trabajo tiene como objetivos: poner en valor la identidad cultural saragureña, incorporar características y significados de las celebraciones mencionadas en la composición de piezas musicales para piano, contribuir al patrimonio musical de Saraguro y difundir las miniaturas compuestas. Se realizó un estudio contextual cultural, con enfoque cualitativo, y un estudio descriptivo sobre las características de cada una de estas celebraciones, con cuyos insumos se desarrolló la música.

Palabras clave: Saraguro, música intercultural, Raymi, piano.

Abstract

This research focuses on the Saraguro culture, which has a variety of traditional festivities and celebrations such as, among others, the Raymis: *Kulla Raymi*, *Kapak Raymi*, *Pawkar Raymi*, and *Inti Raymi*. However,

many of the members of the Oñacpac community, part of the Saraguro indigenous people, are unaware of the meaning and connotation of these traditions in the Andean worldview. The present work aims to value the cultural identity of Saraguro, to integrate elements and meanings of the mentioned celebrations in the composition of music piano pieces, to contribute to the musical heritage of Saraguro and to publicize the composed miniatures. A cultural contextual study, with a qualitative approach, and a descriptive study were made about the features of each celebration and, using those inputs, the music was composed.

Keywords: Saraguro, intercultural music, Raymi, piano.

Introducción

Dentro del Ecuador hay compositores que realizan obras a partir del tema de la cosmovisión andina (Walker, 2001; Wolkowicz, 2019; Páez, 2021). Entre las investigaciones sobre los raymis, no se han encontrado trabajos específicamente de composición musical sobre dichas celebraciones (Pauta-Ortiz, 2020; Wibbelsman, 2005). El presente trabajo de investigación artística en música identifica elementos culturales de las festividades de los raymis, para contextualizarlos, comprenderlos y plasmarlos en un trabajo escrito y en una creación musical; sus objetivos son: realizar la composición de cuatro miniaturas para piano: *Kulla Raymi*, *Kapak Raymi*, *Pawkar Raymi* e *Inti Raymi*; contribuir a fortalecer el patrimonio musical saragureño e incentivar el desarrollo de nuevos aportes artísticos en el futuro.

Para el estudio de los raymis se complementa la investigación bibliográfica con testimonios orales de actores clave: participantes de las celebraciones y *yachak* (sabios, representantes). Para el proceso compositivo se usó como herramienta el diario de campo, donde “el autor va anotando [...] todas las acciones emprendidas para conformar su obra o propuesta artística, en este caso, la composición” (López-Cano y San Cristóbal, 2014). En cuanto aspectos compositivos estéticos

se toma como referencia la obra *Fandanpishka* (2019), de Daniel Flores Días, que contiene elementos de culturas indígenas y pone énfasis en la forma de expresar y plasmar contextos, en ese caso, el matrimonio en las culturas indígenas de Saraguro y Otavalo. De igual manera, se tomaron como referencia algunas obras pianísticas de Robert Schumann, con la finalidad de enriquecer idiomáticamente la composición. Tanto el trabajo investigativo como el producto artístico constituyen resultados aportados al proyecto de investigación “Creación, producción y difusión de obras musicales en la Universidad Nacional de Loja 2022-2023”.

Desarrollo

Para el desarrollo de *Saragurupi Raymikuna* se tomó en consideración el significado de cada uno de los raymis. Según los autores consultados, estos son parte importante de la espiritualidad andina: un conjunto de rituales o celebraciones que realizaban los antepasados para comunicarse con los seres no humanos, con los cuerpos celestes y luminosos, con los cerros, entre otros espíritus considerados deidades (Bacacela, 2021).

En la cultura Saraguro se celebran los cuatro raymis, que coinciden con el inicio de las cuatro estaciones del año: Kulla Raymi, del 21 de septiembre, representa el inicio de la vida, la tierra, la mujer, la luna, las cuales simbolizan la fertilidad. Desde este pensamiento, se realiza el proceso de preparación de la tierra y la siembra con semillas nativas, se asumen compromisos con la Madre Naturaleza para empezar un año agrícola de la mejor manera posible; además, se siembran propósitos para que florezcan y, de esta manera, obtener una buena energía dentro de la vida familiar o social (Bacacela, 2021).

Kapak Raymi coincide con la fiesta de la Navidad, introducida por la tradición cristiana. En el mundo andino es una celebración de agradecimiento por la germinación de las semillas, que incluye a su vez la posesión de un nuevo *kapak* (líder), persona que liderará una comunidad o un grupo en específico. En lo agrícola, coincide con el

deshierbe y el aporque de las plantas de maíz (Bacacela, 2021). La música en esta celebración se relaciona con los sonidos y bailes de los personajes que participan de la fiesta, tales como *Wikis*, *Ajas*, *Sarawis*, el *León*, entre otros.

Pawkar Raymi es la celebración del nacimiento del nuevo fuego, que consiste en el florecimiento total de la Madre Naturaleza. Así mismo, se realizan los *akllachikuy*, donde se elige a las mujeres que lideran un grupo u organización. Durante la ceremonia, se comparten los primeros frutos cosechados y se ofrece la sangre de la mujer a la tierra, en agradecimiento por las cosechas.

Por último, *Inti Raymi* es la fiesta sagrada del sol, celebrada el 21 de junio, en agradecimiento por las cosechas recibidas, no solo materiales sino también espirituales. Se agradece al sol por su luz y a la tierra por la fecundidad. Para esta y otras celebraciones, se realizan preparaciones con baños rituales, bailes y ofrendas. Su música se caracteriza por ser movida, zapateada y con saltos, que son formas de demostrar felicidad.

Teniendo en cuenta estas características, se realizó la composición de las miniaturas para piano. Partiendo del concepto de Latham (2008), dicha forma musical puede presentarse de varias maneras: desde una breve idea temática, armónica o rítmica hasta un trazo estructural complejo; se puede basar en una concepción puramente musical o en un estímulo literario, visual o extramusical en general. Masó (2014), por su parte, explica que la miniatura es una forma musical de corta duración, aproximadamente de uno a dos minutos, donde es notoria la repetición de un motivo musical; presta atención a la expresión y la introspección del compositor, para que quede plasmada su subjetividad. En la composición se consideró tanto aspectos teóricos como ideas musicales para realizar piezas musicales con características y expresiones propias de cada *Raymi*, con base en los antecedentes artísticos mencionados.

Saraguro es un cantón de la provincia de Loja, en el cual existen festividades como “la Pascua, de la Santa Cruz, de la Virgen Auxiliadora de Zhindar, del Corpus Christi, de San Pedro, de la Virgen de la Asunción, de la Virgen de la Merced, de Navidad y de los Tres Reyes Magos” (Cánepa, 2001). Dentro de las celebraciones tradicionales también están los raymis: desde el *Kulla Raymi* como inicio del ciclo agrícola; *Kapak Raymi*, que hace referencia al cambio de mando y la terminación de la siembra (deshierbe y aporque); *Pawkar Raymi* o nacimiento del nuevo fuego; y, por último, *Inti Raymi*, que es la fiesta de la gran cosecha. A continuación, se describe cada una de las piezas realizadas a partir de estas celebraciones.

Kulla Raymi

La inspiración para esta composición proviene de las distintas actividades que se realizan en esta celebración, y durante todo el mes, relacionadas a la siembra y a la preparación de la tierra para el inicio del proceso agrícola. Algunas son: el amanecer, los baños de preparación, el círculo ceremonial, las ofrendas compartidas o la preparación de las yuntas (pareja de toros) para preparar la tierra. Para esta composición se tomaron como referencia algunos recursos armónicos de la obra *Fandanpishka*, como: el sustituto tritonal, la rítmica de 6/8, texturas y escalas. En esta obra fue necesario empezar lento, retratando el amanecer, los baños de purificación. Como consta en la figura 1, desde el compás 1 al 9 la dinámica crece desde *piano* hacia *forte* para decrecer en compás 10 y que empiece la exposición.

Kulla Raymi

Fredy Poma



Figura 1. Fragmento de la primera composición

Los compases 23 al 54 representan el tiempo de formación de las yuntas para la preparación de la tierra, el apoyo de algunas personas o familiares, compartir alimentos y bebidas, dando gracias por la ayuda durante este proceso; acompañado de la expresión *forte* y combinado con intervalos de sexta, hace alusión a la siembra. En la parte final, del compás 69 al 75, se realiza una terminación con un *mezzoforte* y un calderón, para simbolizar la llegada del tiempo de descanso.

Kapak Raymi

La composición también proviene de las actividades realizadas durante esta celebración y a lo largo del mes, referidas al deshierbe, el aporque del maíz y, como parte principal, la elección de los nuevos líderes de las comunidades y el traspaso de mando. En esta obra se consideran figuraciones de acompañamiento observadas en las piezas del *Álbum para la juventud* de Schumann. Las actividades que se presentan son: el amanecer, los baños de preparación, el círculo ceremonial y la posesión de nuevos líderes.

Por influencia de las culturas occidentales, durante este mes, además del *Kapak Raymi*, está presente la fiesta navideña, que las personas han ido adoptando y celebrando de una manera única, eligiendo un *Markan Tayta* y *Markan Mama* (madrina y padrino del niño Jesús). Estas personas son quienes representan, dentro del mundo andino, la pareja del *Inka* y su *Koya*, y son los responsables de celebrar esta festividad, eligiendo símbolos y personajes denominados “juguetes” como: *Wikis*, *Sarawis*, *Ajas*, entre otros.

La pieza también está realizada en 6/8 y empieza lento, retratando el amanecer y los baños de purificación. Desde el compás 1 al 14 se combinan expresiones de *pianissimo*, *piano* y *crescendo* para que se muestre la melodía principal desde el compás 15, que desprende sextas y octavas para representar la valentía que debe tener cada persona que asume el mando de un líder.



Figura 2. Fragmento de la segunda composición

Desde el compás 32 hasta el 47, las melodías evocan aquellas interpretadas en navidad, como el baile del *wiki* y de los sacristanes. En la parte final de la obra, a partir del compás 54 hasta el 61, se realiza nuevamente una combinación de octavas y dinámicas de *piano*, *mezzo piano*, *forte* y *fortissimo*, que expresan la finalización de la ceremonia.

Pawkar Raymi

Las actividades realizadas durante esta celebración y el mes previo celebran el florecimiento de la naturaleza y agradecen a la Pachamama, por lo que sus elementos principales son agua, flores y frutos tiernos. En este mes, son elegidas las jóvenes que lideran a la juventud. Las actividades que se pretende expresar son: el amanecer, los baños de preparación, el círculo ceremonial, las ofrendas para compartir, los frutos tiernos y las flores.

También realizada en 6/8, según el criterio del compositor, plasma un ritmo de solemnidad para los actos de esta celebración. La pieza inicia también lento y suave, creciendo sutilmente en dinámica. Del compás 1 hasta el 12, al igual que en piezas anteriores, se simboliza un inicio, el baño de purificación, mediante figuraciones de corcheas y negras en *piano* que crecen al *mezzoforte* para, a partir del compás 13, presentar la melodía principal.

Pawkar Raymi

Fredy Poma

Con brio $\text{♩} = 64$

The image shows a musical score for 'Pawkar Raymi' by Fredy Poma. It is in 6/8 time and marked 'Con brio' with a tempo of quarter note = 64. The score is presented in two systems. The first system begins with a piano (p) dynamic and features a melody in the right hand consisting of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and continues the melodic and accompanimental lines.

Figura 3. Fragmento de la tercera composición

El tiempo de compartir se expresa específicamente desde el compás 31 al 46, mediante una melodía alegre, muy identificativa para este

momento, en *mezzoforte*, *forte* y luego descendiendo a *piano*. Finaliza en los compases 47 a 51 con melodías de corcheas en *forte*, representando la alegría de haber compartido cada uno de los productos.

Inti Raymi

Correspondiente al solsticio de verano o fiesta del sol, las actividades de esta celebración, que se realizan desde un mes antes, son: el amanecer, los baños de preparación, el círculo ceremonial, el ritual de cosecha, así como el agradecimiento a la Pachamama por lo producido y cosechado en presencia de música y danza.

A diferencia de las anteriores, la composición está realizada en 4/4 y 2/4. Desde el compás 1 al 8 empieza lento, retratando el amanecer y los baños de purificación. Después, en el compás 9, esta obra se vuelve una celebración alegre, demostrando felicidad mediante sus figuraciones y dinámicas.

Inti Raymi

Fredy Poma

Andante ♩ = 120 con brío



Figura 4. Fragmento de la cuarta composición

A partir del compás 17 hasta 24 se expresa el momento de la cosecha, culminando con un sanjuanito a partir del compás 35, realizado en 2/4 con un ritmo movido, donde las corcheas representan el goce de

las cosechas, otorgando a la obra un carácter alegre. En la parte final, específicamente en los compases 57 a 82, se representa la culminación de la obra, el baile y el agradecimiento por el buen fruto cosechado, decreciendo en dinámica y dando por finalizado el ciclo agrícola andino.

Conclusiones

Elementos de la cosmovisión y tradiciones de la cultura saraguro han sido incorporados en el proceso compositivo de una obra musical consistente en cuatro piezas para piano, que simbolizan contextos y contenidos de las celebraciones de los raymis. Pese a los riesgos de trivialización o pérdida de importancia, la cultura saraguro mantiene una formidable tradición oral, lo cual es beneficioso para la comunidad. Se ha observado, sin embargo, que existen pocos trabajos académicos que incorporen tradiciones de esta cultura indígena en composiciones musicales. La presente investigación constituye un aporte al legado musical de Saraguro y a la visibilización de saberes y cosmovisiones indígenas, propiciando una reflexión colectiva e intercultural.

Referencias bibliográficas

- Abarca, W. J. y Montalvo C. (2016). *El Inti Raymi, Kulla Raymi, Pawkar Raymi y su influencia en la cotidianidad de los habitantes de la parroquia Punín, cantón Riobamba, Provincia de Chimborazo en el 2014*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional de Chimborazo. <http://dspace.unach.edu.ec/handle/51000/2013>
- Adrian, A., Gibson, R. y Contreras, E. (2020), Música Cañari: Indigenous Music from the Highlands of Ecuador. *Music and Theater Faculty Scholarship*. 5. https://sophia.stkate.edu/theater_fac/5
- Bacacela, S. (7 de enero, 2021). *Los Raymis*. <https://vocesazuayas.com/los-raymis/#:~:text=Son%20un%20conjunto%20>

de%20ceremonias,de%20los%20cerros%20
monta%C3%B1as%E2%80%93

Cánepa Koch, G. (2001). *Identidades representadas, performance, experiencia y memoria en los Andes 1*. Universidad Católica de Perú.

Latham, A. (Ed.). (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.

López-Cano, R., y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. (s. e.). https://ia800204.us.archive.org/11/items/ruidolibrebibliografia/LopezCano%26SanCristobal_invetigacion-artistica-en-musica.pdf

Marroquín, R. (2012). *Metodología de la investigación*. (s. e.) 13. <http://www.une.edu.pe/Titulacion/2013/exposicion/SESSION-3-DE%20LA%20METODOLOGIA.pdf>

Masó, J. (2014). *Microrrelatos y miniaturas musicales. Algunas reflexiones sobre la brevedad en música y literatura* [Archivo PDF]. http://www.culturaydeporte.gob.es/lectura/pdf/v14_jordi_maso.pdf

Pauta-Ortiz, P., Mansutti-Rodríguez, A. & Apolo, D., (2020). Códigos Sonoros en el Ritual de Fecundidad de la Allpa Mama en el Inti Raymi Cañari en Ecuador. *Chungará (Arica)*, 52(4), 671-682. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562020005002601>

Páez, D., (2021), *Projecting Ecuadorian Cultures in Andean Dream: a Compositional Exploration of Psycho Ethnomusicology for Electronics and Chamber Ensemble*. [Master's Theses]. 195. <https://digscholarship.unco.edu/theses/195>

- Walker, J. L. (2001). The Younger Generation of Ecuadorian Composers. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 22(2), 199–213. <http://www.jstor.org/stable/780464>
- Wibbelsman, M. (2005). Encuentros: Dances of the Inti Raymi in Cotacachi, Ecuador. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 26(2), 195–226. <http://www.jstor.org/stable/4121678>
- Wolkowicz, V. (2019), Incan or Not? Building Ecuador's Musical Past in the Quest for a Nationalist Art Music, 1900–1950, *Journal of Musicology* 36 (2): 228–260. <https://doi.org/10.1525/jm.2019.36.2.228>

Partituras:

- Flores, D. (2019), *Fandanpishka* [partitura para violín y guitarra]. Daniel Flores Días.
- Schumann, R. (1977), *Álbum para la juventud* [piano]. Andreas Groethuyse.

El sampler de flautas kotama en la creación musical

The Kotama flute sampler in music creation

Norman Cuesta Vega
Universidad Nacional de Loja
norman.cuesta@unl.edu.ec

Resumen

Los avances de la tecnología cada día son más sorprendentes y están ayudando sobremanera en muchas de las actividades de la humanidad, ya sea en tareas profesionales, cotidianas o de ocio. En el campo musical resulta notable el empleo de nuevas aplicaciones para la creación y producción sonora. Para el desarrollo de la presente propuesta se trabajó con muestras de los sonidos grabados de una de las flautas kotama de Otavalo que fueron insertados, controlados y editados con el Sampler de Logic Pro Quick Sampler”. Con ello se dio paso a la combinación de este instrumento virtual con un ensamble de cuerdas y otras librerías sonoras en la obra titulada *Kotma*. El objetivo fue tomar estos sonidos ancestrales con la tecnología y usarlos como materia prima en nuevas obras sonoras y compartir la experiencia con la comunidad educativa musical. El Sampler es una herramienta digital que trabaja con muestras de audio de toda índole, donde alturas y timbres pueden ser capturados y puestos a disposición en un teclado MIDI como un instrumento virtual al servicio del compositor. Resultó muy interesante mantener la afinación original microtonal y su interacción con otros instrumentos virtuales y acústicos de afinación temperada, así como también buscar la personificación sonora de otros elementos que acompañan a las mencionadas flautas como llamado de cuernos, las voces de los participantes, el zapateo, y la idea de la presencia viva de las comunidades indígenas en la sociedad.

Palabras clave: creación musical, Sampler y MIDI, sonido ancestral, flautas kotama, tecnología musical.

Abstract

The advances of technology are becoming more surprising and are greatly helping in many of the activities of humanity, whether in professional, every day and leisure tasks. In the musical field, the use of new applications for sound creation and production is remarkable. For the development of the current proposal, we worked with samples of the recorded sounds of one of Otavalo's Kotama flutes that were inserted, controlled and edited with the Logic Pro sampler "Quick Sampler", this led to the combination of this virtual instrument with a string ensemble and other sound libraries in the work entitled *Kotma*. The goal was to take these ancestral sounds with technology and to use them as raw material in new sound works and share the experience with the musical educational community. The Sampler is a digital tool that works with audio samples of all kinds, where heights and timbres can be captured and made available on a MIDI keyboard as a virtual instrument at the service of the composer. It was very interesting to maintain the original micro-tonal tuning and its interaction with other virtual and acoustic instruments of tempered tuning, as well as to look for the sound personification of other elements that accompany the aforementioned flutes such as: called horns, the voices of the participants, the tapping, and the idea of the living presence of indigenous communities in society.

Keywords: musical creation, Sampler and MIDI, ancestral sound, kotama flutes, musical technology.

Introducción

Muchas de las actividades culturales de nuestras nacionalidades y pueblos indígenas se transmiten de generación en generación de forma oral. Su música, al no contar con una notación o registro material

sistematizado, se vuelve vulnerable al paso del tiempo. Por un lado, los ancianos ya no son los protagonistas en sus comunidades y, por el otro, los jóvenes son cada día más seducidos por las prácticas foráneas de la actualidad. Este fenómeno genera una ruptura en la transferencia de saberes y costumbres, desvaneciéndose con el transcurso de los años tan invaluable patrimonio inmaterial.

Las festividades, los platos típicos, las músicas, el pensamiento andino, entre otras manifestaciones propias de los pueblos y nacionalidades indígenas, necesitan revalorizarse y difundirse. Es así como, con la ayuda de la tecnología, podemos no solo registrar tan invaluable expresiones, sino a su vez, otorgarles el protagonismo necesario. La apreciación y reconocimiento de estos paisajes sonoros, como los denominara el canadiense Murray Schafer en 1933, debería ser una preocupación estatal, reflejada en el accionar de sus autoridades a través de las instituciones relacionadas con la educación y el desarrollo cultural de sus habitantes.

En el presente trabajo se mostrará la experiencia de integrar los sonidos ancestrales de las flautas kotama, con sus frecuencias originales, con instrumentos virtuales y la interpretación en vivo, dando paso a la iniciación de la obra *Kotma*, de mi autoría. Para lograr este cometido nos hemos valido de la manipulación de muestras que nos proporciona el Sampler con otros procedimientos creativos como la escritura de un arreglo para ensamble de cuerdas y la edición; a todo ello se le suma el reto de solapar la afinación microtonal con la temperada.

El Sampler es un equipo musical electrónico que graba alturas y timbres de cualquier procedencia, los almacena y reproduce casi al gusto del usuario (Russ, 2004). Ha transcurrido algún tiempo desde su invención. En 1976, Harry Mendel inventó el primer *sampler* digital monofónico que, con el paso de los años, ha sido incorporado como aplicación o *plugin* en *software* para computadoras, *smartphones* y tabletas, llegando a ser de acceso universal. El uso de esta herramienta está presente

en muchos trabajos; por citar unos ejemplos, podemos mencionar la producción audiovisual, donde es muy frecuente al permitir incorporar varios efectos como sonidos de la naturaleza, ruidos de fábricas, reactores nucleares, etc. Se añaden a la lista de objetos *sampleados* para dar mayor realismo a las películas y series de televisión.

Al hacer referencia a la música, es más notoria su presencia en géneros como el hip hop y la música electrónica, entre otros géneros de utilidad comercial. En el ámbito académico está presente, como no podía ser de otra manera, y se tiene conocimiento de que ha sido usado en algunos proyectos similares a este. Al tener tan a la mano el acceso a las posibilidades brindadas por los *sampler* o muestreadores, deberíamos motivarnos a conocerlos y usarlos con mucha frecuencia en el registro, creación y recreación de nuestra identidad.

El objetivo que nos propusimos fue la creación de una pieza sonora que integre los sonidos ancestrales con instrumentos acústicos y virtuales, una fusión de materiales sonoros indígenas con los de tradición europea y con los derivados de la tecnología digital. Al no tener acceso a los intérpretes de las flautas es que se planteó como alternativa el uso del Quick Sampler, que puso a disposición en las teclas de un controlador MIDI¹ cada sonido encontrado en este aerófono, lo que permitió la concreción del material necesario para iniciar la construcción de la obra *Kotma*.

Otro elemento que motivó este trabajo es el de contribuir con un ejemplo práctico del uso de estas herramientas que pueda incentivar la búsqueda de nuevas paletas de colores y que traiga a nuestros días, aunque sea de a poco, la invalorable cultura sonora andina como una parte trascendente en las futuras creaciones musicales.

1 MIDI: musical instrument digital interface. Interface digital para instrumentos musicales.

Desarrollo

Kotama es una comunidad indígena asentada en la parte baja del cerro que lleva este mismo nombre y se encuentra ubicada al norte de Otavalo en la provincia de Imbabura en Ecuador (Figura 1). Son parte del pueblo ancestral Kichwa Otavalo, que data de antes de la conquista española. Tiene sus tradiciones muy arraigadas y sus manifestaciones culturales se han mantenido mayormente intactas. Es muy importante su hacer musical, particularmente sus flauteros, que son reconocidos en la comunidad internacional por mantener sus melodías a lo largo de los siglos.



Figura 1. Localización de Kotama. Fuente: Google Maps

La materia prima para esta propuesta son las grabaciones (*samples*) de los sonidos de una de las flautas de Kotama que, por medio del Sampler, son manipulados a gusto del compositor, de tal forma que permitan una cierta libertad en la elaboración del discurso musical. Para la grabación de las muestras se usó la flauta uno, conocida también como gaita o flauta travesa, y un micrófono de alta sensibilidad como lo son los micrófonos de condensador Audio-Technica AT2041SP, ideal para *home studio*. La sala usada no tenía ningún acondicionamiento acústico y el intérprete fue el investigador Daniel Flores, quien aportó con estos registros desde su biblioteca personal.

La grabación de estas muestras se efectuó en la Estación de Trabajo de Audio Digital Logic Pro con una frecuencia de muestreo de 44.1 kHz. Se usa la técnica de microfoneo de proximidad cercana y se dejan las tomas sin manipulación. Para compartir estos archivos se los sube a Google Drive en formato WAVE² para evitar pérdidas de calidad.

El ambiente físico donde se realizaron las muestras de la flauta no fue el más idóneo, pero esto no detuvo la actividad creadora, sino que, más bien, motivó su continuidad, dejando como evidencia una partitura, una maqueta y un video

En Logic Pro se cargan los audios y se ordenan de acuerdo con las alturas, desde la más grave a la más aguda. En la función nativa denominada Quick Sampler insertamos los sonidos, siendo un total de 23 alturas (frecuencias) distintas.

En la figura 2 podemos observar el proceso de creación del *sampler* con las muestras de la flauta transversal de la comunidad de Kotama.



Figura 2. Quick Sampler de Logic Pro con muestras de las flautas kotama. Fuente: Elaboración propia

2 *Waveform audio file format* es un formato de audio digital sin compresión.

Se organizaron los audios sin ningún tipo de manipulación con la finalidad de conservar la mayor fidelidad posible y se los dispuso desde los graves a los agudos, manteniendo su afinación original que, por cierto, no es la temperada a la que estamos acostumbrados, más bien son frecuencias con alturas microtonales que se vienen escuchando ya por varios siglos.



Figura 3. Grabaciones de sonidos con la información de frecuencias. Fuente: Elaboración propia

Con la ayuda de un controlador MIDI se dio forma a un dúo de flautas con los que se inicia la obra, con una extensión de treinta y dos compases en la que son notorios los batimentos producidos para la afinación característica.



Figura 4. Proyecto de creación en Logic Pro. Fuente: Elaboración propia

Luego de unos segundos va apareciendo gradualmente un sonido percutido que simula un zapateo. Para ello se utiliza el tom mediano de la batería virtual Drum Kit Designer de Logic Pro. Sutilmente se incorporan los violines acústicos ejecutados en vivo en el compás 33 personificando los diálogos de los participantes.



Figura 5. Material musical del violín 1 y violín 2. Fuente: Elaboración propia

El violonchelo tiene la tarea de dar vida al llamado de los cuernos, que es retomado por las cuerdas y por el piano virtual en el transcurso del discurso.



Figura 6. Entrada del violonchelo. Fuente: Elaboración propia

En el compás 39, el violonchelo refuerza la idea del zapateo en un ostinato que enfatiza el movimiento.



Figura 7. Ostinato en el violoncello. Fuente: Elaboración propia

Los instrumentos virtuales aportan con mayor profundidad y textura. Doblando a los violines se usa *String Section*, y al violonchelo con *Cello Virtual*. El sonido de piano está dado por *Classical Piano*; todos estos son nativos de Logic Pro. Los aerófonos desaparecen, volviendo a reaparecer al final, dejando el protagonismo a las cuerdas.

Para dar claridad a la idea del compositor, vamos a mencionar cuáles funciones se le da a la música en el contexto de la comunidad de Kotama, de la que se dice: “La música aparte de ser un arte, era un lenguaje, otro tipo de comunicación simbólica en el que no era necesario transmitir una determinada idea de forma oral, sino que todo se encontraba implícito en las “melodías” interpretadas” (Flores, 2018, p. 24).

Las ideas musicales propuestas tratan de recrear el zapateo de los indígenas, el llamado de los cuernos, las voces que se recitan y se responden entre los participantes, todos estos acompañando el dúo de aerófonos a semejanza de la flauta masculina y femenina propias de esta colectividad. Se ha intentado reflejar estas expresiones y ritos, que son muy reiterativos y de prolongado tiempo, con el empleo de ostinatos rítmicamente sencillos, pero con una línea melódica construida en semitonos que pretende dar la sensación de ansiedad (Figura 8).

The image shows a musical score for a string ensemble, spanning measures 35 to 39. The score is arranged in two systems. The first system (measures 35-38) includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violoncello (Vc.). The Violin parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with rests, marked with 'etc.' and dynamics 'pp' and 'mf'. The Violoncello part has a similar rhythmic pattern with dynamics 'pp' and 'mf'. The Piano (Pno.) part is silent in this system. The second system (measures 39) includes parts for Violin I, Violin II, and Violoncello. The Violin parts continue with the rhythmic pattern, marked with 'mf'. The Violoncello part continues with the rhythmic pattern, marked with 'etc.' and 'mf'. The Piano part remains silent.

Figura 8. Arreglo para ensamble de cuerdas. Fuente: Elaboración propia

La forma es sencilla y los elementos son cíclicos. Esta insistencia es aprovechada para reflejar de algún modo la presencia de la fuerza indígena en el país, el recuerdo de que ellos fueron los dueños de las tierras y que su afán por recuperar el dominio de estas sigue en vigencia. En la Figura 3 se muestra una imagen de la producción musical de la parte electrónica de la obra realizada en la estación de trabajo digital Logic Pro en la que se personifica la integración de las ideas (Cheung Ruiz & Pérez-Valero, 2020). El final es casi como una resignación, pero recordando su presencia en la actualidad. Este es el inicio de una propuesta que ha de seguir creciendo y madurando, que los materiales sonoros e ideas aquí propuestos son la materia prima que permita continuar con el viaje de la creación. Se ha iniciado con una maqueta y la ruta a seguir la dictará el paso el tiempo.

Resultados / Conclusiones

Al trabajar esta propuesta encontramos que la tecnología nos hace mucho más fácil la tarea creativa, nos dota de herramientas que deben ser superadas por nuestra creatividad. Para alcanzar una mayor calidad de *sampleo* o captura de sonidos se necesita de buenos equipos, pero si se usan adecuadamente los recursos que están a disposición, se pueden lograr trabajos muy aceptables.

El manejo de afinaciones diferentes a las que estamos acostumbrados puede significar un riesgo para el creador, pudiendo haber rechazo ante la propuesta; sin embargo, hay un buen porcentaje del público que espera ser sorprendido, y aunque las flautas kotama son antiguas, son nuevas para muchos de nosotros.

Este no es el primer trabajo de este tipo y esperamos que no sea el último. Contamos con que nuevos creadores traigan a luz la riqueza del pasado para renovar el presente y el futuro musical.

Referencias bibliográficas

- Cheung-Ruiz, M. y Pérez-Valero, L. (2020). *Producción Musical Pedagogía e Investigación en artes*. UArtes Ediciones.
- Coba, C. (1981), *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Instituto Otavaleño de Antropología.
- Flanegan, J. (2012). *Introducción al Sonido y Grabación Home Studio*. Hispasonic.
- Flores, D. (2018). *Sonoridades ancestrales en la comunidad de Kotama del cantón Otavalo. Descripción y análisis técnico musical*. Universidad Internacional de La Rioja.
- Lara, K. (2019). *Los flauteros de Kotama y su cosmovisión en el campo musical*. Universidad Central del Ecuador.
- Lohor, S. (2009). *Sampling: Design and Analysis*. Arizona State University.
- Méndez, F. (2008). *Aprende qué es el midi*. JAMPR.COM. San Juan.
- Pazmiño, A. (2017). *Políticas (inter) culturales y producción musical como procesos de construcción de identidades en Otavalo, 1990-2015*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Russ, M. (2004). *Sound Synthesis and Sampling*. Elsevier.

Semblanzas de los autores

Segundo Fabián Remache

Estudiante egresado de la carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja, miembro del proyecto de investigación “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”, en el cual ha brindado su aporte con la edición de las obras del compositor Manuel de Jesús Lozano. Ha participado en talleres ofrecidos por la misma universidad y en el IV Encuentro Internacional de Investigación en Artes desarrollado en la ciudad de Guayaquil.

Chemary Larez Castillo

Musicóloga, docente universitaria y violista venezolana radicada en Ecuador. Licenciada en Educación de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Central de Venezuela y diplomada en Docencia Musical por el Instituto Universitario de Estudios Musicales. Trabajó en el Instituto de Artes Escénicas y Musicales de Venezuela como especialista cultural. Desde 2018 es docente de la Universidad Nacional Loja, Ecuador, en la carrera Artes Musicales. Actualmente dirige en esa universidad el proyecto “Repertorio Pianístico Ecuatoriano. Capítulo Loja”. Ha participado como ponente y conferencista en eventos académicos nacionales e internacionales, además cuenta con varias publicaciones en su área de investigación. Actualmente cursa el Doctorado en Música en la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (UCA).

Meining Cheung Ruiz

Inició sus estudios en el Conservatorio Antonio Neumane en Guayaquil y culminó su maestría en Grabación y Sonido de la Universidad McGill en Montreal. Mantiene su práctica pianística con obras del repertorio europeo y latinoamericano. Sus experiencias actuales

involucran la improvisación, así como la experimentación sonora y en sus publicaciones reflexiona acerca de la producción musical y su enseñanza. Actualmente es docente de la Escuela de Artes Sonoras en la Universidad de las Artes del Ecuador.

Zoila Cevallos Lecaro

Graduada en el Conservatorio Particular Rimsky-Kórsakov bajo la tutela del pianista Reinaldo Cañizares Pesantes (†) y magíster en Pedagogía con 30 años de experiencia pedagógica. Entre los reconocimientos por su labor pedagógica destacan el Premio Matilde Hidalgo del Senescyt (2017) y los Primeros Premios en concursos nacionales por niños y jóvenes que han pasado por su cátedra de piano. Actualmente es docente de la cátedra de piano de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes (Guayaquil-Ecuador). Ha colaborado coordinando proyectos y actividades como: “Orquestas Juveniles visitan UArtes”, “Piano ma non solo”, “Agenda Sonora” y “Piano Tips”, “Comunidad Sonora”. Como coinvestigadora en el “Proyecto de Patrimonio Musical Ecuatoriano” se enfoca en repertorios pedagógicos para piano solo compuestos por compositores ecuatorianos.

Omar Morales Abril

Musicólogo y director musical guatemalteco. Doctor en Musicología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Premio de Musicología Casa de las Américas 2022. Investigador de tiempo completo en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim), del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México. Fundador y director del Ensemble Prosodia, agrupación guatemalteca que se dedica a la recuperación y difusión del repertorio histórico-musical iberoamericano de los siglos XVI a XVIII. Ha realizado proyectos de investigación histórica, catalogación, transcripción paleográfica y análisis de música de las catedrales de Guatemala, Oaxaca, Puebla y México, así como

del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla durante los siglos XVI a XVIII. Es autor de diversos libros, artículos y capítulos de libro publicados en Guatemala, México, España, Portugal y Alemania. Ha impartido cursos, conferencias, talleres y ponencias en Guatemala, México, Honduras, Costa Rica, Cuba, Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, España, Portugal y Alemania.

Julián Mosca

Julián Mosca es doctor en Música y licenciado en Composición por la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (UCA). Como investigador se desempeña en el área de la musicología histórica, siendo su campo de análisis la música latinoamericana de los siglos XVII a XIX. Actualmente lleva a cabo la dirección del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

Jimena Peñaherrera Wilches

Licenciada en Ciencias de la Educación, especialidad Musicología por la Universidad del Azuay. Diplomada en Elaboración y Evaluación de proyectos de Investigación. Magíster Pedagogía e Investigación Musical por la Universidad de Cuenca y doctora en Música, especialidad de Musicología por la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (UCA). Ha trabajado en proyectos de investigación como el “Inventario Cultural de la Cuenca del Río Santa Bárbara” y ha generado proyectos de formación de Coros y Orquestas Infanto Juveniles de desarrollo social. Ha publicado artículos en el área pedagógica, de investigación cultural y producción artística. Dentro de cargos administrativos destaca su labor como directora de Escuela de Artes Musicales y subdecana y decana de la Facultad de Artes (2009-2016). Desde marzo del 2021 es la directora de cultura de la Universidad de Cuenca.

Arleti María Molerio Rosa

Doctora en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (UCA), en la especialidad de Musicología. Magíster en Pedagogía e Investigación Musical en la Universidad de Cuenca, Ecuador. Licenciada en Dirección de Orquesta del Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba. Profesora titular de la Universidad de Cuenca Ecuador. Dirigió la primera maestría en Musicología en Ecuador y el Centro de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Preside equipos de investigación y dicta cursos de posgrado. Ha participado en artículos dentro del área de la pedagogía e investigación musical.

Jesús Estévez Monagas

Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid (2023). Profesor titular en el Colegio de Música de la Universidad San Francisco de Quito (USFQ), Ecuador. Ha realizado investigaciones en el ámbito de la musicología histórica, específicamente en el rescate, estudio y difusión del patrimonio musical del Convento Máximo de San Francisco de Quito. A raíz de esto, es contribuyente en la base de datos *Cantus Index* y, además, ha publicado artículos en revistas especializadas como *Fontes Artis Musicae*, *Acta Musicologica*, *Revista de Musicología* y *Resonancias*. Ganador del XIII Premio Internacional de Musicología “Samuel Claro Valdés” (2022).

Verónica Fernanda Pardo Frías

Docente titular en la carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja, en donde imparte las cátedras Investigación Musical y Trabajo de Integración Musical. Licenciada en Educación Musical por la Universidad Nacional de Loja, magíster en Pedagogía e Investigación Musical por la Universidad de Cuenca y doctoranda en Música en la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos

Aires” (UCA). Sus investigaciones se desarrollan en el marco de la musicología histórica y de la pedagogía musical, con publicaciones en revistas especializadas y libros de memorias de eventos académicos. Ha participado en diversos proyectos de investigación, entre los que destacan “Las inteligencias múltiples de las artes plásticas y musicales, para potenciar los procesos de enseñanza-aprendizaje en el desarrollo intelectual, de los niños/as de Educación Básica, en la ciudad de Loja”, “Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y XX en la ciudad de Loja” y “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capitulo Loja”.

Vera Wolkowicz

Doctora y magíster en Música por la Universidad de Cambridge (Inglaterra), y licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo versa sobre la ópera italiana en Buenos Aires a mediados del siglo XIX y los inicios de los nacionalismos musicales en Latinoamérica a comienzos del siglo XX. Es autora del libro *Música de América: estudio preliminar y edición crítica* (2012) y coautora junto con Silvina Mansilla de *Carlos Guastavino: músicas inéditas* (2012). También ha publicado sobre estos temas en libros y revistas especializadas. Ha presentado resultados de sus investigaciones en congresos nacionales e internacionales de Argentina, Inglaterra, Estados Unidos, España, Perú, Cuba, Brasil y Japón, entre otros países. Actualmente participa del proyecto dirigido por Silvina Mansilla “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)” radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Universidad de Buenos Aires.

Bolívar Ávila Vanegas

Graduado en el Conservatorio Rimsky Korsakov de Guayaquil, diplomado por el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, España, y máster en Interpretación de Guitarra Clásica por

la Universidad de Alicante, es concertista de guitarra clásica, siendo uno de los más activos actores de la escena guitarrística ecuatoriana, participando en festivales de toda Latinoamérica y España. Inicia su labor como investigador en 2007 con el proyecto “SUMAK, Música Académica Ecuatoriana del siglo XX”, del cual se desprende su trabajo “Compositores Ecuatorianos Contemporáneos, obra para guitarra e investigación pedagógica” en el Sono Estudio Guitarrístico. Desde 2018 asume la investigación “La guitarra en Cuenca en el siglo XIX, y la ejecución de repertorio histórico”. Es actualmente doctorando por la Universidad Federal de Bahía en Brasil, director artístico del Festival Internacional de Guitarras EC, y profesor invitado de la Universidad de las Artes de Guayaquil.

Silvina Luz Mansilla

Docente-investigadora de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes en cátedras de Historia de la música latinoamericana y argentina. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad Buenos Aires. Musicóloga graduada de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (UCA), es también profesora nacional de piano por el Conservatorio Nacional de Música. Directora del Área Musicología del Doctorado en Música (UCA). Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Autora de varios libros (tres de ellos dedicados a Guastavino), más de treinta artículos con referato y un centenar de colaboraciones entre capítulos de libros, reseñas y entradas léxicas en diccionario. Fue investigadora del Instituto Nacional de Musicología. Actualmente coordina el Área Música del IAE (UBA), dirige proyectos de investigación en UBA y UNA e integra el Grupo de Trabajo Música y Periódicos, de ARLAC-IMS. Es miembro fundador de la AAM.

Enrique Cámara de Landa

Doctor en Etnomusicología y catedrático emérito de la Universidad de Valladolid, en la que también ha dirigido entre 2000 y 2006 el Centro Buendía de extensión, formación continua y actividades culturales y el Aula de Música entre 2012 y 2021. Ha estudiado en universidades y conservatorios de música de Argentina, Italia y Francia. Ha sido docente de etnomusicología e historia de la música y ha dictado seminarios y conferencias en universidades europeas, asiáticas, africanas y americanas. Ha sido docente de piano, guitarra y composición y ha dirigido coros y conjuntos instrumentales en diversos países. Ha investigado y publicado sobre músicas tradicionales de Latinoamérica, España, Portugal, India y Marruecos, modalidad en la música de tradición oral, tango italiano, procesos de hibridación musical, folk music revival, improvisación musical, preservación y conservación del folclore, música y migración, historia y metodología de la etnomusicología, transcripción y análisis de la música tradicional y popular, polifonías tradicionales, protagonistas de la tradición musical, etnomusicología audiovisual. Es presidente de la SIbE-Sociedad de Etnomusicología.

Pablo Hernán Tello

Profesional dedicado a la docencia, especializado en las artes sonoras, musicales, plásticas, capacitador e investigador. Músico multinstrumentista. Licenciado en Ciencias de la Educación mención Educación Musical por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, tecnólogo en Sonido por el Instituto Superior Universitario de Artes Visuales (IAVQ), máster universitario en Formación y Perfeccionamiento del Profesorado, especialidad Dificultades de Aprendizaje por la Universidad de Salamanca, España. Actualmente es estudiante de la especialidad en Interculturalidad y Desarrollo en FLACSO Ecuador. Certificado en el sistema nacional de cualificaciones y capacitación profesional y capacitador independiente calificado por el Ministerio de Trabajo del Ecuador (MDT-CI-CAL-2021-0297) y

la SETEC. En la actualidad es coordinador del proyecto “Memora”, que presenta dos ejes de trabajo, el rescate de la memoria sonora y la capacitación educativa.

Pedro Segovia González

Consultor de acústica arquitectónica y medioambiental, proyectos electroacústicos y producción musical. Máster en Investigación Musical por la Universidad Internacional de La Rioja, magíster en Acústica Arquitectónica y Medio Ambiente por la Universidad Ramon Llull y especialista en Derecho Ambiental y Desarrollo Sustentable y Sostenible por la Universidad de Guayaquil. Sus intereses de investigación abarcan musicología sobre lo sonoro dentro del ámbito originario ecuatoriano, con la mirada y apoyo de la acústica y la electroacústica; enseñanza y aprendizaje de las matemáticas aplicadas para la producción musical; y control de los factores en acústica y electroacústica, una herramienta que apoya a la semiótica en la preservación del mensaje de un lenguaje o de la información generada en el aspecto sonoro musical.

Silvina Martino

Licenciada en Artes Musicales, orientación Canto, graduada de la Universidad Nacional de las Artes. Egresó como Cantante Lírica del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Doctoranda en Música, área Musicología, en la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (UCA). Investigadora invitada del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Profesora Titular Ordinaria de la cátedra de Canto, en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, es docente-investigadora categorizada por la Secretaría de Políticas Universitarias. Ha codirigido y codirige proyectos UNA acreditados, presentado ponencias y publicados artículos. Como intérprete, obtuvo becas de perfeccionamiento (una de ellas de la Fundación Antorchas) y realizó giras europeas y por Argentina, interpretando distintos repertorios. Fue

miembro fundador de Argentinmúsica y actuó como cantante solista en conciertos y en registros fonográficos dedicados a Ernesto Drangosch (Premio Trimag-Unesco), Pascual de Rogatis y Enrique Casella. Es socia activa de la AAM.

José Manuel López D'Jesús

Doctor en Filosofía. Escritor, músico y profesor de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Premio de Poesía Gelindo Casasola (2010) y mención honorífica en el Concurso de Creación Literaria de la Dirección de Asuntos Estudiantiles de la Universidad de Los Andes (DAES) por su libro *La liturgia* (2014). Ganador del Concurso Ecos de la Luz (2019). Ha publicado las plaquettes *Sinestesia disonante* (2012), *Réquiem* (2013) y el libro *Relicario* (2020), los poemarios *El jardín de los desventurados* (2018), *Vestigios* (2021) y *Diario de una Huella* (2023). Forma parte de *Amanecemos sobre la palabra: antología de poesía joven y reciente venezolana* (2016), *Me gobierno* (2020) y de la antología *Especial de poesía venezolana* (2021). Ha publicado los libros de ensayo *La Filosofía de la Música en Schopenhauer* (2017) y *Visionarios del Ruido* (2022). Ha participado como conferencista en la Universidad de Loja, la Universidad del Atlántico y la Universidad de Pamplona con temas enfocados en la filosofía, la cultura y la música.

Gerardo J. Valero Sánchez

Licenciado y magíster en Filosofía (Universidad del Zulia, Venezuela), doctorando en Filosofía (Universidad de Los Andes, Venezuela). Sus líneas de investigación se enfocan en filosofía, ética, literatura y filosofía de la religión. Entre sus últimas publicaciones destacan “La seriedad de la risa: el valor de la comedia aristofánica para el presente” (*Apuntes Filosóficos*. Vol. 29. N.º 57) e “Intolerancia en las sociedades contemporáneas: una mirada al problema religioso desde una postura feuerbachiana” (*Revista de Filosofía UIS*. Vol. 20. N.º 1).

Iván Salazar González

Máster de Música en Composición por la Universidad de Columbia Británica (UBC, Vancouver) y licenciado en Artes Musicales orientación Composición por la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Mención de honor en el Primer Concurso Internacional de Composición del Cayambis Institute of Latin American Studies in Music CILASiM por su obra *Danzas de Chakana* para quinteto de maderas, publicada por Cayambis Music Press (2021). Desde 2019 es docente de las carreras musicales en la Universidad Nacional de Loja. Fue docente del Conservatorio Superior Salvador Bustamante Celi y ayudante de cátedra en la Escuela de Música de UBC. Integra la agrupación musical “Chakana Bit” como compositor, cantante y guitarrista. Su producción musical refleja la fusión de géneros populares (ritmos andinos, son, rumba, rock, funk) con técnicas de la práctica común occidental. Compuso música para el cortometraje *Cuvi Cuvi* de Patricia Zapata y el cómic online *Kenyu*. También produjo la videodanza *Quinteto*. Entre sus obras destacan *Marina* para cuarteto de cuerdas, *Apagón* para quinteto de metales, *Pisando* para clarinete y piano, *Verbales aguas* para coro mixto, *Sueño extraviado* para flauta sola y *Humano es* para percusión.

Ketty Wong

Miembro de la Academia Nacional de Historia del Ecuador, exbecaria Fulbright y profesora de (etno)musicología en la Universidad de Kansas. Sus investigaciones giran en torno a la música latinoamericana, particularmente la ecuatoriana, así como temas relacionados con las bandas militares, nacionalismos musicales, globalización, identidad y recepción de los bailes sociales occidentales en China. Su libro *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* ganó el Premio de Musicología de la Casa de las Américas en el 2010, y el premio “Mejor Libro Publicado entre 2010-2012” de la Sección de Ecuatorianistas de LASA. Es autora del libro *Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música* (2004) y directora ejecutiva del proyecto

de edición y grabación de la música de cámara de Salgado por la Universidad de Kansas.

Luis Pérez-Valero

Doctor en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (UCA), máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid), magíster en Música (Universidad Simón Bolívar), licenciado en Música, área composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales-Unearte). Ha escrito más de diez artículos académicos en revistas académicas de España, Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. Ha publicado dos libros: *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (autor) y *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (coautor). Sus actuales intereses en investigación se centran en la estética de la grabación, la producción musical, la música popular y la etnografía del ruido. Actualmente es docente e investigador en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes en Ecuador y forma parte del equipo de trabajo del *Oxford Bibliographies Online* de la Oxford University Press.

Marianela Arocha

Pianista, compositora y docente universitaria venezolana. Magíster en Bellas Artes mención Ejecutante y Profesora de Piano de la Academia Musical de Rusia Gniesinj en Moscú y magíster en Música mención composición por la Universidad Simón Bolívar en Venezuela. Es doctoranda en Música con orientación en composición en la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (UCA). Ha sido laureada en diferentes concursos de composición musical y realizado numerosos recitales de piano. Ha participado en congresos y festivales internacionales de música como pianista, compositora y conferencista, así como en diversos proyectos culturales y discográficos. Actualmente es docente de la carrera de Artes Musicales

de la Universidad Nacional de Loja. Ha sido investigadora de los proyectos “Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y siglo XX en la ciudad de Loja” y “Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja”.

Rossi Godoy Estévez

Socióloga por la Universidad Central del Ecuador y magíster en Historia por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha sido parte del equipo editorial de la Revista de Ciencias Sociales (UCE) y promotora cultural del I, II y III “Concurso Nacional de Villancicos Ecuatorianos” (Fundación Iglesia de la Compañía, Jesuitas Ecuador, Residencia San Ignacio y Radio Católica Nacional, 2017-2019). Desde 2012 produce radio como un mecanismo de difusión de las reflexiones sobre la música tradicional desde una perspectiva histórica. Con el proyecto “Sonoridades de Babel” ganó Fondearte 2020 para promover el diálogo crítico en torno al vínculo entre música y movilidad humana. Entre febrero y mayo de 2021 coordinó la reconceptualización de la exposición histórica permanente para la Presidencia de la República (Ecuador), y este año fue parte del equipo de creación de la exposición “Memorias y huellas de la hacienda” en el Parque Arqueológico Cochasquí (Museo de la Ciudad, Prefectura de Pichincha).

Adriana Nataly Maldonado Sánchez

Licenciada en Arte y Diseño por la Universidad Técnica Particular de Loja, maestra en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2013 se ha desempeñado como docente de la Universidad Nacional de Loja en las carreras de Artes Plásticas y Artes Musicales. Actualmente es directora del proyecto de investigación “Producción plástica y musical lojana desde el enfoque de género, a partir de la creación de las escuelas de arte”. Cuenta con experiencia en el campo artístico y en las artes visuales; se ha capacitado en seminarios y talleres de acuerdo con su perfil profesional y actualmente sus áreas

de interés abordan temáticas relacionadas a las artes visuales, historia del arte y género.

Elsi Aracely Alvarado Román

Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. Desarrolla su labor como investigadora y gestora cultural realizando proyectos de investigación, difusión, gestión cultural y educativos. Formó parte del Equipo de Determinación de las Áreas Académica y Jurídica de las instituciones de Educación Superior del Ecuador (2009). En el Mineduc participó en la elaboración de la Figura Profesional de Música, para los Colegios de Arte del país (2012). Fue rectora del Conservatorio Superior S.B.C. (2014), cargo que le permitió ser electa por el CNE como Representante Principal ante la Asamblea del Sistema de Educación Superior (2014-2016). En 2016 ocupó el cargo de directora de Educación, Cultura y Deporte, dignidad que le permitió dirigir, coordinar y ejecutar el proyecto cultural emblemático I y II Festival Internacional de Artes Vivas – Festival Off Loja 2016 y 2017, logrando posicionar a la ciudad como la capital cultural del Ecuador. Es miembro de número de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Loja. Actualmente se desempeña como docente investigadora de la Universidad Nacional de Loja y del Conservatorio Salvador Bustamante Celi.

Lucía Figueroa Robles

Magíster en Gerencia y Liderazgo Educacional, tecnóloga superior y licenciada en Piano, ingeniera en Sistemas, doctoranda en Musicología por la UCA. Docente universitaria, editorialista de un diario digital, ponente de encuentros nacionales, rectora del Conservatorio Salvador Bustamante Celi, gestora cultural y autora de dos obras literarias, logró importantes reformas para los conservatorios del país con la nueva Ley Reformativa a la LOEI. Ha compuesto música para documentales, fue guionista del cortometraje de *stop motion* “El último roble caído” del Ministerio de Cultura. Es miembro de número de la CCE-Loja, en

donde además formó parte de su directorio. Entre sus reconocimientos constan Distinción al Mérito Musical (2003); triunfadora del I Concurso de Piano Salvador Bustamante Celi (2005); Mejor Egresada del Conservatorio Superior (2006); Joven del año por el mérito cultural y artístico CAJE (2007); triunfadora del Concurso de Testamentos (2016); Mujer Destacada en las Artes (2022).

Belkis Hudson Vizcaíno

Licenciada en Música con perfil en Musicología en el Instituto de Artes (La Habana, Cuba), máster en Diseño Curricular por la Universidad de Guayaquil. Docente de la Facultad de Artes Musicales de la Universidad de Cuenca. Posee una amplia experiencia en la labor docente en diferentes instituciones educativas musicales de Cuba y de Ecuador. Ha impartido cursos y seminarios a estudiantes y profesores de diferentes instituciones del país. Fue directora del Coro Infantil del Conservatorio Rimsky Korsakov y del Conservatorio Niccolò Paganini, con los cuales realizó numerosas presentaciones en Festivales Nacionales e Internacionales. Ha obtenido varios premios en concursos de investigación musicológica. En la actualidad realiza el doctorado en Ciencias sobre Artes en La Habana, Cuba. Su perfil investigativo está enfocado en la formación artística, en la búsqueda de novedosos métodos de enseñanza que contribuyan al crecimiento del músico en el nivel de profesionalización.

Lucy Deyanira Andrade

Profesora titular de la Universidad Técnica Particular de Loja. Doctora en Desarrollo Psicológico, Educación, Familia e Intervención y licenciada en Ciencias de la Educación. Los proyectos de investigación y vinculación que ha desarrollado se orientan en las líneas de pedagogía y currículo, formación de profesores y educación/alfabetización mediática. Su labor como docente-investigadora la lleva a cabo en el Departamento de Ciencias de la Educación y en los grupos “Investigación

de Comunicación, Educación y Tecnología” y “Grupo Multidisciplinar de Investigación en Educación Areté”. Fue directora de la Carrera de Educación Básica y actualmente es directora de la Maestría en Educación y vicedecana de la Facultad de Ciencias Sociales, Educación y Humanidades de la UTPL.

Alicia Puglla Torres

Licenciada en Ciencias de la Educación, mención instrumentista (pedagogo en Violín), magíster en Pedagogía, Tiene 12 años de experiencia en formación musical. Docente de la Escuela de Música Sinfín UTPL, docente Invitado de la Universidad Técnica Particular de Loja. Miembro de la Casa de la Cultura Núcleo de Loja. En la actualidad estudia la maestría en Educación con trayectoria en Investigación en la Universidad Técnica Particular de Loja y el doctorado en Didácticas Específicas en la Universidad de Valencia, España. Su perfil investigativo se enfoca en el uso de tecnología en la formación musical e inclusión.

Fredy Oswaldo Poma Guamán

Nació en el cantón Yacuambi, provincia de Zamora Chinchipe, en 1998. A los 14 años se trasladó con su familia al cantón Saraguro (Loja). Su pasión por la música comienza desde la infancia, inspirado por sus hermanos y amigos, con quienes participa, desde muy niño, en presentaciones artísticas. Ha sido parte de varios grupos musicales de géneros populares y, sobre todo, folclóricos, en la comunidad Oñacpac, donde reside actualmente. A los 19 años entró a la Universidad Nacional de Loja a formarse profesionalmente en la carrera de Artes Musicales, de la cual es egresado.

Norman Cuesta Vega

Profesor de piano. Magíster en Educación a Distancia, cursa el Máster en Composición Musical con Nuevas Tecnologías. Licenciado en Ciencias de la Educación con mención Instrumentista (pedagogo en

Piano). Estudió piano y pedagogía del piano en el Conservatorio Rimsky Korsakov de Guayaquil con el concertista Reinaldo Cañizares P. Sus estudiantes de piano han destacado como ganadores de concursos en convocatorias nacionales e internacionales. Forma parte del proyecto de investigación artística denominado “Creación, Producción y Difusión de obras musicales en la Universidad Nacional de Loja 2022-2023”. Recientemente fue ganador del primer lugar en el Concurso internacional de Composición Musical “Creadores del Mundo”, categoría académica. Actualmente es director del Área de Piano en el Conservatorio “Salvador Bustamante Celi” y docente en la carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja.



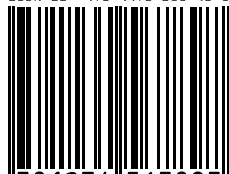
unl

Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022

Las Jornadas de Investigación Musical de la Universidad Nacional de Loja han adquirido un estatus de evento académico institucionalizado que tiene como objetivo principal la difusión de valiosos productos académicos, científicos y artísticos generados a partir de procesos investigativos de alcance local, nacional y latinoamericano. En la segunda edición de estas jornadas, se contó con la participación de destacados investigadores tanto nacionales como internacionales, lo que resultó en un intercambio académico sumamente enriquecedor. Como fruto de este exitoso evento, se presentan ahora las memorias de las II Jornadas de Investigación Musical de la UNL, JOIM2022, que incluyen una diversidad de trabajos de gran relevancia. Estos abarcan un amplio espectro temático, desde la música patrimonial ecuatoriana, la música sacra y la vida monástica, hasta la música autóctona y las vanguardias musicales en América Latina. Además, se abordan cuestiones relacionadas con la industria musical y la producción musical, así como temáticas de género en la música. Las JOIM se consolidan como un destacado punto de encuentro en el ámbito de la investigación musical y artística en la región.

ISBN-13: 978-9978-355-98-5



9 781234 567897