

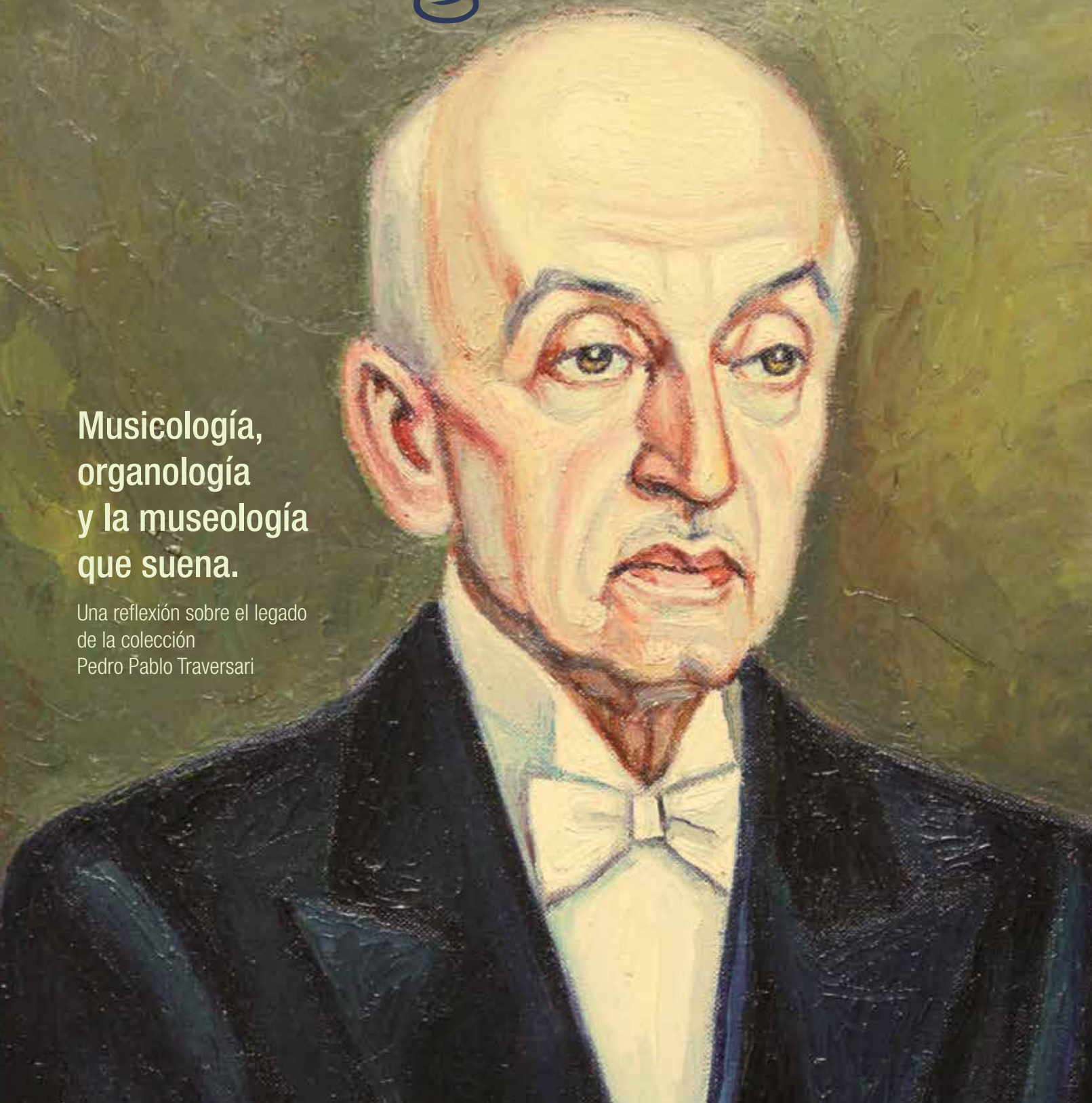


Revista de investigación sonora y musicológica | No.1

TRAVERSARI

**Musicología,
organología
y la museología
que suena.**

Una reflexión sobre el legado
de la colección
Pedro Pablo Traversari





CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

Música en la Casa de la Cultura Ecuatoriana



Álbumes con tres discos de colección



De venta en:

Librería de la Casa

www.libreriadelacasa.gob.ec

Avs. 6 de Diciembre N16-224 y Patria
Telf.: 2565-808 Ext. 110



Presentación

SONIDO Y MEMORIA

“Instrumento que no se toca, se daña”, me dijo Juan Mullo un día que hablábamos sobre la necesidad impertergible de restaurar aquellos tesoros del Museo de Instrumentos Musicales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, donados por ese gran compositor y teórico, Pedro Pablo Traversari, hace muchísimos años.

De allí, y del afán apasionado de Gabriel Cisneros Abedrabbo, nació la idea de crear una revista de música, que pusiera en el plano de la reflexión todos aquellos temas sobre nuestro patrimonio y los símbolos de la cultura nacional.

Una revista necesaria, que llevará el nombre de *TRASVERSARI, Revista Sonora del Ecuador*, en homenaje permanente a quien intuyó la necesidad de fortalecer una ideología democratizadora que lleve el mensaje sonoro y vivo de nuestros ancestros y alerte a los poderes públicos sobre la urgencia de restaurar y cuidar con meticulosidad y amor, todo el acervo y el patrimonio musical que actualmente se encuentra en eminente riesgo.

Para eso esta revista, para conservar y llevar a los cuatro vientos la memoria y el sonido de nuestros viejos taitas, desde la nueva voz de especialistas reconocidos nacional e internacionalmente, a quienes damos nuestro profundo agradecimiento.

Raúl Perez Torres





Presidente
Raúl Pérez Torres

Vicepresidente
Gabriel Cisneros Abedrabbo

Director de Publicaciones
Patricio Herrera Crespo

Director
Juan Mullo Sandoval

Editores
Carlos Freire Soria, Fabiano Kueva

Articulistas
Ivett Celi, María Nathaly Escudero,
Carlos Freire, Mario Godoy,
Fabiano Kueva, Gustavo Lobato,
Luis Gabriel Mesa Martínez,
Juan Mullo Sandoval, Norberto Novik,
Wilman Ordóñez, Mauricio Proaño

Edición de textos
Katya Artieda

Diseño
Tania Dávila

Portada
Retrato Pedro Pablo Traversari,
Carlos Rodríguez, 1966.

Foto portada
Iván Mejía



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión
Avs. Seis de Diciembre
N16-224 y Patria
Telf.: 2565-808 Ext. 263
www.casadelacultura.gob.ec
Quito-Ecuador

1 **Presentación**
Sonido y memoria

3 **Editorial**
Traversari, un proyecto
imprescindible

4 Diagnóstico general:
Colección de instrumentos
Pedro Pablo Traversari

16 Una reflexión sobre el legado
de la colección
Pedro Pablo Traversari.
Musicología, organología y
la museología que suena

24 Reflexión histórica sobre la
colección del Museo Pedro
Pablo Traversari.
La sonoridad del instrumento
musical del pasado en la
heterogeneidad del
oído actual

32 Sobre la posibilidad de una
fonoteca en el Ecuador.
Sonidos de la memoria

‘Sufro, luego existo’.
Sufrimiento versus felicidad **44**

Emergencia patrimonial:
La investigación sonora **52**
en la semántica
de la danza

Cambio cultural dentro
del nuevo modelo de
desarrollo ecuatoriano:
La importancia de una política **58**
de repositorios de memoria

Una partitura **62**
olvidada

Cantos, baile **68**
e instrumentos
musicales montubios

Pedro Pablo Traversari, **78**
ícono de la música del Ecuador

Cómo hacer una revista de **84**
música y sobrevivir
a su extinción





TRAVERSARI,

un proyecto imprescindible

La ejecución de un proyecto editorial como la revista *Traversari* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con una orientación investigativa, tiene una enorme trascendencia en el desarrollo de la música ecuatoriana. La propuesta compromete al análisis musicológico y a un nuevo paradigma: *lo sonoro*. Esta conjunción amplía definitivamente el enfoque, pues se debaten temas de la coyuntura actual pensados de manera urgente. Diversas áreas como la gestión documental, la memoria, lo museológico, los archivos sonoros, las fonotecas o el patrimonio, son analizadas por un grupo reconocido de investigadores.

Se inicia estas publicaciones ejercitando la memoria histórica, con un personaje fundamental de la musicología ecuatoriana, Pedro Traversari Salazar (1874-1956), compositor, director e investigador. Uno de sus legados es justamente el Museo de Instrumentos Musicales que lleva su nombre. En esa línea, se valora igualmente el repositorio de la Radio de la Casa de la Cultura, poseedora de fondos sonoros de la radiodifusión ecuatoriana, aspecto que podría generar a la postre la Fonoteca Nacional. Uno de los hallazgos importantes gracias a la gestión de esta revista, es la *Suite No. 3*, obra sinfónica finalizada en 1956, del compositor y musicólogo Segundo Luis Moreno. En este primer número se hace un especial reconocimiento a los funcionarios de la Casa de la Cultura que han aportado a su realización, a su presidente Raúl Pérez Torres y especialmente al vicepresidente Gabriel Cisneros Abedrabbo, así como al poeta Luis Enrique Yaulema.

Juan Mullo Sandoval

SILBATO
FUENTE DOCUMENTAL:
MUSEO PEDRO PABLO TRAVERSARI

Diagnóstico general:

COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS PEDRO PABLO TRAVERSARI

Norberto Novik
Quito, febrero de 2015

Resumen

Restaurar es devolver la vida, es una aventura que nos lleva atrás en el tiempo y nos permite no solo ver cómo era ese trozo de vida en el pasado, sino transportarnos a él y retornar al presente sin los errores del camino. Descubrir cada una de las manos que en más de cuatro siglos transformaron, consciente o inconscientemente, al instrumento musical. Conocer los materiales, su desarrollo y uso a través de la historia, en cada momento, pero más que nada, conocer la música para la que fue concebido, sus cargas sociales, sus problemas, cada pequeña parte de su cotidianidad. Lo mismo en cada uno de los tiempos por los que atravesó en su vida.

PALABRAS CLAVE: Restauración, memoria sonora, sonido vivo.

Comenzamos a desarmar la vieja espineta del siglo XVI

Despacio pero con una enorme carga de impaciencia guiada por la curiosidad, rascaba la pintura marrón, esa típica capa gruesa, casi informe, de pintura opaca al aceite, típica de un mal gusto formado por un modernismo de los años de la posguerra, allá donde el acumular cosas era sinónimo de buen vivir.

Poco después, contagiados por la misma 'sanidad' (no podría llamarle enfermedad), Diego y Andrés, mis ayudantes, continuaron con la aventura de descubrir la antigua patina de temple: una mezcla de cola de huesos y piel de roedores pequeños, talco, aceite y algunos suaves pigmentos que le confieren un color blanco-crema, blanco-hueso. La potente luz ultravioleta mostraría luego leves rasgos de simples dibujos florales, típicos del siglo



● PROCESOS DE RESTAURACIÓN DE LA ESPINETA DEL SIGLO XVI.

Comenzamos a desarmar la vieja espineta, el teclado portátil de esas lejanas épocas. Inventada en el siglo XV por el veneciano Giovanni Spinetti, la espineta es un instrumento de cuerda pulsada por la punta de una pluma de ganso movida por un teclado simple.

XVI en el noroeste de Francia y Flandes, eso que hoy llamamos Bélgica; un temple oscuro, en la frontera del verde y el azul, asomaba levemente en su fondo de base. El mueble, hecho en madera de ciprés, era liviano, fácil de llevar en una estructura simple y compacta, típica de los muebles góticos, tanto franceses como italianos. Estos últimos fueron su origen y entraron a Francia por su frontera sudeste. Luego a Borgoña y de allí a la isla de Francia en el centro de París. Un poco más tarde llegarían al nordeste y posteriormente a la zona de Normandía, Bretaña y Flandes. Era el tiempo del final del estilo gótico, cuando ya los italianos sobrecargaban los muebles de dibujos, encima del estuco, al temple que cubría la simpleza de la forma del final de los romanos.

A Flandes, mientras, este recargado estilo nunca llegó. Se conservó la simpleza natural de algunas líneas y flores en suaves colores pasteles. La música por ese entonces pasaba por un período de florecimiento, de inquietud, la paz del hogar de la naciente clase media daba origen a una plácida música grupal: violas da gamba, acompañadas en su base continua por este tipo de *Clave* fácil de llevar. Fuera de las casas, el entusiasmo e historias de bandoleros y trovadores, con sus bandolas, laúdes y multitud de instrumentos que hoy llamamos guitarras renacentistas, alegraban las plazas y mercados. Nacía la vihuela como instrumento de acompañamiento, mientras el creciente poder de la Iglesia encerraba la música y comenzaba a usar el imponente y estático órgano y enormes coros.

Comenzamos a desarmar la vieja espineta, el teclado portátil de esas lejanas épocas. Inventada en el siglo XV por el veneciano Giovanni Spinetti, la espineta es un instrumento de cuerda pulsada por la punta de una pluma de ganso movida por un teclado simple. A cada tecla le corresponde una cuerda, estas eran hechas de tripa de cordero o de chivo y posteriormente de bronce amarillo.

Los clavos que fuimos encontrando nos hablaban de diferentes momentos. Año 1950: clavos firmes, redondos, que al entrar en la madera no la rompían. Símbolo aún de una época donde las cosas debían no solo lograr su objetivo, sino durar si era posible por siempre. Clavos planos de corte rectangular y



● ESTA PARTITURA SE ENCONTRÓ EN EL INTERIOR DE LA CAJA ACÚSTICA DE LA ESPINETA.
EL ESTILO CORRESPONDE A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII, ÉPOCA DE LA DESAPARICIÓN DE J. S. BACH.

cabeza del mismo espesor, aquellos que cambiaron de forma al inicio del siglo XVII, marcaban la época casi exacta del origen del instrumento. Aún seguía siendo fuerte la presencia de polvo que caía al suelo desde el instrumento, aquellos voraces insectos que llamamos xilófagos (del griego *xilos*-madera y *fagos*-devorar) continuaban todavía su incansable labor de más de cuatro siglos.

La aventura se tornaba cada vez más interesante: estábamos en presencia de una de las espinetas más antiguas que se conservan y ninguna de las otras emite sonido alguno, son ya solo esculturas de muy rara forma y poco sentido. Su objetivo, el sonido, perdido en el silencio de la historia. Un resto de *partitura* de la época del final de la vida de Bach, bajo la tabla armónica, allá donde solo se puede ver si se desarma, tapaba sin mucho éxito un agujero en la base pero nos dejaba ver una de las diferentes épocas de las manos que, con mayor o menor éxito, intentaron conservar este pedazo de historia en el tiempo.

Orfeo dibujado en la tapa, con fondo de un paisaje que confundió a quienes catalogaron el instrumento como italiano, deformado éste por cinco restauraciones o reformas sin ningún éxito, la última, probablemente la peor, producto quizás de la misma mano que sostenía el envase de burda pintura marrón al aceite, aquella que en esta vez uso la lija.

El fondo, conservado casi intacto en la parte izquierda, nos guía nuevamente hacia el mismo origen: un paisaje cargado de verdes velados por la bruma de la cercanía al mar del paso de caláis, las casas, típicas de su campaña. Orfeo, mientras acompañado de su lira, fue obligado a vestirse, a dejar de volar y sentarse sobre una banca de piedra pintada posteriormente, al igual que parte del manto carmín, el cinturón, la túnica franciscana y un nuevo y deforme pie, que cubren el paisaje que aún se vislumbra abajo. Su rostro cubierto por una falsa barba termina por convertirlo en uno de los tres reyes magos o en el rey David, pero sin la tú-



TALLER DEL LUTIER NORBERTO NOVIK.
CERRO DEL ILALÓ, TUMBACO.

...Aún seguía siendo fuerte la presencia de polvo que caía al suelo desde el instrumento, aquellos voraces insectos que llamamos xilófagos continuaban todavía su incansable labor de más de cuatro siglos.

nica blanca y celeste de los típicos colores hebreos. Las construcciones de la derecha, magnificadas luego de la lija, sin duda confundieron, junto con la nueva luz del cielo, a quien interpretó el cuadro como italiano.

Continuamos trabajando por algunos meses: desmontarla casi completamente, estabilizar su base aún con trazos de la pequeña hacha que le dio su forma. Reemplazar una parte de su tabla armónica, reconstruir los puentes y el teclado. Armar todo como era inicialmente e intervenir en su final de temple. Todo esto intentando siempre mantener las condiciones de sonoridad de su incógnito constructor.

Al mismo tiempo construimos una copia, a una de las dos espinetas la terminaremos con cuerdas de tripa de cordero, construidas aquí en nuestro taller de Tumbaco; y a la otra, con cuerdas de bronce amarillo. El desafío está allí: el viaje en el tiempo, darle vuelo nuevamente a Orfeo y escuchar la música de su lira en el contexto de su época.

Diagnóstico general de la colección

Pasó el tiempo, preferí dejar en el informe la fecha en que iniciamos por propia voluntad un diagnóstico de la colección. Por ese entonces solo habíamos revisado las vitrinas y un poco más rápidamente dado un vistazo a la Reserva del Museo. Hoy el análisis presenta el respaldo de tener algunos instrumentos en mi taller, donde sin saber aún quién se hará cargo de los gastos y empujados por la desesperación de ver un patrimonio cultural en un deterioro tal que lo lleva rápidamente a su desaparición, analizamos y restauramos cada uno de ellos.

En todo este tiempo (2012-2104), revisamos varias veces la Reserva y las vitrinas, fotografiamos y analizamos más de cincuenta instrumentos y estudiamos parcialmente algunos más. Nos encontramos ante una colección sumamente importante de instrumentos musicales, completamente mal clasificada y sin mantenimiento alguno, deteriorada, hasta el punto de encontrarse casi perdida.

La única catalogación que existe fue realizada en 1975, Richard Rephnn, curador de la colección de instrumentos de la Universidad de Yale, fue el encargado de realizar el estudio. Su publicación a cargo de la misma universidad y de la Unesco, se puede aún hoy adquirir en los portales de Internet. El catálogo, una vez analizado, no es más que una patética guía de inventario. Los errores son tantos que podríamos decir simplemente que no vale la pena preocuparse por enumerarlos, simplemente todo el catálogo es un error.

De la observación realizada a dos vitrinas el día 22 de enero de 2012, se sacaron las siguientes conclusiones:

1. La colección se encuentra mal almacenada, mal exhibida y mal mantenida, principalmente por el hecho de hallarse los instrumentos musicales en espacios de difícil acceso. Las vitrinas están cerradas con tornillos y sellantes. En los instrumentos de cuerda se nota un gran deterioro causado especialmente por la falta de mantenimiento de sus resinas naturales o de aquellas puestas por su constructor original. Se eviden-

cia contracción en dichas resinas y aceites, por evaporación de sus componentes esenciales, lo que provoca serias rajaduras longitudinales. En la vitrina de flautas la situación es compleja, no solo existe la imposibilidad de acceso y mantenimiento cotidiano, sino que se constata serios problemas de clasificación y montaje, lo cual evidencia el desgano y la falta de interés y conocimientos de los anteriores directivos del museo.

2. Entre los problemas de codificación más graves se encuentra la catalogación del *Shen* chino (órgano de mano), que se lo ubica como un instrumento japonés *Shoo*, y en la vitrina como un instrumento alemán.
3. Existe un gran desconocimiento de los materiales. A algunas flautas, por ejemplo, se las nombra como granadillas (madera de granadilla), pero en realidad son flautas de marfil. Otra flauta, aparte del su notable deterioro, está completamente mal armada. Se encontró que no solo proviene de diferentes instrumentos sino que tiene orígenes diferentes. Por último, registrada también en los catálogos, hay una *flauta dulce alto*, nombrada como *Recorder*, que en nuestra lengua significa 'flauta dulce'. Evidente signo de innecesaria extranjerización.
4. En el mismo día se tuvo acceso a una pequeña cantidad de instrumentos de la Reserva, la mayor parte de los cuales se encontraban distribuidos en cajones de armarios, envueltos en papel encerado y fijado con cinta adhesiva. Esto demuestra la necesidad de que el polvo no llegue a los instrumentos. Sin embargo, el problema en un instrumento musical no es tanto el polvo, puesto que fueron construidos y diseñados para ejecutarse en ambientes abiertos. Lo que sí representa una complicación es la gran concentración de hongos y xilófagos que encontramos en los materiales almacenados en dicha forma.

5. La colección, por su mal estado de conservación y clasificación y por su alto potencial cultural, fue declarada en el año 2011 (INPC) como patrimonio cultural en grave emergencia. Se pone también en evidencia la necesidad de un cambio de concepto, al igual que en el nombre. En los hechos, una colección debería estar bien mantenida, bien clasificada y servir de ejemplo cultural hasta en el último rincón del país, abandonando el monárquico-elitista concepto del museo tradicional.
6. Los principios de conservación, mantenimiento y uso, que no tiene el actual Museo Pedro Traversari, lo señalan las condiciones museísticas, incluso están señaladas en las convenciones más tradicionales o aquellas más cercanas a un instrumento, como la Carta de Intención de Cremona.
7. Lo que realmente se requiere es un plan de acción inmediato, un inventario que deje en claro la cantidad real existente de instrumentos y su urgencia o no de restauración, así como una aproximación al costo y tiempo. La clasificación surge de la misma restauración ya que en el transcurso de ésta, casi siempre se encuentran nuevos indicios de su real historia.

Sobre la clasificación

1. *Clasificación museológica*: sirve para archivar en los anaqueles las necesidades objetivas de salvaguarda. A esta clasificación le falta la incorporación de instrumentos sincréticos y populares actuales y muy especialmente el criterio para el que existen: la música.
2. *Clasificación musical*: vientos, cuerdas, percusión, etc., sirve para el uso artístico.
3. *Clasificación propia*: simplifica las dos anteriores. Las sociedades actuales no asimilan la representación museológica, que tiene como objetivo un archivo estacionario que se desentiende de la cotidianidad. Hay que establecer parámetros donde

La aventura se tornaba cada vez más interesante: estábamos en presencia de una de las espinetas más antiguas que se conservan y ninguna de las otras emite sonido alguno, son ya solo esculturas de muy rara forma y poco sentido. Su objetivo, el sonido, perdido en el silencio de la historia...

la gente construya sus representaciones, donde 'no se guarde' sino se disfrute y viva. La clasificación inicial o básica estaría entonces basada en su uso y no en su construcción, podríamos intentar un principio de clasificación en instrumentos fundamentales o de soplo, instrumentos de creación del hombre e instrumentos rituales.

El concepto de uso del instrumento

Una propuesta sería evaluar dentro del inventario la posibilidad de iniciar una serie de actividades artísticas con los instrumentos de la colección. Este sería el objetivo final, que derivaría en un nuevo



● DETALLE DE TECLADO ANTIGUO.

concepto: el análisis y un plan de acción. El plan de acción es fundamentalmente un plan de uso. Se podría empezar con los pocos instrumentos utilizables, con poco mantenimiento o restauración; de lo que se trata es entonces de replantearse el *concepto de uso*. El cambio metodológico se da no en el sentido conservacionista y museístico, es decir el concepto muerto, sino en el sentido que le confiere el público, los músicos y los artistas.

Preservar la colección de instrumentos

Quizá deberíamos buscar en la museología clásica la real causa del estado actual de la colección de instrumentos Pedro Traversari. Horns y Bastell, los descendientes ideológicos de Mahillon, fundador y curador del museo de instrumentos musicales de Bruselas, diseñaron la forma de clasificación usada prácticamente por la totalidad de los coleccionistas del mundo.

Dividieron los instrumentos musicales por la forma en que producen los sonidos, pero sin duda se olvidaron de algo fundamental: dichos sonidos servían para tal o cual efecto o causa humana; es decir, fueron encontrados o inventados por los hombres para producir lo que buscaban o necesitaban en sus diferentes momentos históricos, ritos o emociones. Sin embargo, en los museos, fueron olvidados, tratados como esculturas, ya sin sonido, detrás de gruesos vidrios, alarmas y con explícitos carteles de 'no tocar'. Fueron mantenidos en limpieza y forma, y cada día más lejos del objetivo

para el que fueron construidos: ser escuchados. Pasar un plumero, un paño, poner una cuerda que suponen hace falta, olvidar en los cajones las pequeñas partes fundamentales que poco a poco se despegan y caen. Las autoridades de varias administraciones, ajenas al conocimiento del particular, han recorrido los pasillos aprobando inconscientemente la continuidad de las inútiles vitrinas limpias y bien iluminadas.

Poco a poco todo cae en el olvido. Recuerdo un día en que a los integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador pregunté si conocían un museo de instrumentos musicales en Quito. La respuesta fue casi siempre la misma: "No, no hay ninguno". Los oficinistas de la Orquesta seguían el mismo camino, y la distancia al desconocido museo no superaba los cien metros.

La foto de una guitarra única, que yace comida por xilófagos, casi en el olvido, muestra simplemente que se pasó por encima del objeto sonoro, y siendo un asunto administrativo su custodia, ésta se ha convertido en parte de la burocracia. Mientras, todo se mueve en un inconsciente desconocimiento del tema.

Es hora de cambiar, la burocracia y los controles deben servir para los objetivos para los que fueron creados y no para la sobrevivencia de sí misma. Cabe aclarar que no es un problema propio y único de la Casa de la Cultura y sus museos. No, bastaría con observar que lo mismo y en peor grado sucede en los conservatorios y sinfónicas nacionales. No sólo se está perdiendo un irrecuperable patrimonio, sino inconscientemente, se está fomentando la indolencia y el gasto innecesario.

Catalogación de la espineta del siglo XVI: Aproximaciones metodológicas

Registro sintético



Nombre del instrumento: **Espineta**

Número registro: **4135**

Constructor marca/tipo: **N.N.**

Clasificación: **Cordófono de cuerda pulsada**

Periodización: **Francia siglo XVI**

El primer registro hecho por Richard Rephan, publicado en 1978, lo ubica en Italia en el siglo XVII.

La catalogación Novik la ubica en el noreste de la actual Francia en el siglo XVI.

Fondo: **Colección Pedro Traversari, Casa de la Cultura Ecuatoriana.**



● **Tapa armónica:** Es uno de los principales elementos estructurales, cuya superficie amplifica el sonido del instrumento, su principal función es recibir el sonido y transmitir sus vibraciones a la caja de resonancia.



● **Clavijero:** Mecanismo en el interior de la caja en donde se alojan las clavijas para la afinación de las cuerdas.



● **Clavijas:** Piezas de metal en donde se enrollan las cuerdas para poder tensarlas.



● **Puentes:** Son piezas de madera cuya colocación posibilita transmitir la vibración de las cuerdas a la tapa armónica. En su superficie tiene unas cortas muescas sobre las que van asentadas las cuerdas.



● **Soportes de cuerdas:** Sirven para la tensión de las cuerdas y posibilitan su afinación.



● **Teclado:** Es un sistema mecánico de palancas, para activar a través de la presión de los dedos el sonido de las cuerdas. Son piezas de forma rectangular que van asentadas en la parte exterior del instrumento.



● **Estructura interior:** Estado de conservación de la caja acústica y sus elementos estructurales.



● **Pintura cuadro:** Decoración en el interior de la tapa.

Materiales, descripción e historia del instrumento

1. **Caja:** construida enteramente en ciprés.
2. **Tabla armónica:** abeto armónico posiblemente del norte de Francia. Los espesores de la tabla armónica varían desde el centro, en 4 milímetros, hasta los bordes, en poco menos de 3 milímetros (esto muestra un conocimiento especial sobre el sonido de los instrumentos de cuerda). Dos barras armónicas de soporte.
3. **Puentes:** roble francés.
4. **Clavijero:** roble francés.
5. **Clavijas:** hierro sin perforación para cuerdas y sin estrías, da una ubicación temporal de fines del siglo XVI, que es cuando comienzan a variar las estrías y los clavijeros (perforaciones y estrías).
6. **Cuerdas:** no se tiene referencia del original, pero en esa época se usaban cuerdas en tripa y bronce.
7. **Teclado:** realizadas en falso arce (plátano ace-roide), recubiertas de una lámina de madera de haya en las teclas principales, y de ébano las intermedias.
8. **Pintura:** Debajo de la pintura color marrón se encontraron dos capas originales de temple a la cola, una de base oscura y otra de color hueso, que la recubría en su totalidad.


Elementos de datación y ubicación geográfica

Los elementos son el estilo, los materiales y su forma de uso. El ciprés es sumamente esponjoso y liviano, lo que lo ubica en un clima húmedo. Nos hace excluirlo de las regiones de ciprés de Italia, que en la parte de altura se convierte en más duro y denso. Lo mismo que sucede en la región del sur, por la falta de humedad con respecto al clima mediterráneo.

Decoraciones: (marquetería, incrustaciones, filos, etc.).

- Clavijas y/o clavijero: (mecánico/manual).
- Forma de la tapa y contratapa: en forma de ala de pájaro.

Origen e historia del instrumento:

Su constructor fue el italiano Giovanni Spinetti, a quien se lo ubica en Venecia entre la segunda mitad de 1400. Existen dos posibilidades de la presencia de este instrumento en Ecuador, la primera, su llegada desde Europa en tiempos tempranos de la Colonia, a través de alguna familia pudiente, pero igualmente tuvo un uso eclesial. No se tiene noticias de otro instrumento similar en el país, ningún cémbalo (clavecín) en cualquiera de sus formas, salvo algunos pequeños en posesión de los propios intérpretes. La segunda posibilidad y más factible, es que Pedro Traversari lo haya adquirido en Europa o en algún país latinoamericano en alguno de sus viajes. Su aspecto exterior tiene forma de ala de pájaro y acústicamente se lo define como un instrumento de cuerda pulsada, de tamaño más pequeño que el clave, es ejecutado a través de un teclado y similar a éste en la forma de ejecución. A cada orden o tecla le corresponde una sola cuerda. 



NORBERTO NOVIK

Cincuenta años de construcción y restauración de instrumentos musicales. Constructor de diversos tipos de guitarras, de jazz y barrocas. Laúdes, vihuelas, ukelele, violines, violas, violoncelos. Flautas traversas barrocas, renacentistas y flautas dulce. Saxos sopranos, clarinetes, (copias de Denner y modernos), cabezas de flauta y boquillas de saxo y clarinete en distintos materiales. Restaurador del Museo de Instrumentos Musicales de Israel (década de 1980). Talleres en Haifa (Israel); Rodos (Grecia); Roma, (Italia); Ginebra (Suiza) y desde hace 23 años en Ecuador. Construcción y restauración de teclados de época, espinetas, chembalos, pianos y otros. Construcción de violas da gamba.

Una reflexión sobre el legado de la colección
Pedro Pablo Traversari

MUSICOLOGÍA, ORGANOLOGÍA Y LA MUSEOLOGÍA QUE SUENA

Luis Gabriel Mesa Martínez
Colombia, febrero de 2015

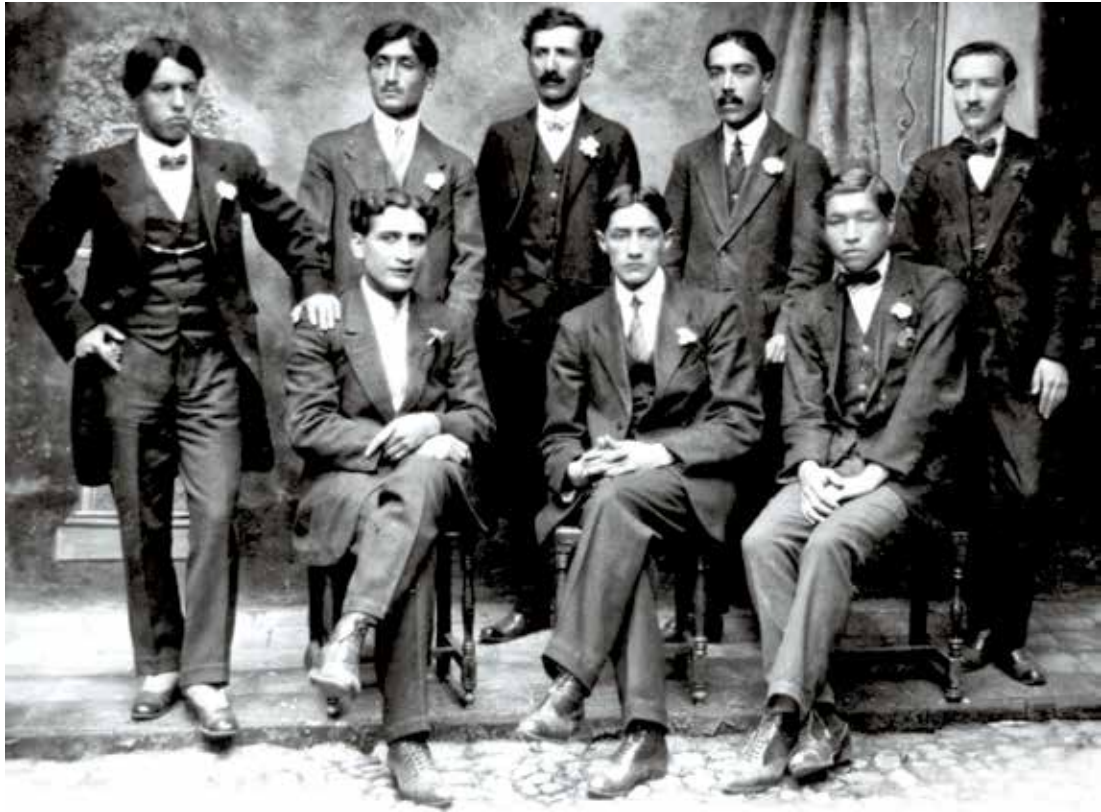
Resumen

El presente artículo establece algunos paralelismos entre Colombia y Ecuador, con el fin de subrayar el creciente interés por fortalecer el patrimonio musical de ambas naciones a partir de disciplinas como la musicología y la organología. La creación de museos especializados se suma a dicha tarea, como sucede con la colección de instrumentos *Pedro Pablo Traversari* de Quito. Es necesario, en esa coyuntura, reconsiderar el concepto de 'conservación' cuando de instrumentos musicales se trata, pues más allá de ser objetos de contemplación, son sus propiedades tímbricas y acústicas las que definen su verdadera función y razón de ser; de ahí la necesidad de resaltar el valor de la *luthería*, como otro oficio imprescindible para procurar una recuperación patrimonial histórica y tangible, pero ante todo sonora.

PALABRAS CLAVE: Pedro Pablo Traversari, musicología, organología, museología, instrumentos musicales, *luthería*, conservación, patrimonio ecuatoriano.

Reconstruir, sostener y difundir el patrimonio cultural

Acceder a colecciones documentales que develen el valor histórico de la música representa, sin lugar a dudas, una de las necesidades más urgentes de la investigación musicológica en América Latina. Aunque lejos de dominar la oferta académica de las universidades del continente, las ciencias de la música no han dejado de fortalecer ese interés genuino por excavar, con insistencia y rigor, aquellos lugares donde discretamente se esconden los sonidos y sus historias entre envejecidos bocetos, desdibujadas partituras e invaluable instrumentos musicales.



PRIMERA GENERACIÓN DEL CLAVEL ROJO. PASTO, c.1915. LUIS ENRIQUE NIETO SENTADO EN EL EXTREMO DERECHO DE LA FILA FRONTAL.
FUENTE: ARCHIVO DE JAVIER VALLEJO DÍAZ. EDICIÓN FOTOGRÁFICA: JUAN DIEGO MUÑOZ VÉLEZ.

Ecuador y Colombia recogen, conjuntamente, archivos dignos de exploración y de estudio que reclaman una intervención tanto científica como práctica destinada a reconstruir, sostener y difundir ese patrimonio cultural, y es por ello necesario formular un llamado a la institucionalización de la musicología y de disciplinas afines que fomenten el uso y la recuperación de los materiales consignados en dichos acervos.

Museos como el *Pedro Pablo Traversari* de Quito y el *Organológico Musical* de Bogotá¹ dan cuenta de un creciente interés por identificar, catalogar y exhibir la riqueza y diversidad de distintos instrumentos musicales coleccionados en ambas capitales. Es necesario, no obstante, que nuevos programas de estudio consagrados al quehacer científico de la música sean considerados en la oferta académica universitaria, pues a la fecha siguen siendo pocas las instituciones ecuatorianas y colombianas que promueven dichos espacios.²

1 Fundados en 1950 y 1966, respectivamente.

2 Cabe resaltar, en este sentido, el programa de maestría de la Universidad de Cuenca y el diplomado en etnomusicología impartido por Juan Mullo en la Universidad Católica del Ecuador, además de la actual oferta en estudios de musicología de universidades como la Juan N. Corpas, Javeriana y Nacional en Bogotá, y la maestría pionera en ofrecer musicología en nivel de posgrado del programa EAFIT en Medellín.

En la historia de la colección Traversari se pueden identificar distintas etapas de sistematización que hoy permiten reconocer con facilidad la categorización, procedencia y relevancia cultural de cientos de instrumentos musicales.

Al revisar documentación histórica relacionada con los antecedentes y evolución de la investigación musical en Ecuador y Colombia, se pueden identificar paralelismos que revelan procesos de desarrollo en gran medida semejantes. Juan Mullo sostiene que, para el caso ecuatoriano, figuras como Pedro Pablo Traversari (1874-1956) y Segundo Luis Moreno (1882-1972) representaron una primera generación de investigadores de la música que aportaron significativamente al fomento de la disciplina en su país (Mullo, 2011: 111). Algunos nombres pioneros en Colombia, por su parte, incluyen a Juan Crisóstomo Osorio (1837-1887) en el siglo XIX, y a investigadores activos en la primera mitad del XX, como Daniel Zamudio (1885-1952), Emirto de Lima (1890-1972) y José Ignacio Perdomo Escobar (1917-1980).³

En el contexto de estos autores tempranos, primó una preocupación por documentar tanto la historia de la música como el reconocimiento de instrumentos musicales y su respectiva clasificación organológica en el marco específico de ambos países. El tono de sus textos, sin embargo, parecía recaer con facilidad en afirmaciones no siempre respaldadas por fuentes académicas, restando a sus discursos el rigor que hoy en día exigimos radicalmente para no caer en la especulación. Aun así, es de resaltar el alcance de sus investigaciones como una invitación a la musicología que pronto tendría eco en la creación de centros especializados y colecciones archivísticas de inmenso valor.⁴

3 Para una revisión detallada de la historia de la musicología en Colombia se puede consultar: Mesa Martínez, Luis Gabriel, *Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología* [Tesis Doctoral], Granada, Universidad de Granada, 2014.

Disponible en línea en: http://adrastea.ugr.es/record=b2250374~S1*spl

También se pueden identificar los puntos más significativos en la historia de la musicología ecuatoriana en Mullo Sandoval (2011).

4 Aunque profundizaremos a partir de este punto el caso ecuatoriano, cabe mencionar que desde la segunda mitad del siglo XX, Colombia vio paralelamente el surgimiento de importantes centros de investigación musicológica, tales como el Cedefim (Centro de Estudios Folclóricos y Musicales, fundado en 1959) o el aún vigente Instituto de Investigaciones

Si nos concentramos en el papel desempeñado por Pedro Pablo Traversari, es de suma importancia reconocer no sólo su aporte a la literatura musicológica del Ecuador, sino el extraordinario legado de su colección de instrumentos musicales hoy perteneciente a la Casa de la Cultura Ecuatoriana (puntualmente al museo antes referido con su nombre), donde actualmente se exponen más de 500 piezas, número que apenas es un porcentaje del compendio completo de instrumentos consignados en las salas de reserva del museo.

En la historia de la colección Traversari se pueden identificar distintas etapas de sistematización que hoy permiten reconocer con facilidad la categorización, procedencia y relevancia cultural de cientos de instrumentos musicales. Más allá de los hallazgos arqueológicos que develan diversas aproximaciones estéticas en la construcción de instrumentos precolumbinos (de suma importancia para comprender el legado prehispánico de Ecuador y América en general), la exhibición actual permite a los visitantes del museo tener un acercamiento a culturas musicales de todos los continentes.

Durante una visita guiada por Islandia Báez (curadora del museo), el aquí suscrito fue testigo del valor no sólo cultural sino ante todo pedagógico de los elementos expuestos. Todo profesional, estudiante o aficionado a la música puede encontrar en esta colección una meticulosa clasificación y distribución de instrumentos del mundo, desde aerófonos de hueso y silbatos de culturas amerindias hasta serpentones franceses y trompetas zoomorfas del siglo XIX, las cuales se imponen majestuosamente frente a un piano rectangular de Horace Waters & Sons —uno de los sellos más representativos de la industria pianística estadounidense—, que al parecer ingresó con este ejemplar a Riobamba hacia 1879.⁵

Estéticas de la Universidad Nacional (fundado en 1978). Con relación a archivos de instrumentos musicales, ninguna colección en Bogotá cuenta con un acervo tan rico como el del Museo Traversari de Quito, aunque sobresalen las de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, o el ya mencionado *Museo Organológico Musical* adscrito a la Universidad Nacional.

5 Información basada en la etiqueta descriptiva expuesta en el museo, que reza: "Piano Rectangular: Instrumento grande de concierto. Acabado con aspecto de ébano. Hecho por H. Waters y Sons. Estampado: H. Waters and Sons / N.Y.



RETRATO DE JOSÉ IGNACIO PERDOMO ESCOBAR, UNO DE LOS PIONEROS EN LA INVESTIGACIÓN DE LA MÚSICA COLOMBIANA

FUENTE: COLECCIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. EDICIÓN FOTOGRÁFICA: JUAN DIEGO MUÑOZ VÉLEZ.



● EL CLAVEL ROJO EN RÍO CLARO, VALLE DEL CAUCA. 28 DE SEPTIEMBRE DE 1934. LUIS ENRIQUE NIETO SENTADO CON SU BANDOLA EN EL CENTRO, PARA LA CELEBRACIÓN DE LA FÁBRICA PFAFF. FUENTE: ARCHIVO DE JAVIER VALLEJO DÍAZ. EDICIÓN FOTOGRÁFICA: JUAN DIEGO MUÑOZ VÉLEZ.

En una reseña publicada por John Schechter para la *Revista de Música Latinoamericana* en 1980, se pudo reconocer la preocupación de directores e investigadores activos del museo por inventariar la colección completa desde un primer catálogo publicado en 1961, hasta versiones posteriores sistematizadas por Inés Jijón (1971) y Richard Rephann (1978) (Schechter, 1980: 265). Partiendo del reconocido modelo organológico de Hornbostel y Sachs (aunque no literalmente en el caso de Jijón, según lo expuesto por Schechter) (Hornbostel, E y Sach, C, 1914), la clasificación tradicional en aerófonos, idiófonos, cordófonos y membranófonos representó

Septiembre 15, lo negoció en N. York en 1877. Llegó en octubre de 1879 a Riobamba. Julio Velasco”.

Acceder a colecciones documentales que develen el valor histórico de la música representa, sin lugar a dudas, una de las necesidades más urgentes de la investigación musicológica en América Latina.

un punto de partida para codificar cada uno de los ejemplares y facilitar su respectivo estudio sistemático. Con estas palabras se refirió el etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969) al museo, tras una primera visita a la exhibición:

“Esperaba encontrar en Quito cosas sorprendentes por su valor de estudio histórico y arqueológico y las encontré. Pero su mayor sorpresa en estas líneas de cultura ha sido la de este museo de musicología. Obra de una vida y de genio. Dejo constancia de mi admiración al insigne ecuatoriano”. (Ortiz, cit. Schechter, op. cit. 1980: 273).

Pero más allá de catalogar cada uno de los componentes de la colección, cuando se trata de instrumentos musicales sería necesario reconsiderar la noción tradicional de lo que verdaderamente entendemos por ‘conservación’. Sin desconocer el valor de consignar objetos de museo en vitrinas que permitan su contemplación por parte de los espectadores, ¿no sería igual de importante escuchar el timbre y potencial sonoro de instrumentos que, desde su génesis, fueron creados no con otra finalidad sino la de servir a la música? Es aquí donde cabe resaltar el valioso aporte de la *luthería* y del arte de la restauración, que por fortuna se convierten en una ruta más para comprender, desde el presente, un pasado que no sólo fue escrito sino que además sonó, vibró y generó en los oídos de nuestros ancestros los sonidos que hoy, gracias a acervos como el que ofrece este museo, podrían tener eco en el panorama investigativo de nuestros días.

Quito cuenta con un tesoro histórico respaldado por la extraordinaria labor de figuras como Norberto Novik, *luthier* de origen argentino, quien desde su llegada en 1973 ha establecido en Ecuador un legado sin precedentes en materia de restauración de instrumentos. En sus propias palabras: “La idea es no alterar el diseño original del instrumento. Así se trata de disimular roturas que podrían deteriorar el sonido”. (Novik, cit. *El Comercio*, 2012: 24). Sumar la tarea de catalogación y conservación del museo a la restauración de *luthiers* como Novik, representaría una alianza capaz de resucitar sonidos del pasado que enriquecerían significativamente la coyuntura interdisciplinaria de la musicología latinoamericana y, por supuesto, la reinterpretación de la música concebida originalmente para estos instrumentos.


La reciente visita al museo y sus salas de reserva por parte de quien escribe estas líneas,⁶ representó un primer acercamiento a un campo de trabajo que con certeza seguirá reclutando el interés de nuevos investigadores ávidos por conocer el fascinante legado ofrecido desde Quito a los estudios de organología y al panorama global de la reconstrucción histórica de la música. Guiada por Islandia Báez y por el insigne investigador ecuatoriano Juan Mullo, la visita en cuestión permitió examinar con detalle cinco tipos diferentes de bandolas ecuatorianas consignadas en la sección de cordófonos de las salas de reserva. Particularidades como el uso de caprazones de armadillo en calidad de cajas de reso-

6 Visita que se llevó a cabo el 13 de enero de 2015.

Aunque lejos de dominar la oferta académica de las universidades del continente, las ciencias de la música no han dejado de fortalecer ese interés genuino por excavar, con insistencia y rigor, aquellos lugares donde discretamente se esconden los sonidos y sus historias entre envejecidos bocetos, desdibujadas partituras e invaluable instrumentos musicales.

nancia para dos de los ejemplares, dan cuenta de nociones culturales detrás de la simbología de cada instrumento, además de constituir un referente fundamental para comprender mecanismos de construcción resultantes de distintas aproximaciones estéticas del pasado.

Comparar estos ejemplares con cordófonos colombianos presentes no sólo en centros de archivo, sino también en colecciones particulares de ciudades como Pasto, motiva a establecer puntos de relación que conecten social y culturalmente la música de nuestras dos naciones. Es precisamente en Pasto donde se conservan las bandolas originales del compositor Luis Enrique Nieto (1898-1968),⁷ quien hacia 1915 habría fundado la estudiantina Clavel Rojo y llegaría a Quito con ella en 1927, sumándose a otros referentes colombianos de ensambles instrumentales que también tuvieron presencia en Ecuador, tales como la Lira Colombiana y la Lira Antioqueña.⁸

Pretender una política de cooperación entre los dos países es más que necesario para que disciplinas como la musicología, la organología y la museología continúen al servicio de nuestra historia y patrimonio. No tiene sentido asumir que la reinterpretación del pasado deba limitarse a fuentes convencionales de escritura y oralidad, cuando asimismo existen íconos y objetos sonoros cuyos testimonios representan en sí mismos una vía más para acercarnos a los personajes y épocas que nos preceden. Es momento de procurar que esas músicas consignadas en instrumentos, partituras y recuerdos, más allá de conservarse en el infinito poder de la memoria, lleguen a manos de investigadores, *luthiers* e intérpretes especializados, de manera que nunca tengan que dejar de sonar. 

7 Con relación a este compositor y bandolista colombiano, el autor se encuentra en proceso de redacción del libro titulado *Luis Enrique Nieto: la música nariñense en los años del Clavel Rojo (1915-1968)*. Será publicado en noviembre de 2015 por el Fondo Mixto de Cultura de Nariño, y pretende abordar algunos de los puntos de relación entre Colombia y Ecuador aquí referidos.

8 Para un estudio reciente sobre la historia de las estudiantinas en Ecuador y sus paralelismos con otros países latinoamericanos, consultar: Mullo Sandoval, Juan, *La estudiantina quiteña*, Serie Patrimonio Vivo Compartido, N° 2, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural (IPANC), Quito, 2014.



BIBLIOGRAFÍA

BÉHAGUE, Gerard

- 1982 'Ecuadorian, Peruvian and Brazilian Ethnomusicology: A General View', *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 1, N° 2 (Spring - Summer), University of Texas, pp. 17-35.

CLAVIJO FIGUEROA, Giovanni

- 2014 'El rompecabezas de nuestro legado musical', en *UN Periódico*, N° 181 (septiembre), Universidad Nacional de Colombia.

EL COMERCIO [Diario]

- 2012, 'Noberto Novik, el luthier que levantó su taller en Tumbaco', *El Comercio*, Cuaderno 2, domingo 8 de enero, Quito.

HORNBOSTEL, Erich und SACHS Curt

- 1914 'Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch', *Zeitschrift für Ethnologie*, Jahrg. 1914, Heft 4 u. 5, Berlín.

LIST, George

- 1966 'Ethnomusicology in Ecuador', *Ethnomusicology*, vol. 10, N° 1, Latin American Issue (January), pp. 83-86.

MESA MARTÍNEZ, Luis Gabriel

- 2014 *Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología* [Tesis Doctoral], Granada, Universidad de Granada.

MULLO SANDOVAL, Juan,

- 2011 'Etnomusicología ecuatoriana: su aporte al conocimiento de la diversidad y la construcción de la identidad de los pueblos indígenas, negros y montubios del Ecuador', en *Revista Musical Ecuatoriana EDO*, N° 8, Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conmúsica, Quito, pp. 110-118.

-
- 2014 *La estudiantina quiteña*, Serie Patrimonio Vivo Compartido, N° 2, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural (IPANC), Quito.

SCHECHTER, John M.

- 1980 'A Catalogue of the Pedro Traversari Collection of Musical Instruments / Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari, de Richard Rephann' [Reseña], *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 1, N° 2 (Autumn - Winter), University of Texas.

LUIS GABRIEL MESA MARTÍNEZ

Doctor en musicología y pianista nacido en Pasto, Colombia. Autor de los libros titulados *Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia* (Granada, 2014) y *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano* (Pasto, 2014). Becado por los programas 'Kofi Annan' y 'Davis' para cursar estudios de música (piano) y francés en Macalester College - Estados Unidos de América (2003-2007). Acreedor de la Alexander International Scholarship para profundizar estudios de musicología histórica en la Universidad de La Sorbona de París (2005-2006). Obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en Historia y Ciencias de la Música en 2009, y en 2013 el título de Doctor por la Universidad de Granada (España) en Musicología. Actualmente se desempeña como Jefe del Departamento de Musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas y Coordinador de Musicología de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Página oficial: www.mesamartinez.com

Reflexión histórica sobre la colección del
Museo Pedro Pablo Traversari

LA SONORIDAD DEL INSTRUMENTO MUSICAL DEL PASADO EN LA HETEROGENEIDAD DEL OÍDO ACTUAL

Juan Mullo Sandoval
Quito, enero de 2013

Resumen

La intervención del objeto sonoro y sus posibles aplicaciones en el campo de lo artístico o lo didáctico, posibilita valiosos aportes hacia la participación de los colectivos musicales y de quienes postulamos por una memoria histórica real. Esto ha demostrado que mientras exista una mayor intervención y reflexión sobre este objeto, mayores conocimientos desde el sujeto social y artístico se lograrán. El discernimiento a través de la catalogación¹ de acervos como el de los instrumentos musicales antiguos, tiene una connotación no solo estética o museológica, sino fundamentalmente sonora y viva. El poner en uso la sonoridad de un instrumento musical del pasado, epistémicamente nos conmina más hacia la contemporaneidad que a lo retrospectivo, pues pone en evidencia la diversidad aural, la inercia heterogénea del oído actual. En el pensamiento original del compositor y teórico Pedro Traversari —su colección de instrumentos musicales concretamente— primó una base ideológica democratizadora y sobre todo educativa de la música, en el marco de la poscolonialidad republicana.

PALABRAS CLAVE: Intervención, catalogación, diversidad, memoria sonora, sonoro, poscolonialidad.

El aporte de Traversari al campo cultural ecuatoriano

El discurso de las artes a fines del siglo XIX, cuando comienza a establecerse la importante Colección de Instrumentos Musicales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se da, principalmente en el contexto del pensamiento romántico nacionalista y el arte modernista, que

¹ En el año 2014 quien escribe este artículo, elabora el documento *Catálogo Novik: metodología de la restauración y catalogación*, dentro de una propuesta de registro, inventario y catalogación, presentados en el año 2013, a la dirección del Museo Pedro Traversari de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

modelan la postura estética vanguardista de compositores y musicólogos como el quiteño Pedro Traversari Salazar (1874-1956), quien fue el visionario y dueño original de la valiosa colección.

En el accionar de Traversari se revelan una serie de factores que dan muestra del proceso artístico e investigativo republicano, contexto en el que la música ligada a lo etnográfico cumple un rol fundamental en la formulación de símbolos culturales nacionales. Evocaciones y cantares a lo patriótico y a la nación van modelando igualmente una identidad artística bajo el proceso del mestizaje y lo ciudadano, si bien en una primera instancia dependiente de la visión europeizante, posteriormente, hacia los años treinta del siglo XX, profundizan un mayor contenido local.

Similares colecciones se crean en el espacio latinoamericano, y en la idea central de Pedro Traversari parece replantearse esa visión de dependencia. En sus obras teóricas se percibe un corpus histórico apuntalando sus investigaciones. Varios son los escritos con los que Traversari contribuye al campo cultural ecuatoriano, comenzado por el *Catálogo del museo de instrumentos musicales de América 1884-1905* (Quito, 1905).² En el *Diccionario del folclore ecuatoriano*, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1964, su autor, el brasilero Paulo de Carvalho Neto, menciona algunas obras de este investigador:

Entre sus trabajos, se sabe que publicó en Roma *L'arte in America. Storiadell'artemusical indigena e popolare. Arie, canzoni, poesie, strumanti et danze* (1905). En Quito editó *La música en todos y para todos*, con el capítulo 'Apreciaciones folclóricas musicales'. Se tiene noticias, además, de *La arqueología americana en la civilización moderna: Investigaciones históricas y arqueológicas sobre las artes indígenas de*



América, Historia general ilustrada de la música indígena y popular de los países americanos; Relaciones del arte indígena y popular y La música indígena de América, etc. (Carvalho Neto, P. 1964: 407).

En el campo del manejo de los bienes patrimoniales de estas primeras etapas se dan factores sociales y políticos que, aparte de tener un claro afán artístico o museológico, establecieron modelos civilizatorios impulsados desde las élites, pues en las primeras décadas del siglo XX se organizaban las exhibiciones y muestras etnográficas, dentro de una tendencia regional y mundial de promoción científica, artesanal, artística o comercial, en el marco del desarrollo capitalista poscolonial. Por un lado, esto revela la intencionalidad de poner en valor las expresiones musicales como representaciones simbólicas y valores estéticos de los pueblos y culturas, pero por otro, viniendo desde los sectores oligárquicos, no les quita una clara intencionalidad exotista y colonizadora.

Sin embargo, aparte del recurso visual histórico y *museable* que se tiene del objeto, se entiende que Pedro Traversari rebasa la condición de ser un mero coleccionista, es, sobre todo, un compositor y como tal le interesa el sonido. Un músico lo primero que hace al adquirir un instrumento es ejecutarlo, y es por ello que, mientras se va estructurando un repositorio de esta naturaleza, también se va recolectando sonidos heterogéneos, culturas acústicas diversas y sobre todo tímbricas del pasado, que nos ubican en nuevos paradigmas y sintagmas auditivos. La comprensión acústica no solo reconoce elementos sonoros estandarizados, tiene la capacidad de aprender e interpretar estrategias sonoras tanto contemporáneas como remotas. Aquellas 'ocultas'

² Obra que al parecer estaría desaparecida.

● BANDURRIA. FUENTE DOCUMENTAL: MUSEO PEDRO PABLO TRAVERSARI (CÓDIGO ORIGINAL R. REPHANN 4029).

en los instrumentos antiguos, en la actualidad a un público diverso le pueden parecer enteramente nuevas y vivas.

Historia de una gestión

Cuando Pedro Traversari viaja aún siendo niño a Chile, en donde realiza todos sus estudios musicales formativos, un connotado dibujante y músico de Coquimbo, Juan Calixto Guerrero Larraín (1842-1892), profesor en institutos, colegios y academias, le entrega unos instrumentos musicales cuando apenas tenía 12 años, suponemos, provocando el camino de la famosa colección en sus futuros años de madurez. En el año de 1900, en pleno apogeo de la revolución liberal radical, el presidente Eloy Alfaro, bajo decreto ejecutivo, realiza la segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Pedro Traversari es contratado como profesor, y en ese mismo año, un sacerdote de nombre Gonzalo Pérez le hace la importante donación de un *Tundy* o *Tuntui*, instrumento emblemático de la cultura shuar-achuar.

Es en una dinámica de erudición, donde Traversari va organizando su proyecto museológico, en condiciones históricas que llegan a su máximo esfuerzo hacia la mitad del siglo XX, momento en que esta colección es adquirida por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Eran instancias cuando las instituciones artísticas y culturales consolidaban su planteamiento estético nacionalista. Las circunstancias políticas de la nación y el proceso cultural de la diversidad que se gestaba en ese contexto histórico, hace que posiciones artísticas y socioculturales como las de Traversari, vayan apuntalando un proyecto de carácter educativo. Él acotaría lo siguiente:

“Declarar en cualquier forma, a los instrumentos musicales como artículo de lujo, es el más insensato atentado antidemocrático contra la difusión del arte, contra la vida social y contra el solaz del pueblo”. (Traversari, 1949: 65, cit. en Báez).

Las décadas de los cuarenta y cincuenta son un período de gran impulso artístico, tanto en lo académico cuanto en lo popular. La creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana por parte de Benjamín Carrión en 1944 es parte de este auge. Si en 1950, con más de dos mil piezas, se inaugura la primera muestra de la colección de instrumentos, en una casa aristocrática de la ciudad de Quito, donde asiste con gran pomposidad la más recalcitrante burguesía quiteña y el oficialismo clerical, estatal y diplomático, un año después, en mayo de 1951, Benjamín Carrión, con una visión distinta y mayor espíritu democrático, gestiona la adquisición y la inauguración del ‘Museo Etno Organográfico Pedro Traversari’, en las instalaciones del Casa de la Cultura Ecuatoriana.

La colección de instrumentos musicales Pedro Traversari es una de las muestras organológicas más significativas del contexto latinoamericano, sin embargo, no ha tenido desde su constitución un real proceso de valoración y menos aún de conservación y restauración. De los documentos existentes sobre la colección, el de Richard Rephann (1978) es el más conocido.³ En éste se ofrecen descripciones muy generales que no han contribuido a una comprensión sistemática de sus fuentes, ni de sus correspondencias culturales o sistemas constructivos, básicamente es un informe sobre los materiales y las dimensiones, sin ningún parámetro de contextualización.

Otro documento, realizado a manera de apuntes, es el de la curadora del Museo, Islandia Báez, que por su constancia en el proceso de registro tiene datos sumamente importantes en lo que respecta a lo museológico y patrimonial. El registro realizado en el año 2009, por el Ministerio Coordinador de Patrimonio y bajo la coordinación de quien escribe este artículo, se centra específicamente en los instrumentos musicales de origen ecuatoriano. Ninguno de los mencionados estudios ha hecho una valoración organológica partiendo de un diagnóstico técnico de sus sistemas constructivos, su pertenencia étnica y sus planes de conservación concreta. La rea-

3 Se tiene datos de otros registros, un catálogo de 1961 y otro elaborado en 1971 por la compositora quiteña Inés Jijón (1909-1995).



MUSEO DI STRUMENTI MUSICALI
"TRAVERSARI"



● SE LEE AL PIE LA FOTO: CONFERENCIA ANTE LA REAL ACADEMIA SANTA CECILIA DE ROMA, 1905.
SE DESTACA LA RÚBRICA DE PEDRO TRAVERSARI.
FUENTE DOCUMENTAL: MUSEO TRAVERSARI.

alidad, desde que la Casa de la Cultura adquiere esta colección, casi no ha variado, no ha existido un plan de conservación por más de 60 años. El mismo Pedro Traversari ya había advertido, en un informe de junio de 1952, la necesidad de un especialista al que denomina ‘reparador de instrumentos’, para su correcta conservación y exhibición. Igualmente sugiere la creación de una *Sección Anexa* del Museo, para la realización de “Audiciones, recitales, conciertos históricos y genéricos, así como para conferencias ilustradas...”. (Traversari, 1952: 88, cit., Báez).

Si se parte de la primera intervención técnica por parte de Rephann en 1974,⁴ se constata pocos resultados objetivos para la salvaguarda de la colección, en la medida que, desde los estudios disciplinarios etnomusicológicos u organológicos, no se genera

ninguna propuesta investigativa. Quizá se podría comprender que en la década del setenta, el país no contaba con un *luthier* o técnico calificado para asumir ese proyecto, pero es necesario anotar que musicólogos ecuatorianos importantes como Carlos Coba Andrade o Inés Muriel, podrían haber asesorado dicho registro, sin embargo no se los tomó en consideración. Es por ello que se hace notorio el desconocimiento de Rephann de los materiales constructivos para los instrumentos musicales del entorno ecológico ecuatoriano,⁵ la no vinculación a la arqueología prehispánica y más grave aún, de las culturas musicales nativas, cuyos instrumentos rituales estaban representados en la colección.⁶ Posiblemente la política cultural, dentro de gobier-

4 En 1974 llega al Ecuador el connotado especialista norteamericano Richard Rephann, director de Yale Collection of Musical Instruments, acreditado por la OEA, para la realización de un registro técnico, producto de ello aparece la publicación: *Catálogo de la colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari* (OEA, 1978), la metodología empleada es la conocida de Sachs y Hornbostel. Se trata de un sistema clasificatorio de instrumentos musicales propuesto por Erich Hornbostel y Curt Sachs, que relaciona el tipo de material con el sonido producido: cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos. En este documento no se incorpora la bibliografía precisada de Traversari.

5 Según el *luthier* argentino Norberto Novik, algunas descripciones de Rephann con respecto a tipos de materiales con los que se construyeron instrumentos de origen ecuatoriano, tienen inconsistencias.

6 En la estadística presentada por Conmúsica al Ministerio de Patrimonio en el año 2009, se registraron específicamente instrumentos de origen ecuatoriano: 97 aerófonos precolombinos, 42 aerófonos tradicionales, 26 idiófonos tradicionales, 23 cordófonos coloniales y republicanos y 5 membranófonos tradicionales. Entre ellos los instrumentos musicales de las culturas andinas, afrodescendientes y amazónicas.

nos dictatoriales como en la década del setenta,⁷ no permitió desarrollar otros esquemas de gestión cultural, pero es paradójico anotar que dentro de un gobierno de corte militar nacionalista se ubica en la presidencia de la Casa de la Cultura a un oficial, el coronel Fausto Bayas (1973 a 1974), y posteriormente al Dr. Galo René Pérez (1974-1979), y es este espacio administrativo en donde se da el más importante registro técnico de la colección.

Es una constante institucional el modelo de gestión poscolonial,⁸ políticas culturales que no generaron diálogos interculturales en cuanto al uso social del objeto patrimonial con los reales depositarios, las culturas populares, ni con sus investigadores o los maestros artistas. Quizá uno de los diagnósticos más sustanciales que se ha hecho a este respecto, y que pone en evidencia lo antes anotado, es el que realiza el *luthier* argentino Norberto Novik, radicado en el Ecuador por más de 30 años en diferentes épocas desde 1973. En 1994, año en que toma contacto con la colección Traversari, luego de haber cumplido funciones desde 1984 a 1987 como director del Área de Instrumentos Musicales del Museo de Arte y Etnología de Israel, propone en varias oportunidades planes de contingencia y procedimientos concretos de restauración, en protocolos realizados de manera altruista. En el año 2014 Novik recién puede acceder a esta colección de instrumentos, en la dirección del Museo a cargo del arquitecto Guido Díaz.⁹

Estas necesidades y conclusiones se vinculan posteriormente al informe presentado por la Corporación Musicológica Ecuatoriana, en el 2009,¹⁰ al

En el accionar de Traversari se revelan una serie de factores que dan muestra del proceso artístico e investigativo republicano, contexto en el que la música ligada a lo etnográfico cumple un rol fundamental en la formulación de símbolos culturales nacionales.

7 Luego de gobiernos militares, especialmente el del general Rodríguez Lara, se reinstala la democracia en Ecuador en 1979 con Jaime Roldós Aguilera.

8 Sin embargo cabe resaltar el esfuerzo hecho en la presidencia de Benjamín Carrión por generar estudios de las culturas populares desde la folclorología. El *Diccionario del Folklore Ecuatoriano*, publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1964, fue un esfuerzo notable, su mentalizador fue el brasileño Paulo de Carvalho-Neto.

9 El mencionado *luthier* comienza en este año la restauración y duplicación de algunos instrumentos, una espineta del siglo XVI, una viola da gamba, una flauta barroca del siglo XVIII y otros.

10 El registro y la realización de este informe estuvo a cargo de quien escribe este ensayo.

En el pensamiento original del compositor y teórico Pedro Traversari primó una base ideológica democratizadora y sobre todo educativa de la música, en el marco de la poscolonialidad republicana.


Proyecto de Emergencia del Patrimonio Cultural del Ecuador, del Ministerio Coordinador de Patrimonio, cuya coordinación general estuvo a cargo de la Dirección de Unidad de Gestión.

En este importante y único informe oficial, se propuso que la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari de la Casa de la Cultura Ecuatoriana es un patrimonio en eminente riesgo. El registro del año 2009 así lo dictaminó e hizo las recomendaciones respectivas para su evaluación. Esto es muy significativo, en la medida que al haber sido propuesta la colección como un bien patrimonial en riesgo, dentro de un decreto ejecutivo en emergencia, ingresa en un parámetro valorativo único. Entre otros aspectos fundamentales se planteó que era urgente una intervención técnica a varios instrumentos musicales que requieren no solo de esta evaluación, sino su inaplazable restauración. Una de las acciones emergentes es el uso y recuperación de un patrimonio singular hasta ahora subutilizado, para proyectarlo hacia fines educativos sobre todo, como fue en sus inicios el ideal de Pedro Traversari Salazar y Benjamín Carrión.

En este marco, es importante dar continuidad a la gran visión educativa e interdisciplinaria que

sobre el tema de la cultura nacional tuvo Carrión, cuyo principal signo participativo en cuanto a la mencionada colección, es *lo sonoro*. Patrimonio intangible que incorpora a las expresiones musicales actuales, nuevos elementos del conocimiento, como podría ser la tímbrica barroca del *clavicordio* o el *arpa colonial* de 19 cuerdas, el *rabel* del siglo XIX, o la *viella*, construida en Ecuador cerca del año 1800, extraordinarios instrumentos de la colección Pedro Traversari. Es importante dar paso a valoraciones tanto de los instrumentos europeo occidentales clásicos o coloniales, como también del proceso histórico musical de las culturas locales, siendo el caso del *bandolín* mestizo-republicano, cordófono de tímbrica propiamente nacional, o instrumentos como el *rondador* andino,¹¹ la *marimba* esmeraldeña o los sonajeros amazónicos, lo que ahora se reconoce como nuestro invaluable patrimonio sonoro.

A manera de conclusión

Documentos como el importante *Catálogo de Richard Repphann* no inician un conocimiento real del objeto sonoro, puesto que no se ausculta las fuentes documentales que evidenciaron la recolección y adquisición de los numerosos instrumentos por parte de Traversari. La casi nula gestión documental desde esos años se enmarcó en políticas culturales bajo esquemas hegemónicos, que han aislado no solo lo artístico-patrimonial desde la dominación social, sino la subvaloración de una cultura popular y nacional, legítima dueña de esos patrimonios. Estas tendencias iniciales de registro y catalogación, con una orientación funcionalista y clasificatoria, por lo general, se entienden de su morfología, su decorativa y su grado exótico, pero se desentienden de sus contenidos sonoros, su timbre, los sistemas constructivos, las funciones socioculturales y sobre todo de las culturas vivas y los músicos, que son quienes posibilitan —con sus ejecuciones— que estos instrumentos musicales no perezcan. 

11 El rondador indígena o mestizo, la sonoridad del rondador indígena es enteramente pentafónico, mientras que el mestizo permite modulaciones y cadencias para un estilo cada vez más criollo, es decir, con un lenguaje musical tanto europeo como andino.



BIBLIOGRAFÍA

BÁEZ, I.

Biografía de Pedro Pablo Traversari, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Monografiado.

2013 *Lista de instrumentos musicales para catálogo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Monografiado.

CARVALHO-NETO, P.

1964 *Diccionario del Folklore Ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

GARCÍA, M.

s/f *Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado*, Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, p. 41. (magarcia@conicet.gov.ar)

GUERRERO, P.

2001-2005 *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Quito, Corporación musicológica ecuatoriana, Tomo I y II.

MULLO SANDOVAL, J.

2009 *La nacionalidad ecuatoriana configurada desde los discursos artístico-sociales de la música*, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Flacso, monografiado.

2009 *Música Patrimonial del Ecuador*, Quito, Ministerio de Cultura, Instituto Iberoamericanos de Patrimonio Natural y Cultural (IPANC).

REPHANN, R.

1978 *Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari*, North Haven, Connecticut, Organization of American States, Yale University.

TRAVERSARI, P.

Reseña histórica y técnica de la música incaica en el Ecuador, Mecanografiado, Quito, inicios del siglo XX.

JUAN MULLO SANDOVAL

Coordinador del Programa de Etnomusicología, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Estudios Especializados, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (1996-2002). Conferencista en eventos académicos internacionales en México, Estados Unidos y otros países latinoamericanos. Participación en publicaciones internacionales como el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (1992). Coordinador del Registro e Inventario del Patrimonio Sonoro del Ecuador (2008-2011), Ministerio Coordinador de Patrimonio y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, INPC.

Algunas de sus obras publicadas son: *Música patrimonial del Ecuador*, Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Natural y Cultural, IPANC, Quito-2009; *El bolero porteño*, IPANC, Quito-2013; 'Jazz en Ecuador', en: *Jazz en español, derivas hispanoamericanas*, Universidad Veracruzana, México-2013; *La estudiantina quiteña*, IPANC, Quito-2014; *Cantos montoneros y chapulos, semántica de la canción alfarista*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito-2015.

SONIDOS DE LA MEMORIA

Fabiano Kueva
Quito, febrero de 2015

Resumen

Este texto reúne apuntes, personales y breves, sobre varios espacios, grabaciones y documentos relacionados con *lo sonoro* en el Ecuador. Notas de visitas hechas en tiempos distintos a varios archivos, modos de estructurar acervos sonoros locales de gran valor en términos de memoria social y en situaciones de emergencia, dispersión o silenciamiento.¹ Un recorrido irregular para ubicar claves, amplificar respuestas ya existentes, trazar un horizonte posible para acervos que, puestos en relación, articulan una memoria de *lo sonoro* en el Ecuador, memoria como reserva poética, como experiencia de escucha expandida, como responsabilidad colectiva situada en el presente.

PALABRAS CLAVE: Sonoridad, estudios sonoros, archivos, fonotecas, acervos sonoros, patrimonio sonoro ecuatoriano.

Perspectiva sonora

Sound is the permeable.
Steven Connor (2011)

En las últimas décadas se ha configurado una perspectiva de *lo sonoro* basada en el llamado giro sonoro y la crítica de *la escucha* como construcción cultural, en la que orbitan prácticas que revisan e interpelan las categorías instituidas por los paradigmas *eurocéntricos*. Esto incluye reflexiones desde la composición, la nueva musicología, los estudios culturales o las prácticas de experimentación sonora, así como proyectos situados en los sistemas culturales de tradición afro, andina, montubia o mestiza en los cuales el territorio, la ritualidad, la espiritualidad y

¹ Emergente entendido como lo que emerge, lo que irrumpe o se encuentra en estado germinal; dispersión como situado en el margen como gesto descentrado; silenciamiento como equivalente al uso de la función técnica MUTE (lo que no se graba o amplifica, lo que no se puede escuchar) pero en un sentido cultural.



*El micrófono aumenta la verdadera voz,
la ausencia...*

Jorgenrique Adoum (2008)

JORGENRIQUE ADOUM DURANTE LA GRABACIÓN DE *POESÍA MANO A MANO* EN EL TEATRO PROMETEO, QUITO, 2003.

FOTO: MAURICIO USHIÑA. ©CENTRO EXPERIMENTAL OÍDO SALVAJE.

la colectividad constituyen el fenómeno sonoro, entendido como una totalidad.

Esta perspectiva nos posibilita indagar en los sistemas de relaciones que se dan en *lo sonoro* como forma de conocimiento-poder tendiente al establecimiento de un modo 'legítimo', de un discurso hegemónico; pero a la vez, como espacio de contradicción, disputa y resistencia a esa hegemonía como opción única.

Lo sonoro ofrece a las prácticas artísticas, de investigación y archivísticas un potente campo de interpretación.² Sus herramientas nos permiten, por

2 Podemos citar dos casos institucionales cercanos: el Archivo de Bogotá (Colombia), que gestiona acervos sonoros, documentales y visuales desde un concepto de mediateca pública en constante revisión conceptual y técnica; o la Fonoteca Nacional de México (en el Distrito Federal), que además de gestionar acervos históricos a gran escala mantiene una política de difusión, fomento de la escucha y publicaciones impresas y digitales desde criterios de diversidad sonora. Varios casos independientes y autogestionados importantes se mencionan más adelante.

ejemplo, una lectura crítica de las geopolíticas del *paisaje sonoro* o de la colonialidad subyacente en ciertas valoraciones 'patrimoniales'; abren el debate sobre la pertenencia intelectual de los registros y la activación de formas efectivas de reconocimiento, acceso público y puesta en valor de grabaciones y documentos referentes a *lo sonoro*.³ Pero, sobre todo, posibilitan lecturas transversales, ejercicios de sentido cruzados, la puesta en relación y contraste —desde saberes de distinta raíz— de los modos de *hacer archivo*, de las estrategias *microactivadas* en el Ecuador por entidades y espacios independientes en ausencia de una institución *macro*, de una 'Fonoteca Nacional' necesaria pero inexistente.

Ya que los acervos-archivos han adquirido una relevancia a escala global como capital simbólico

3 Un trabajo referencial desde una perspectiva sonora regional es: Mayra Estévez Trujillo, *UIO/BOG Estudios Sonoros desde la Región Andina*, (Quito-Bogotá: TRAMA editores, 2008).

Lo sonoro ofrece a las prácticas artísticas, de investigación y archivísticas un potente campo de interpretación. Sus herramientas nos permiten, por ejemplo, una lectura crítica de las geopolíticas del paisaje sonoro o de la colonialidad subyacente en ciertas valoraciones ‘patrimoniales’.

y económico en los mercados culturales, cabe una pregunta general: ¿Cuál es el estado y el destino de nuestros archivos sonoros? Ensayo dos respuestas:

Primera respuesta

En 2007, el gobierno ecuatoriano decretó el “estado de emergencia en el sector Patrimonio Cultural”,⁴ coyuntura que movilizó —de modo inédito— grandes recursos económicos y técnicos. Este proceso sirvió sobre todo para actualizar el inventario de bienes culturales y establecer diagnósticos profesionales sobre estos. Entre los insumos generados en ese proceso está el trabajo realizado por el compositor y antropólogo Juan Mullo, que establece el nivel de riesgo en que se encuentran los archivos sonoros en el Ecuador, para graficar:

CINTAS: 50 cintas de carrete abierto.

BIEN: Colección José Berghmans – Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC).

UBICACIÓN: Quito.

RAZONES: La Unesco financió entre finales de los setenta e inicios de los ochenta la grabación de música de tradición oral de la mayoría de comunidades indígenas y afroecuatorianas del Ecuador, la que estuvo dirigida por el compositor francés José Berghmans. El equipo de trabajo ubicó esta valiosa colección en el INPC, sin las mínimas condiciones de preservación, en una caja de cartón llena de polvo ubicada debajo de un lavabo, en el suelo y sin ningún tipo de protección contra el deterioro.

El siguiente paso tras esos procesos de inventario y diagnóstico era ACTUAR. Y en esto el Estado ha

⁴ Publicado en Quito en el Registro Oficial No. 816 del 21 de diciembre de 2007.

evidenciado los límites prácticos de su proyecto de ‘rectoría’ o como se denomina actualmente de ‘regulación y control’ del campo cultural. A ocho años del decreto de ‘estado de emergencia en el sector Patrimonio Cultural’, a excepción de la convocatoria para ‘Repositorios de Memoria’ del Ministerio de Cultura en 2012 —cuyos montos resultaban insuficientes considerando los costos que implica la gestión de archivos—, o la publicación discográfica Taitas y Mamas⁵ en 2013, los asuntos relacionados con los archivos sonoros permanecen sin agenda institucional clara.⁶

Segunda respuesta

En el país está latente una visión idealizada del ‘pasado’ —de signo positivo o negativo según la coyuntura— quizá como efecto de cierto discurso ‘patrimonialista’ de corte lineal y oficial. Sin embargo, vivimos la paradoja de que los documentos sonoros o la sonoridad de los documentos no se inscribe como parte de ‘ese pasado’; el valor social de *lo sonoro* no ha logrado enraizar lo suficiente en nuestras instituciones: sonoridades y registros desaparecen cada día.

Paralelamente a esta intermitencia estatal, una serie de iniciativas independientes y autogestivas —algunas de larga data— han configurado una serie de acciones archivísticas en el tiempo, manteniendo acervos en la medida de sus posibilidades, transfiriendo soportes originales a formatos reproducibles y legibles, que posibiliten su permanencia y

acceso público mediante herramientas tecnológicas (analógicas y/o digitales) para usos muy diversos.

Estos proyectos, cada uno con escala y estado distinto, articulan, en conjunto, una suerte de *micro-políticas de la memoria* que, desbordando en muchos casos su situación de emergencia, dispersión o silenciamiento, nos permiten escuchar y leer los registros del pasado como un corpus polifónico del presente.

Pero ambas respuestas, ambas dimensiones —*macro y micro*— requieren un espacio tercero, un ejercicio de escucha integral, una política equilibrada que posibilite acciones articuladas entre las entidades que gestionan acervos referidos a *lo sonoro*.

Inmersión en archivos

*La memoria de lo musical, aun fragmentaria,
actúa como detonante
de una memoria más general.*
Coriún Aharonián (2010)

Entre muchos proyectos existentes, quiero citar cuatro situaciones cercanas y recientes, cuatro maneras de conformar acervos —cada uno con sus tensiones y límites—, cuatro modos de *hacer archivo*, cuatro orientaciones: el documento cultural; la música contemporánea académica; las sonoridades; y, la memoria radial.

Blomberg: cintas encontradas

Archivo Blomberg es una entidad autogestionada que desde el año 2000 ha realizado un arduo trabajo de conservación, digitalización y puesta en valor del legado fotográfico, filmográfico y documental del escritor, viajero y cineasta sueco Rolf Blomberg (Suecia, 1912 – Ecuador, 1996). Dado que esta valiosa obra se realizó para medios y editoriales extranjeras, la gestión de este Archivo se enfoca en el acervo referido al Ecuador. Un valioso ejercicio por relocalizar narraciones e imágenes en el presente, no solo desde estrategias de difusión como exposiciones, publicaciones y videos, sino abordando una de las tensiones fundamentales que atraviesan el hacer

5 Recopilación de músicas tradicionales en formato álbum discográfico promovido por el Ministerio Coordinador de Patrimonio en 2013, con la producción del músico Ivis Flies, que incluyó a figuras como Don Naza, Papá Roncón, Julián Tucumbi, Las Tres Marías, Mariano Palacios y Mishqui Chullumbo. Cabe destacar en esa línea de recopilación de músicas tradicionales el trabajo pionero de Juan Mullo y Juan Carlos Franco, quienes en 1993 produjeron con el sello discográfico sueco Caprice Records el álbum *Música del Ecuador*, que por la diversidad que reúne es el más completo que se ha publicado y que lamentablemente no tuvo la circulación a escala masiva que merecía.

6 El proyecto históricamente más articulado ha sido la Musicoteca del Banco Central (creada en 1982) y que en el proceso de traspaso de competencias al actual Archivo Histórico del Ministerio de Cultura (iniciado en 2009) se encuentra en proceso de ‘espera’ de un diseño actualizado en el manejo de sus acervos, tanto desde el punto de vista conceptual como técnico.



LUISA GÓMEZ DE LA TORRE, DOLORES CACUANGO Y EL SONIDISTA MOGENS FRENDELL, DURANTE UNA FILMACIÓN DE ROLF BLOMBERG PARA LA TELEVISIÓN SUECA, PESILLO, IMBABURA, 1969.

FOTO: ©ROLF BLOMBERG. CORTESÍA: ARCHIVO BLOMBERG.

archivístico: la legitimidad del documento, la pertenencia de los registros a los sujetos fotografiados, grabados o filmados.

Dado el interés de Blomberg por la vida de los pueblos y nacionalidades ecuatorianas, gran parte de su obra fue realizada en territorio y en relación con comunidades. Entre el año 2006 y 2009, el Archivo realizó su proyecto 'Blomberg regresa', que consiste en una devolución simbólica de los materiales fotográficos y fílmicos a las comunidades, fuente primaria de esas obras, mediante proyecciones

gratuitas, exhibiciones fotográficas en espacios públicos e investigación actualizada sobre personas y lugares referidos en las experiencias originales.⁷

Un material poco conocido de este acervo es una serie de cintas de carrete abierto y casetes de audio con entrevistas, música indígena y programas de radio producidos por Rolf Blomberg, que

⁷ El documental inédito *Blomberg vuelve* (Ecuador, 2010), realizado por Marcela Blomberg, Fabián Pathino y María Inés Armesto, resume el proceso de encuentro de las comunidades de Jaramijó, Quinchuquí y Sarayaku con el Archivo y sus materiales. Sobre Rolf Blomberg: <http://www.archivoblomberg.org>

se encuentran en perfecto estado. Salvo varios fragmentos digitalizados y presentados para la exhibición *El Ecuador de Blomberg y Araceli* en el Museo de Ciudad de Quito en 2001, estas cintas no han podido escucharse en su totalidad. La mayor parte de este material fue registrado con una grabadora Nagra modelo III, es decir como toma de sonido sincrónica para cine. Pero con Blomberg opera un cruce entre escucha y mirada, que permite que esos registros de audio tengan una autonomía sonora en el presente, o que en sus fotografías veamos experiencias sonoras, derivando la obra en documento cultural.

AUDIO: Música amazónica, registro de audio para la película *Jíbaros, un pueblo selvático*, de Rolf Blomberg, realizada para la televisión sueca en 1963.

Cortesía Archivo Blomberg.



Disponible en: <http://www.soundcloud.com/revistatraversari/archivoblomberg>



Maiguashca: archivo de autor

Mesías Maiguashca (Quito, 1938) es una figura emblemática de la música a nivel internacional. Forma parte de la primera generación de compositores latinoamericanos que basa su trabajo en una visión expandida y utiliza medios electroacústicos y electrónicos para la creación y puesta en escena de la música.

Residente en Alemania desde 1966, Maiguashca ha mantenido vínculos permanentes con la escena cultural del Ecuador, como maestro de varias generaciones de nuevos compositores y como artífice de varios conciertos y festivales clave en la inscripción de las nuevas prácticas musicales en el país. Sin embargo, su trabajo es poco conocido fuera de los círculos especializados (Kueva, 2014).

En continuas ocasiones, mediante declaraciones públicas o artículos, el compositor ha señalado su preocupación por el tema archivístico como espacio de mediación entre la creación musical y las audiencias:

Ya que los acervos-archivos han adquirido una relevancia a escala global como capital simbólico y económico en los mercados culturales, cabe una pregunta general: ¿Cuál es el estado y el destino de nuestros archivos sonoros?

Es penoso constatar que no existe una documentación de la música académica ecuatoriana; ella se limita básicamente a lo que se ha podido rescatar de la obra del compositor Luis Humberto Salgado (1903-1977) [...]. Curiosamente, el único archivo amplio existente es el creado por Pablo Guerrero, realizado a través de una iniciativa independiente, no estatal [...]. A mi manera de ver, se debería empezar a formar un Archivo de la Música Académica Ecuatoriana que albergue la obra de compositores de música académica, fallecidos y vivos. El objetivo sería, entre otros, concentrar información sobre la obra de esos compositores, en un banco generalizado de datos, para luego ponerlo al servicio de la colectividad [...]. Prácticamente todos los países en Europa y en Latinoamérica tienen tales archivos, sea como entes nacionales o privados, como parte importante de su acervo cultural (Maiguashca, 2014).



MESÍAS MAIGUASHCA EN EL ESTUDIO DE MÚSICA ELECTRÓNICA DE WDR, COLONIA, ALEMANIA, 1971.

CORTESÍA: ARCHIVO MESÍAS MAIGUASHCA.

Desde esa postura, Maiguashca ha trabajado durante la última década en la conformación de un archivo integral de sus obras, disponible —casi en su totalidad— en la página web: www.maiguashca.de. Esta modalidad de archivo de autor que, al aprovechar las ventajas de las nuevas tecnologías, mantiene en línea composiciones musicales, videos, ensayos escritos, partituras y fotografías, plantea una opción para compositores cuya información se encuentra dispersa o silenciada. Sin embargo, el tema de la calidad de los formatos y la materialidad de los registros y documentos originales, nos devuelve la interrogante sobre una Fonoteca como espacio de resguardo material y diseño de formas de difusión y programas educativos que, por las propias limitaciones del dispositivo, la web no permite.

AUDIO: Mesías Maiguashca, *Ayayayayay*, música concreta y electrónica para cinta magnética, (Colonia: 1971). Cortesía: Archivo Mesías Maiguashca.



Disponible en: <http://www.soundcloud.com/revistatraversari/archivomaiguashca>

Oído Salvaje: la práctica como archivo

El colectivo Centro Experimental Oído Salvaje se formó en Quito en 1995 como una plataforma para las prácticas artísticas sonoras y radiales a escala local y regional.⁸ Sus proyectos incluyen publicaciones, discografía, trabajo en comunidades, transmisiones por aire / línea / in situ y organización de eventos. Al estar este tipo de práctica relacionada con la dimensión espacial-temporal, histórica-territorial de *lo sonoro*, en un lapso de veinte años de actividades emerge un archivo constituido por grabaciones de campo, grabaciones en estudio y grabaciones en vivo de diferentes características, así como documentos y fotografías alrededor de esos registros.

Un proyecto que grafica ese devenir del registro en documento es *Poesía mano a mano: memoria sonora de poesía ecuatoriana* iniciado en 2002, una producción autogestionada de catorce lecturas públicas —con 28 poetas participantes— para grabación digital en vivo y posterior difusión mediante su publicación en disco compacto y transmisión radial por antena e Internet. Se produjo un conjunto de grabaciones que se mantuvieron inéditas hasta 2009, cuando tras el fallecimiento del poeta Jorgenrique Adoum —uno de los invitados— se reactivó el interés por su publicación.

Si bien el proyecto se planteó desde una perspectiva sonora, en tensión con una visión literaria que el medio cultural local le asignó, generó varias interrogantes sobre el uso expandido de los archivos sonoros: ¿cómo esas voces se conjugan con otras voces? ¿Cómo los archivos originales generan nuevos archivos? La opción fue posibilitar que veinte músicos manipulen, fragmenten, remezclen y versionen esas voces con otras sonoridades, completando así el ciclo sonoro de este acervo poético.⁹

8 Sobre Centro Experimental Oído Salvaje ver: <http://ecuador.microcircuitos.org/centro-experimental-oido-salvaje>

9 *Poesía mano a mano* tuvo como locación el Teatro Prometeo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, entre octubre 2003 y marzo 2004, ver: <https://vimeo.com/49713105> y <https://vimeo.com/56770351>

AUDIO: Jorgenrique Adoum, Arte poética, *Poesía mano a mano: memoria sonora de poesía ecuatoriana*, (Quito: 2009). Cortesía: Centro Experimental Oído Salvaje.



Disponible en: <http://www.soundcloud.com/revistatraversari/archivooidosalvaje>



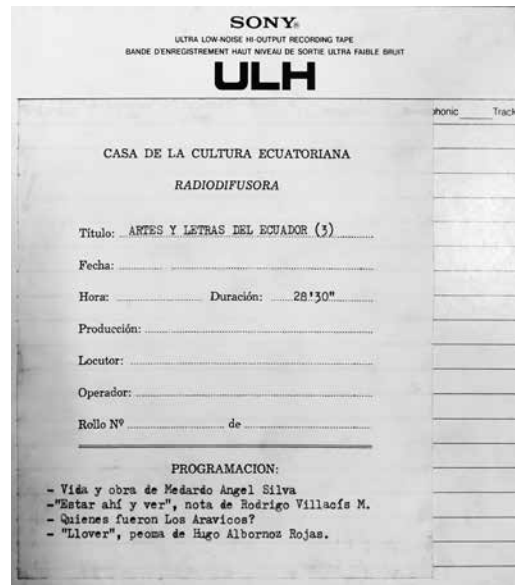
RADIO CASA DE LA CULTURA: el archivo como síntoma

La emisora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana – Quito se creó en 1949. Es la primera emisora de carácter cultural creada en el país con frecuencia 940khz en amplitud modulada.¹⁰ Por sus micrófonos han transitado valiosos creadores de todas las disciplinas. A esta emisora le debemos series emblemáticas como: *Artes y Letras del Ecuador*, *Especiales de la Radio*, *Poesía Ecuatoriana* o experiencias de transmisión como *Diálogos: el escritor y el lector*, además de radiodramas, conferencias o conciertos de diversas músicas.

Su existencia ha estado sujeta a distintos niveles de intensidad, con períodos de gran producción y alcances de audiencia, pero también a temporadas de severas limitaciones, incluso abandono, y un cierre temporal. Sin embargo, esta emisora constituye una voz potente en el paisaje sonoro y en la estética radial del país. Y alberga, además, uno de nuestros acervos radiales más importantes.

Con aproximadamente tres mil cintas de carrete abierto, que incluyen grabaciones de voz de escritores como Jorge Carrera Andrade (1902-1978), Benjamín Carrión (1898-1979) o Edmundo Rivadeneira (1920-2004), desde hace varios años se han hecho esfuerzos por reactivar estos archivos y se ha logrado una digitalización muy parcial y precaria en formato de alta compresión MP3. Si bien las condiciones físicas de almacenamiento son aceptables, el trabajo más intenso está por hacerse, acción que requiere recursos y asesoría técnica. Este acervo fue incluido entre los archivos declarados en situación de riesgo como parte del decreto de ‘emergencia del sector Patrimonio Cultural’ entre 2009 y 2011.

10 Sobre la Radio CCE ver: http://www.casadelacultura.gob.ec/?ar_id=6&ge_id=17



CINTAS DE CARRETE ABIERTO DE LA SERIE *ARTES Y LETRAS DEL ECUADOR*, ARCHIVO RADIO CCE, QUITO, 2015.

FOTOS: FABIANO KUEVA.

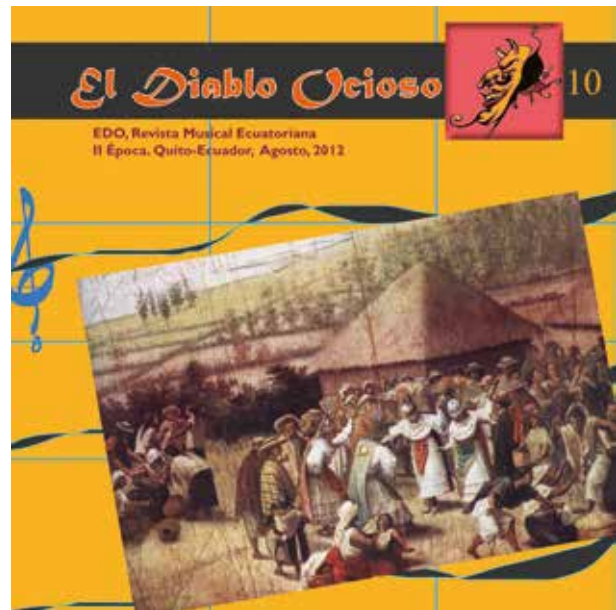
La emisora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, creada en 1949, constituye una voz potente en el paisaje sonoro y en la estética radial del país, y alberga, además, uno de nuestros acervos radiales más importantes.

Pero los síntomas de este archivo son comunes y extensivos a casos como el de Radio Nacional del Ecuador y a muchos de los acervos generados por las radios privadas en todo el país. En el caso de los archivos radiales, más que una interrogante hay una evidencia: el escaso valor que se da al documento sonoro. En la actual Ley Orgánica de Comunicación, la única mención sobre el tema archivos radiofónicos está en el Artículo 91:

Archivo de soportes.- Toda la programación y la publicidad de los medios de comunicación de la radiodifusión sonora y de televisión *deberá grabarse y se conservará hasta por 180 días a partir de la fecha de su emisión.* En este caso a la falta de agenda institucional sobre archivos sonoros se suma el vacío en lo que evidencia el escaso valor que se le otorga al documento sonoro.¹¹

Sin embargo, las emisoras radiales son un espacio idóneo para imaginar experiencias de archivo pues constituyen un canal directo con las audiencias, lo cual facilita la puesta en valor de los

¹¹ Publicado el martes 25 de junio de 2013 en el Registro Oficial No. 22, Tercer Suplemento, Año 1. El subrayado es mío.



PORTADA REVISTA MUSICAL ECUATORIANA *EL DIABLO OCIOSO* No.9 y No.10, SEGUNDA ÉPOCA (CONMÚSICA: QUITO, 2011 - 2012). CORTESÍA: CONMÚSICA.

acervos. Desde una perspectiva de *lo sonoro*, este artículo propone una puesta en diálogo del conjunto de los acervos que la Casa de la Cultura Ecuatoriana custodia: archivos de la Radio, reserva del Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari y los fondos documentales de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo. En un ejercicio creativo e interdisciplinario que actúe de puente e indague sobre las posibilidades y las relaciones entre objetos, instrumentos musicales, documentos y registros sonoros en un espacio de significación compartido; y que con el tiempo pueda constituirse en una metodología base para la creación de una Fonoteca Nacional de la Casa de la Cultura, que complemente la labor que lleva a cabo la Cinemateca Nacional creada en 1982.

Nota al margen

A la deriva descrita en las notas anteriores debo sumar el proyecto autogestivo de mayor escala en el país: el Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana (anteriormente Archivo Sonoro del Ecuador), gestionado por el investigador Pablo Guerrero y Conmúsica, que después del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura (anteriormente Archivo y Musicoteca del Banco Central) es el mayor acervo documental musical, discográfico y sonoro de país. Su continuidad, su capacidad de actualización y su línea de publicaciones impresas y digitales constituyen un punto referencial en el proceso para una fonoteca.¹²

AUDIO: *Artes y Letras del Ecuador* #3, Radio Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito: s/f).



Disponible en: <http://www.soundcloud.com/revistatraversari/archivoradiocce>

¹² El Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana y Conmúsica publicaron entre 2004 y 2006 la *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, tomos I y II; además publican desde 1996, de manera espaciada, la Revista musical ecuatoriana *El diablo ocioso*. Su página Web: <http://soymusicaecuador.blogspot.com> supera el millón de visitas y sus contenidos tanto Web, como de investigaciones y discografía están referenciados en centenares de documentos a nivel internacional.



● ARCHIVO RADIO CCE, QUITO, 2015. FOTO: FABIANO KUEVA.

La fonoteca posible

*El archivo trabaja siempre
y a priori contra sí mismo.*
Jaques Derrida (1997)

Pensar una fonoteca es sobre todo ampliar preguntas: ¿Qué sonoridades? ¿Qué materialidades? ¿Qué narrativas? ¿Qué procedencias? ¿Qué fonoteca?


Una fonoteca no como entidad centralizada sino como un organismo constituido por una red de acervos-archivos independientes e institucionales orientados hacia las audiencias. Con una inversión equilibrada y un modelo de gestión creativo, adecuado a los modos de *hacer archivo* existentes en el país. Que preserve documentos sonoros y potencie la sonoridad de los documentos en el presente. Que estimule, que enseñe, que debata, que publique. Que permita el acceso, el uso y el reúso de nuestros acervos.

Esto sin duda amerita la presencia del Estado para garantizar recursos y condiciones de igualdad para la diversidad de acervos-archivos existentes

en el país, en cumplimiento de los derechos culturales contemplados en la Constitución del 2008. Sin embargo, esta presencia deber tener un carácter articulador, no tutelar.

La creación de una Fonoteca Nacional de la Casa de la Cultura es una opción que facilitaría la gestión de sus acervos y podría devenir en un *laboratorio de memoria y sonoridades* que posteriormente acoja archivos de todo el país. La reciente apertura de la Maestría en Archivos en la Universidad Andina Simón Bolívar y la presencia regional del sistema Ibermemoria, del cual el Ecuador aún no forma parte, refuerzan la pertinencia de una fonoteca que posicione el valor social del documento sonoro.

Sin embargo, el archivo no constituye la totalidad de lo sonoro, pues siempre está vigente la experiencia aural en territorio.

Es momento de abrir los oídos... 



BIBLIOGRAFÍA

- ADOUM, Jorgenrique
2008. *Poesía hasta hoy, 1949-2008*, Editorial Archipiélago, Quito.
- AHARONIÁN, Coriún
2010 *Músicas populares de Uruguay*, Tacuabé, Montevideo.
- CALEB, Kelly ed.
2011 *Sound*, The MIT Press, Cambridge.
- CONNOR, Steven
2011 'Ears have walls: on hearing art', in *Sound*, ed. Caleb Kelly (Cambridge: The MIT Press).
- DERRIDA, Jaques
1997 *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Trotta, Madrid.
- ESTÉVEZ Trujillo
2008 *Mayra, UIO/BOG Estudios sonoros desde la Región Andina*, TRAMA editores, Quito-Bogotá.
- KUEVA, Fabiano ed.
2014 *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*, Centro de Arte Contemporáneo, Quito.
- MAIGUASHCA, Mesías
2014 *Creación de un archivo de la obra de Mesías Maiguashca*, inédito, Freiburg.
- MULLO, Juan
2009 – 2011. *Cuadro de riegos archivos. Intervención emergente patrimonio sonoro audiovisual*, Ministerio de Patrimonio, Quito.

FABIANO KUEVA

Artista, productor y gestor cultural. Estudió Comunicación Social en la Universidad Central del Ecuador. En 1992 fundó el colectivo de videoarte 'Películas La Divina'. Es parte del Centro Experimental Oído Salvaje, colectivo de arte sonoro y radio arte creado en 1996. Ha desarrollado proyectos artísticos en museos, espacios públicos y contextos comunitarios; transmisiones por aire, satélite y web. Varios discos y libros publicados sobre arte sonoro, poesía, músicas tradicionales y memoria. Obtuvo el Primer Premio en la 3ª Bienal Latinoamericana de Radio (México, 2000) y el Premio París en la 9ª Bienal Internacional de Cuenca (Ecuador, 2007). Participación en la 10ª Bienal de La Habana (Cuba, 2009), la 2ª Bienal de Montevideo (Uruguay, 2014) y la 56ª Bienal de Venecia (Italia, 2015). Residencias artísticas en Apexart (Nueva York, EE.UU.), Villa Waldberta (Munich, Alemania) y Lugar a Dudas (Cali, Colombia); Prince Claus Foundation Grant en 2010. Vive y trabaja en Ecuador.

‘Sufro, luego existo’

SUFRIMIENTO VERSUS FELICIDAD

Mario Godoy Aguirre
Estados Unidos, febrero de 2015

Resumen

Las obras musicales, patrimonio de una nación-estado, son como un espejo que refleja las alegrías, tristezas, frustraciones y anhelos del pueblo. Se dice que la ‘música del Ecuador’ es triste. No podemos entender el amor sin sufrimiento y sacrificio. La *culpabilidad* es piedra angular de nuestras vidas. Hay ecuatorianos que se identifican con una *ideología victimista*, viven la ‘cultura del lamento’, ante la adversidad reaccionan con la queja y no con la lucha ni la búsqueda del camino a la esperanza. Somos amigos de la nostalgia. Muchos textos de nuestro cancionero mestizo evocan la tristeza, el sufrimiento, la amargura, la angustia, el pesimismo, la culpa o la derrota. Hay quienes creen que el hombre no está llamado a buscar la felicidad, piensan que la felicidad es para después de muertos. La felicidad es un derecho de los seres humanos, es una afirmación de la dignidad humana. Los autores —poetas, compositores e intérpretes— deben iluminar el camino a la esperanza, a la felicidad, y sin abstraerse de la realidad y el compromiso solidario, deben propiciar en sus obras mensajes sabios, inteligentes, optimistas, positivos. Como lo señala José Antonio Marina: “Necesitamos una inversión de la historia, abolir esa glorificación del fracaso, edificar una sensibilidad que reniegue de la estupidez ensalzada y de la torpe convivencia estética de la brutalidad”. (Marina, 2005: 171).

PALABRAS CLAVE: Sufrimiento, felicidad, tristeza, alegría.

Emociones encontradas

Algunas personas creen que los géneros musicales: *pasillo*, *yaraví*, *sanjuanito*, *albazo*, *tonada*, etc. tienen la capacidad de expresar simultáneamente emociones encontradas, opuestas, tristeza-alegría. Esta es una compleja conjunción que está en la mente, en el marco de las emociones, en el marco social, en el plano expresivo. “La socialización no sólo influye en la forma como expresamos nuestras emociones, sino también qué emociones sentimos. La socialización de las emociones es uno

de los medios por los que la sociedad produce conformidad". (Henslin, 2008: 94)¹. La *alegría, la tristeza* están relacionadas con los *agentes de socialización*, es decir,

"con las personas o grupos que modifican o afectan nuestra autoconcepción del ego, los conceptos, actitudes, comportamiento o conducta, u otras orientaciones que tenemos hacia la vida. Estos agentes son: la familia, nuestros amigos, compañeros, los medios de comunicación, el vecindario, la religión, la escuela, los deportes y el lugar de trabajo. Cada uno de ellos tiene su influencia particular en nuestra interacción social". (*Ibíd*: 81-82).

Alejandro von Humboldt, quien visitó la Real Audiencia de Quito desde junio de 1802 hasta enero de 1803, escribió:

"La Provincia de Quito es la meseta más elevada del mundo. Se puede decir que toda ella es un solo volcán con varios nombres. A pesar del peligro, sus habitantes son alegres, vivos, amables. Así es cómo el hombre se acostumbra a dormir apaciblemente al borde de un precipicio...". (Moreno, Yáñez, 2001).²

Eudófilo Álvarez (1913), en su obra *Cuentos y otras cosas*, dejó este testimonio: "Esta música contradictoria [es] tan agitada y alegre como melancólica". (Álvarez, 1915: 3). Alejandro Andrade Coello (1918), en la Revista *El Magisterio* ecuatoriano, escribió:

Es constante y constitucional que somos un pueblo triste. En nuestras grandes diversiones públicas y privadas —que por otra parte vienen muy de tarde en tarde— hacemos gala de una melancolía abrumadora. Parece que la desilusión y el pesimismo nos devorasen. La música más alegre degenera pronto en triste. Se baile en sanjuanitos,

1 Traducción del autor.

2 Algunas personas han distorsionado esta cita y erróneamente le atribuyen a Humboldt la frase: "Los ecuatorianos son pobres, pese a estar rodeados de riquezas, viven tranquilos rodeados de volcanes, y se alegran con una música triste...".



DÚO BENÍTEZ VALENCIA, RADIO QUITO, AÑOS 50.
ARCHIVO MGA.



JULIO JARAMILLO
ARCHIVO MGA.

en pasillos, en vales tristísimos, lo que resulta una paradoja. En el momento de más animación, piden el canto de algún doliente romance o lloriqueante yaraví. Las poesías juveniles, que debieran ser todo fuego y vigor, son quejumbrosas en la mayoría de los casos... (Coello, 1918: 352-354, cit. Guerrero y Mullo, 2005: 95).

José María Astudillo Ortega, en el opúsculo *La música en el Azuay* (1929), dice:

Esos pasacalles y guaras tienen idéntico recorte sentimental: cantables, bailables y llorables, puesto que con ellos hace el pueblo sus diversiones familiares: reza y ama en sus jolgorios místico-profanos, en la pampa, en la choza, en el rancho, en la tienda y la chingana. Cuéntase del Prócer de la Independencia, Gral. D. Antonio Farfán, que en sus farras de entonces repetía: “Maestro, un tono triste, que alegre el corazón”.³

3 José María Astudillo, 'La música en el Azuay'. Cuenca, En Re-

Francisco Alexander (1910–1988), en un ensayo sobre la *Música del Ecuador* (1977), respecto de la música popular del Ecuador, escribió:

...La tristeza desolada y depresiva de las melodías indígenas del altiplano del Ecuador, y de la música popular actual que de ellas deriva, debido al uso casi exclusivo del modo menor, se ha atribuido al medio físico: parajes fríos y áridos cuya sola vista inunda de pesar el corazón, y a los siglos de abyecta servidumbre de la población aborígen. Como resultado de ello, la actual música popular de la sierra ecuatoriana es dolorida, lloriqueante y monótona en su aflicción invariable. (Alexander, 1977: 834, 836).

Algunos repertorios de antología del cancionero ecuatoriano, en sus títulos, versos, retórica encierran la paradoja: 'alegría-tristeza'. Por ejemplo:

- *Reír llorando*, pasillo, compositor: Carlos Amable Ortiz.
- *Siendo triste vivo alegre*, sanjuanito, compositor: Cristóbal Ojeda Dávila.
- *Desdichas*, aire típico, autor, compositor: Luis Sánchez: "No sé cómo vivo yo, ¡ay! / ¿Cómo vivo tan alegre? / El que vive como yo, ¡ay! / No sé cómo no se muere / Las dichas sólo se hicieron / para el que nació feliz, / pero yo como infeliz, ¡ay! / las dichas desdichas fueron!...".
- *Pobre corazón*, sanjuanito, autor y compositor: Luis María Gavilanes⁴: "Pobre corazón entristecido...".

En contraste a los temas señalados, hay pasillos instrumentales o con textos, con diferente temática y que producen otras emociones, por ejemplo tenemos los pasillos:

vista Colegio Nacional Benigno Malo, año IX, t. II, No. 12, de enero de 1930, p. 58-75. Compilación, Pablo Guerrero, Revista *El diablo ocioso* N. 11, diciembre, 2013.

http://www.ecuadorconmusica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=56 Acceso: 23 de diciembre, 2013.

4 La autoría de esta obra musical es atribuida a *Guillermo Garzón Ubidia*. El compositor de este sanjuanito es *Luis Gavilanes Díaz* (Chambo, provincia de Chimborazo, 1907- Quito, 1985).

- *Al besar un pétalo*, autor y compositor: Marco Tulio Hidrovo.
- *Alegrías*, compositor: Inocencio Granja.
- *Beatriz*, compositor: Carlos Bonilla Chávez.
- *Cantares del alma*, autor y compositor: Carlos Bonilla Chávez.
- *El espantapájaros*, autor, María Tejada, compositor: Gerardo Guevara.
- *Ensueño*, compositor: Paco Godoy.
- *Odio y amor – Quejas*, compositor: Víctor Aurelio Paredes.
- *Para ti*, autor y compositor: Alcides Millán.
- *Serenata*, compositor: Enrique Espín Yépez.
- *Tú*, autor y compositor: José Antonio Vergara.

Sufro, luego existo

(Sufrimiento versus felicidad)

Vivimos el mundo de la percepción, la ilusión, los opuestos, "el mundo del tiempo, de los cambios, de los comienzos y de los finales". (Schucman, 1999: xiii). No podemos entender el amor sin sufrimiento y sacrificio. La *culpabilidad* es piedra angular de nuestras vidas. Nuestra cultura cree en el castigo, la injusticia, la ira, el sacrificio, el sufrimiento, el miedo, el destino. Creemos que los que no sufren, no aman. Hay ecuatorianos que se identifican con una *ideología victimista*, tenemos la tendencia a cultivar las heridas. Según Manuel Espinosa Apolo:

El sufrimiento y el padecer son valorados y aceptados con naturalidad. El mestizo admite, se resigna y cree en el destino, entendido este como adversidad (...). El mestizo ecuatoriano común cree que está en el mundo tan sólo para sufrir, considera que no vive sino que sobrevive. Surge entonces toda una cultura del sufrimiento sustentada por el catolicismo, en la cual el mestizo aparece valorado como nadie la capacidad de padecimiento, las llagas y las cicatrices.

Las señales del sufrimiento se tornan en signos de entereza, por lo que tal actitud es erigida en la mejor virtud popular y considerada sobre todo cuali-

Las obras musicales, patrimonio de una nación-estado, son como un espejo que refleja las alegrías, tristezas, frustraciones y anhelos del pueblo. Se dice que la ‘música del Ecuador’ es triste. No podemos entender el amor sin sufrimiento y sacrificio. La culpabilidad es piedra angular de nuestras vidas.



PORTADA DISCO LP *HOGUERA DE SENTIMIENTO*, HNOS. VALENCIA, DISCO GRANJA. ARCHIVO MGA.

dad esencial de las madres abnegadas. Al mismo tiempo sublima su queja en el arte, especialmente en la escultura religiosa, la música nacional de rocola y la pintura indigenista, en las que aparece retratado.

Parte consustancial de la creencia en el destino es la creencia en la suerte. El mestizo ecuatoriano cree que la vida es ‘cuestión de suerte’, y a partir de ella se explica las diferencias. (Espinosa, 1995: 90).

Ansehn Grün escribió:

“Las heridas no asimiladas nos condenan a herirnos a nosotros mismos o a herir a los demás. Si no herimos a los demás, entonces nos herimos a nosotros mismos, bien autocastigándonos, bien minusvalorándonos, bien incluso automutilándonos”. (Grün, 2005: 14, cit. Valdano, 2000: 84).

Esta es una ley fundamental de la psicología. Como diría el filósofo francés Pascal Bruckner: “Sufrir, luego existir”, muchos viven la ‘cultura del lamento’, ante las adversidades hay sectores que reaccionan con la queja y no con la lucha (Valdano, 2000: 84), ni la búsqueda del camino a la esperanza. En este ‘valle de lágrimas’ nos gusta recordar acontecimientos pasados, somos amigos de la nostalgia. En los textos de muchos repertorios mestizos del Ecuador, encontramos palabras que evocan: *tristeza, sufrimiento, amargura, angustia, pesimismo, culpa, mala suerte, derrota* (Idem)⁵, por ejemplo, en los pasillos:

- *Adiós (Despedida)*, autor y compositor: Carlos Solís Morán: “Por tu culpa y por mi mala suerte...”.
- *Alma solitaria*, autor, compositor: Ángel Leonidas Araújo, Alejandro Lasso Meneses: “Hasta cuando en silencio mi corazón sucumba / bajo el peso

5 En la *Historia de las literaturas del Ecuador*, Juan Valdano escribió: “En la cultura del Ecuador contemporáneo no hay mejor forma de expresión de esta tendencia [cultura del lamento] que el pasillo (...), el pasillo se quedó en el Ecuador como una expresión propia de la cultura mestiza. En esto se parece al barroco colonial. En efecto, el pasillo es el himno de la desesperanza, la antología del derrotismo. Al igual que su música —expresión de mesticia incurable—, sus letras resumen la vida sufrida y ordinaria del ecuatoriano común. Allí, en el pasillo, están todas nuestras tragedias, traiciones, inconstancias, disfraces y blasfemias; en síntesis, nuestra orfandad irredenta”.

indecible de este amargo sufrir, hasta que se congelen al borde de mi tumba / las lágrimas que vierto cansado de existir...".

- *Cariñito Santo*, autor y compositor: Gonzalo Moncayo: "Sin ti mi vida es un llanto, / sin ti no puedo vivir. / (...). El llanto que estoy vertiendo / es amargo como mi vida, / lloraré siempre tu ausencia, / para sufrir he nacido...".
- *Carnaval de la vida*, autor: Antonio Plaza, compositor: Mercedes Silva: "... Hasta la esperanza está perdida, / me río de las iras de mi suerte; / ¡qué carnaval más necio el de la vida! / ¡qué consuelo más dulce el de la muerte!...".
- *Cruel destino [Espinass de dolor]*, autor y compositor: José Ignacio Rivadeneira: "... sufro y lloro, mas tú no me comprendes / cruel destino, ¡ay! no me mates, ¡ay! no me quites la luz de mis pupilas...".
- *Cansancio*, autor y compositor: Pedro Echeverría: "Pensar que estoy enfermo y sin remedio / pensar que mi existencia se derrumba (...). / No quiero ni deseo más la vida; / ya todo, considero, se ha perdido (...). / Yo sé que mi refugio es la muerte, / ya no hay sitio en este mundo para mí".
- *Culpable es mi destino*, autor y compositor: Vicente Reyes Palma: "No te culpo, / culpable es mi destino / y en mi pecho, / un corazón muy triste / llorará, amargamente por tu cariño...".
- *El dolor de la vida*, autor, Cristóbal Cevallos Larrea, compositor: Rubén Uquillas Fernández: "...Pues siento las angustias mortales del suicida / para un corazón triste, para un alma abatida / que se halla en su dolor, como un ave solitaria / para todo el que sufre el dolor de la vida...".
- *Hoja seca*, autor, Reinaldo Saltos, compositor: Rafael Carpio Abad: "Yo soy como las hojas en el verano ardiente, / como las aves tristes, que un nido han perdido (...). / Soy como todo charco, silencioso y tembloroso, / espejo de dolores de angustia y zozobra...".
- *Honda pena*, autor, Carlos Villafañe, compositor: Guillermo Garzón: "No sé, que mano cruel, que honda pena / envenena mi vida eternamente...".
- *Interrogación*, autor y compositor: Ángel Rafael Rivadeneira: "... No sé si cambiará / la triste realidad / o cambiará la triste / realidad de mi pena".

- *Lamparilla*, autor, Luz Elisa Borja, compositor: Miguel Ángel Casares: "Grato es llorar / cuando afligida el alma (...) yo ablandaré / el rigor del cruel destino...".
- *Llorar, llorar*, autor y compositor: Wilson Velasco: "Llorar, llorar, llorar es mi consuelo...".
- *Mis tres Marías*, autor, Evaristo García, compositor: Alejandro Plaza: "(...) Pero no importa ser cobarde, / la risa es llanto en la vida, / es el consuelo para todo hombre...".
- *Rebeldía*, autor y compositor: Ángel Leonidas Araújo Chiriboga: "Señor, no estoy conforme con mi suerte, / ni con la dura ley que has decretado, / pues no hay una razón bastante fuerte / para que me hayas hecho desgraciado...".

En otros géneros musicales ecuatorianos, también se encuentran textos que evocan el lamento, la culpa, la pena, la amargura, el sufrimiento, la mala suerte. Ejemplos:

- *Amarguras*, albazo, autor y compositor: Pedro Echeverría: "Yo llevo en el alma una amargura / dolorosa espina que me mata...".
- *Ausencia*, tonada, autor y compositor: Héctor Abarca: "Malaya mi suerte, mi vida sólo es un tormento...".
- *Con tus desengaños*, tonada, música tradicional, versos de Ángel Leonidas Araújo: "...Deja, deja ya; / que llore mis penas / si llevo las venas / rotas de dolor...".
- *Dolencias*, albazo, autor y compositor: Víctor Valencia: "Duélete de mis dolencias / Si algún día me has querido: / enséñame a ser feliz / porque infeliz he nacido".
- *Infortunio*, albazo, autor y compositor: Pedro Echeverría: "Yo no sé para qué habré nacido, ¿para ser un esclavo del destino? / ay, ay, ay, ay mi vida es un martirio. / El dolor ha invadido toda mi alma, ¡ay, mi Dios!, yo te pido que me lleves. / Yo se bien, con mi muerte no haré falta, además, uno menos nada importa".
- *La sinvergüenza*, albazo, autor, compositor: Fausto Galarza: "Esta vida puerca que me acompaña es de mala racha, malo es mi destino, malo es mi vida y no tengo fe...".

Estas obras encierran una resignación acrítica para seguir ‘gimiendo y llorando’ en este ‘valle de lágrimas’.

¿Qué es la felicidad?

La felicidad es un derecho de los seres humanos, es una afirmación de la dignidad humana, es compartir, es un ejercicio solidario de creatividad y libertad, o como lo señala José Antonio Marina: “...la felicidad humana es la armoniosa satisfacción de dos grandes aspiraciones: el bienestar y la creación”. (Marina, op. cit.: 169). Hay quienes creen que el hombre no está llamado a buscar la felicidad, creen que la felicidad es para el más allá, después de muertos, la felicidad es boba y creen que sólo el sufrimiento es creador. Desde la época colonial, uno de los cantos y oraciones importantes del catolicismo fue el famoso *Salve Regina* (*Dios de Salve Reina y Madre, Madre de misericordia... aquí suspiramos, gimiendo y llorando, en este valle de lágrimas...*). El *Salve Regina* se cantó en la Catedral de Quito todos los sábados desde julio de 1580, de alguna manera, ese canto refleja el pensamiento católico de la época Colonial, nuestra *miseria y orfandad* serán recompensadas en el cielo, se propició la resignación, un conformismo acrítico. El pensamiento ‘romántico’ también acogió el sufrimiento, “sé bello y triste: era la consigna. Cundió una fascinación por la enfermedad y la locura, que no se corresponde con la realidad. No hay nada más terrible que la enfermedad ni más monótono que la locura”. (*Ibíd*: 163). El idealismo extremo del romanticismo contrastaba con la realidad materialista, burguesa y miserable, varios autores románticos se suicidaron, murieron jóvenes.

Algunos ecuatorianos, especialmente de las nuevas generaciones, por fortuna, no se identifican con los textos tristes y derrotistas de algunos repertorios del cancionero ecuatoriano, especialmente pasillos. Aunque ese tipo de canciones pesimistas y sufridas no son exclusivas del cancionero ecuatoriano,⁶ creo

6 Varios tangos, rancheras, boleros, expresan sentimientos parecidos. Basta mencionar algunos versos de Enrique Santos Dis-

que es el momento de reflexionar e intentar cambiar el paradigma. Los autores —poetas, compositores, músicos, intérpretes— deben iluminar el camino a la esperanza, a la felicidad, al *joy*, y sin abstraerse de la realidad y el compromiso solidario; deben propiciar en sus obras mensajes sabios, inteligentes, optimistas, positivos. “[La] sabiduría es la felicidad habilitada para la felicidad privada y para la felicidad política, es decir, para la justicia”. (*Ibíd*: 170). Es un error creer que sólo el sufrimiento es creador. “La inteligencia fracasada pare dos terribles hijas: la desdicha evitable y la maldad, que añade sin remedio desgracia a la desgracia”. (*Ibíd*: 167). Ecuador no es un país desdichado. Como lo señala Marina: “necesitamos una inversión de la historia, abolir esa glorificación del fracaso, edificar una sensibilidad que reniegue de la estupidez ensalzada y de la torpe convivencia estética de la brutalidad”. (*Ibíd*: 171).

La imagen de la nación sufrida, herida, triste, culpable, acongojada, el canon discursivo del cancionero ecuatoriano, debe desplazarse hacia un discurso musical, alegre, optimista. Debemos reflexionar, cambiar los imaginarios, el rumbo, las prácticas simbólicas, mejorar la calidad de la enseñanza y el aprendizaje, debemos construir identidades que superen viejos paradigmas, hay que buscar caminos alternativos. Necesitamos músicos, poetas, creativos, críticos que con compromiso, optimismo y alegría busquen la felicidad y el mejoramiento de la calidad de vida del conglomerado social. Nadie se salva solo. ♪

cépolo (Argentina), el tango *Yíra, Yíra*: “...aunque te quiebre la vida / aunque te muerda un dolor / no esperes nunca en la vida / ni una mano, ni un favor...”; el tango *Uno*: “Déjame que lllore / como aquel que sufre en vida la tortura / de llorar su propia muerte..”, o de José Alfredo Jiménez (México): la ranchera *Caminos de Guanajuato*: “No vale nada la vida / la vida no vale nada / comienza siempre llorando / y así llorando se acaba / por eso es que en este mundo / la vida no vale nada..”; El cobarde: “Me estoy destrozando el alma... dolor como el mío / tan triste / no puede existir / ni existe ..”.

Expressif

Cuando al mun - do na - cia - pe - nas, Mi des - ti - no fue llo -

4 rar - Hello - ra - do sin ce - sar - Hello - ra - do sin ce - sar - Y no ha

9 cal - ma - do mis pe - nas! Hello - ra - do sin ce - sar, Hello - ra - do sin ce

14 sar, Hello - ra - do sin ce - sar Y no ha cal - ma - do mis pe - nas He ll

19 ra - do sin - ce - sar - Y no ha cal - ma - do mis pe - nas!

rallentir

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, FRANCISCO

1977 *Música de América Latina: Ecuador*, Enciclopedia de la Música de Hamel y Hürlimann, Vol 3. Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Grijalbo, S.A.

ÁLVAREZ, EUDÓFILO

1915 *Cuentos y otras cosas*. Quito, Imprenta y Encuadernación Nacionales.

COELLO ANDRADE, ALEJANDRO

1918 'La tristeza constitucional. Diversiones domésticas...', en *El magisterio ecuatoriano: revista mensual de pedagogía*. Año II, N° 18, agosto, Quito, Imprenta Nacional.

ESPINOSA APOLO, MANUEL

1995 *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Quito, Taller de Estudios Andinos, Trama Social Editorial.

GRÜN, ANSEHN

2005 *No te hagas daño*. Ediciones Sígueme, Salamanca, España.

GUERRERO GUTIÉRREZ, PABLO Y JUAN MULLO SANDOVAL

2005 *Memorias y reencuentro. El pasillo en Quito*. Quito, Museo de la Ciudad, Impresora Flores.

HENSLIN, JAMES M.

2008 *Sociology a Down to - Earth Approach*. Boston, New York, San Francisco, Pearson.

MARINA, JOSÉ ANTONIO

2005 *La inteligencia fracasada, teoría y práctica de la estupidez*. Barcelona, España, Editorial Anagrama.

MORENO YÁNEZ, SEGUNDO

2001 'Lo que vio y dijo Humboldt sobre el Ecuador', *Diario El Comercio*, Quito, 30 de julio de 2001.

SCHUCMAN, HELEN Y WILLIAM THETFORD

1999 *Un curso de milagros*, Mili Valley CA, UCDCM, Foundation for Inner Peace.

VALDANO, JUAN, *Sociedad y cultura en la Colonia*.

2000 Quito, Historia de las Literaturas del Ecuador, Volumen I. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.

MARIO GODOY AGUIRRE

Riobamba, Ecuador, 1954. Investigador musical, compositor. Hacen parte de su producción bibliográfica libros como *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito*, *Breve historia de la música en el Ecuador*, *La música ecuatoriana, memoria local – patrimonio global, una historia contada desde Riobamba*, tres textos de educación musical y una extensa serie de artículos publicados en importantes revistas internacionales.

Desde 1988 integró el equipo redactor de las voces ecuatorianas incluidas en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Desde 1991 asumió para Ecuador la dirección de esta monumental obra científica y enciclopédica publicada en diez volúmenes.

A sus persistentes búsquedas se debe el hallazgo de una colección de 44 villancicos de la época colonial que, tras siglos de desconocimiento, han sido estudiados y transcritos a un lenguaje contemporáneo.

Emergencia patrimonial:

LA INVESTIGACIÓN SONORA EN LA SEMÁNTICA DE LA DANZA

María Nathaly Escudero
Quito, febrero de 2015

Resumen

Los fondos documentales, los archivos, el patrimonio sonoro de la música ecuatoriana tienen larga data. Mi interés por encontrar similar información en el caso de la danza, me introdujo a instancias determinantes para este tipo de patrimonios, como lo fue el Decreto de Emergencia Patrimonial del año 2007, el cual en su ejecución no incluyó al patrimonio dancístico ecuatoriano. La realidad de la danza en este aspecto es preocupante, pues al no tener una trayectoria documental y archivística, nosotros los bailarines y bailarinas no tenemos posibilidades de sustentar nuestros trabajos investigativos. Mis entrevistas con artistas e investigadores como la historiadora Lucía Moscoso, del INPC; Mishki Chullumbo, del Grupo Yumbos Chaguamangos; el musicólogo colombiano Luis Gabriel Mesa y otros, me hizo concebir el presente artículo, que se centra en este importante Decreto, pues vincula de manera fundamental al Museo Traversari de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

PALABRAS CLAVES: salvaguarda, archivo, patrimonio sonoro, fondos documentales, patrimonios artísticos, fonoteca.

Al encuentro con las sonoridades de un Museo

En la búsqueda por contextualizar mi trabajo artístico, comprendí la importancia de la investigación sonora en la semántica de la danza. Esto me llevó a procesos investigativos de lo musical, compañero inseparable de las actividades dancísticas. En esta búsqueda encontré fondos documentales de diversos tipos: históricos, antropológicos, sonoros, con una variedad importante de acervos que me hicieron comprender la importancia de los registros y los patrimonios artísticos.

Uno al escucharlos debe sentir el alma del objeto sonoro, ahí es donde se da un real entendimiento y aprendizaje, ahí uno vive un museo, un patrimonio. Dejamos de ver reliquias y pasamos a sentir corporalidades que se musicalizan y danzan, hablan y cuentan historias, pero sobre todo, construyen nuestras identidades actuales.

Una de mis mayores experiencias fue la oportunidad de visitar el Museo Pedro Traversari de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Siendo de origen limeño, he ido observando y sintiéndome parte de este importante patrimonio ecuatoriano y latinoamericano, pues como joven, ciudadana y artista, en estas visitas he ido comprendiendo el rol fundamental de un museo, estoy convencida de que esto debe ser compartido, pero sobre todo vivido.

En el caso del Museo Traversari, que contiene instrumentos musicales de diferentes tipos, considero fundamental que se lo entienda desde las sonoridades y los movimientos. Las sonoridades de los instrumentos no es asunto de presunciones, lo es de vivencias; es decir, de lo que un músico toca, el público escucha y los bailarines lo escenificamos. Me pregunto: ¿qué expresa el sonido de tal o cual instrumento exhibido?, ¿qué inspira?, ¿qué nos dice de una sociedad y de un tiempo?, ¿de una ritualidad o espiritualidad? Uno al escucharlos debe sen-

tir el alma del objeto sonoro, ahí es donde se da un real entendimiento y aprendizaje, ahí uno vive un museo, un patrimonio. Dejamos de ver reliquias y pasamos a sentir corporalidades que se musicalizan y danzan, hablan y cuentan historias, pero sobre todo, construyen nuestras identidades actuales.

Un informe sobre el patrimonio sonoro ecuatoriano

Al auscultar en el tema, pude contactarme con algunas personas que me guiaron en la importancia de este Museo; funcionarias como la historiadora Lucía Moscoso, del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, INPC; la curadora del Museo Traversari, Islandia Báez; el músico amazónico Mishki Chullumbo, director del grupo 'Los Yumbos Chaguamangos'. Comprendí que este patrimonio era único en su tipo y poseía un gran poten-



● MÚSICOS DE LA BANDA MOCHA. FUENTE DOCUMENTAL: MUSEO PEDRO TRAVERSARI.



cial educativo. En el INPC se me informó sobre el 'Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural' emitido por el Presidente de la República, el 21 de diciembre de 2007. Este decreto permitió hacer un salvataje del patrimonio nacional, para lo cual el gobierno asignó presupuestos muy importantes. Fueron partícipes y responsables del proyecto varias instituciones públicas como universidades, centros culturales y en general especialistas dedicados al tema.

A través de este decreto y en los documentos publicados que pude obtener, se evidencia la destrucción y el abandono del patrimonio cultural ecuatoriano tangible e intangible. Sin embargo, en el marco de esta declaratoria, los bienes documentales que contienen el patrimonio archivístico, bibliográfico, fílmico-audiovisual, fotográfico y sonoro, se desarrollaron los primeros fichajes y registros con características técnicas. La Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conmúsica, realizó un informe sobre el Patrimonio Sonoro, a través del cual se evidenció el gran problema de preservación y salvaguarda de los instrumentos musicales del Museo Pedro Traversari y la fonoteca de la Radio Casa de la Cultura. Este registro evidencia problemas de un altísimo riesgo de pérdidas y sobre todo la falta de presupuestos para la conservación, catalogación y restauración. Finalmente, en este documento se declara en emergencia patrimonial al Museo Pedro Traversari de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Este valioso informe diagnostica algunas realidades, sobre todo dificultades de mantenimiento y difusión. Con este documento, al que tenemos acceso todos los interesados, se da un significativo paso en el camino de la salvaguarda concreta de los patrimonios. La gran conclusión a la que se llega es que el Museo Traversari contiene una colección invaluable de instrumentos nacionales e internacionales, únicos y originales, cuyo sentido nos dice la urgencia de seguir caminando y luchando hacia políticas culturales que aseguren y guarden esta memoria sonora, de forma real y efectiva.

El cuadro a continuación es parte del Informe final del Inventario del Patrimonio Sonoro elaborado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural, el Ministerio de Cultura, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, la Unidad de Gestión del Patrimonio Cultural y la Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conmúsica, y corresponde al acápite III. 3.1.

Cuadro de riesgos archivos. Intervención emergente patrimonio sonoro

Instrumentos	Bien	Ubicación	Razones
974 instrumentos	Museo Pedro Pablo Traversari Casa de la Cultura Ecuatoriana	Quito	En 1950 se forma este museo con un número de 3.000 piezas aproximadamente. Actualmente es el archivo más grande de instrumentos musicales del Ecuador, tiene alrededor de 974 instrumentos registrados según un inventario del año de 1993. Si bien los instrumentos son exhibidos en vitrinas relativamente adecuadas, el deterioro de estos es evidente, algunos de ellos ya presentan mal olor y presencia de hongos, sobre todo aquellos unidos con resinas, otros como los membranófonos tienen roturas; algunos tienen deterioro por falta de intervención y de recursos destinados para su restauración y mantenimiento.

Mishki Chullumbo

El hecho de que el Museo Traversari debe estar vivo y ser vivido, lo terminé de comprender con Mishki Chullumbo, músico, gestor, investigador kichwa de Pastaza, de quien tuve el honor me explicara la simbología de varios de los instrumentos amazónicos que se exponen en las vitrinas del Traversari, su música y su danza. Su ilustración fue inspiradora, llena de magia y misticismo, en sus palabras se sentía la propiedad del conocimiento y la sabiduría desde los significados de la selva. Estos patrimonios sonoros deben ser escuchados y danzados por nosotros los pueblos, somos los custodios de estos entes vivos que transmiten la historia y son la historia, es por ello que como artista y ciudadana joven tengo el derecho y la responsabilidad de seguir involucrándome y ser parte de esta memoria, de mi memoria latinoamericana

No solo debo ser espectadora de los museos —como bailarina—, soy un ente activo y propositivo de la misma. En este sentido, es indispensable que los ciudadanos tomemos conciencia de la importancia de estos acervos sonoros, que nos involucremos y propongamos ser veedores y parte de los procesos de ejecución de los planes y estrategias del uso, mantenimiento y salvaguarda de estos patrimonios. El trabajo debe ser en equipo, especialistas, ciudadanos, artistas y servidores públicos que tenemos el derecho y la responsabilidad de mantener y disfrutar los museos, los archivos, las fonotecas, como patrimonios educativos. Ello servirá para los niños y adolescentes lleven hasta su adultez estos saberes, como memoria viva del movimiento, del sonido y de la historia. ♡



● SARTA DE PICOS DE TUCÁN PARA RITOS DANCÍSTICOS, AMAZONIA ECUATORIANA. MUSEO TRAVERSARI.

BIBLIOGRAFÍA

GUERRERO ARIAS, P.

2002 *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*, Abya Yala, Quito.

URRUTIA CERUTI, J.

2004 'Patrimonio inmaterial, identidad y ciudadanía', en: *Culturas tradicionales, territorio y región*, Bogotá.

MINISTERIO COORDINADOR DE PATRIMONIO NATURAL Y CULTURAL, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Unidad de Gestión del Patrimonio Cultural, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica.

2009 *Informe final del Inventario del Patrimonio Sonoro*, Quito, 27 de marzo de 2009.

MARÍA NATHALY ESCUDERO

De origen limeño, es bailarina e investigadora coreográfica de los bailes de salón del siglo XIX. Bailarina intérprete (2004-2007) del Ballet Metropolitano, del Ballet Nacional de Ecuador. Es diseñadora e ilustradora de trajes artísticos. En los actuales momentos se encuentra participando en la investigación musicológica y coreológica de las danzas republicanas del Ecuador.

Cambio cultural dentro del nuevo modelo de desarrollo ecuatoriano:

LA IMPORTANCIA DE UNA POLÍTICA DE REPOSITARIOS DE MEMORIA

Ivette Celi Piedra
Quito, febrero del 2015

Resumen

El proceso sobre el cual el campo cultural está inmerso en los últimos cinco años difiere del entorno de transformación institucional y política que ha llevado a cabo la Revolución Ciudadana. Pese a la creación del Sistema Nacional de Cultura, como disposición constitucional, los problemas de articulación del caos institucional parecen no tener solución. Por un lado la Casa de la Cultura Ecuatoriana con sus núcleos provinciales tiene capacidades similares al trabajo que realiza el Ministerio de Cultura y Patrimonio con sus Direcciones Provinciales. Por otro lado, el traspaso del área cultural del Banco Central del Ecuador a esa Cartera de Estado ha provocado serios problemas de gestión y recursos en el ámbito de los repositorios de memoria. Este artículo intenta reflexionar acerca de la importancia de nuestros museos, archivos y bibliotecas en el proceso de fortalecimiento de identidades y en el desarrollo de la cultura nacional. Además, cuál es el papel que deben jugar los expertos en este tema, para lograr una adecuada gestión cultural y alcanzar cambios significativos a nivel institucional.

PALABRAS CLAVE: Memoria social, gestión cultural, Casa de la Cultura, Ministerio de Cultura.

“No lograré nunca hacerle comprender la importancia de unas mangas... o los asuntos tan importantes que dependen de un cordón”.

Sherlock Holmes al Dr. Watson en:
Un caso de identidad, de Arthur Conan Doyle.

A partir del escenario constituyente del 2008, en el Ecuador se dio paso a un proceso de transformación de la estructura del Estado que hasta hace poco más de una década había contemplado una forma de gobierno de carácter jerárquico y cerrado ante cualquier tipo de participación social en el campo de la toma de decisiones. Este cambio reorganizó no solamente la institucionalidad del Estado, sino que otorgó a la

ciudadanía la posibilidad de intervenir directamente en sus problemas y soluciones. Adicionalmente a ello, se implementaron una serie de instrumentos tanto institucionales como normativos para integrar al Estado en un proceso de modernización consecuente con el nuevo paradigma del Buen Vivir.

Para lograr este ambicioso proyecto de Estado, los objetivos trazados en el Plan Nacional de Desarrollo plantearon cambios sustanciales con respecto a la educación, la salud, la política económica, la inclusión social, la cultura, la seguridad, entre otros parámetros que fueron integrados como metas a corto y mediano plazos. Además, se incrementó la noción de identidad nacional a través de un sinnúmero de mecanismos publicitarios y políticos, tanto de carácter productivo como de reconocimiento de lo propio, para que el Ecuador goce de un nivel de autorreconocimiento competitivo en otros países.

Ante este escenario, el ámbito cultural no estuvo exento de protagonismo, ya que mediante la creación constitucional del Sistema Nacional de Cultura y la institucionalización del Ministerio de Cultura, se dio principal centralidad a cuatro ejes transversales sobre los que tomaría rumbo la cultura nacional: artes y creatividad, industrias culturales, repositorios de memoria y patrimonio cultural. Me interesa en este artículo debatir sobre el tema del cambio cultural como política de Estado desde el enfoque de la gestión en repositorios de memoria, su importancia, avances y retrocesos con respecto al escenario público y evaluar posibles alternativas para la integración de estos espacios dentro del proceso de transformación del Estado.

Podríamos decir que tres factores determinan el grado de importancia de los repositorios de memoria para un país: En primer lugar, partimos de la idea de que estos espacios, desde un enfoque social, cumplen un papel preponderante en la producción y circulación de contenidos simbólicos para las comunidades, sean ellos de tipo científico, administrativo, pedagógico, histórico, social y cultural, en tanto su condición de portadores y conservadores de legados patrimoniales los convierte en entes privilegiados de un sistema de 'ritualización' que guarda, conserva y celebra el pasado desde distintas mi-

radas y perspectivas. En segundo lugar, planteamos que desde la perspectiva científica, mediante el conocimiento y estudio de los legados materiales del pasado, se pueden desarrollar lecturas analíticas y comparativas temporales sobre diversos ámbitos de nuestra sociedad, evidenciando relaciones de poder, formas de exclusión e inclusión, tendencias políticas y económicas, procesos de crisis y hasta toma de decisiones con respecto a diversos temas coyunturales. Finalmente, en tercer lugar, el factor global empuja a visibilizar un país desde sus repositorios como un espejo que refleja su condición sociocultural, política y económica, tomando en consideración que la forma más eficaz de conocer un país es visitando sus museos, bibliotecas y archivos; por tanto los repositorios de memoria tienden a ser los lugares más cotizados para el lente del turismo.

Esta relación con los legados históricos desde tres enfoques distintos, permite la configuración de una 'herencia política y social' en acción, donde la ciudadanía necesariamente se reconoce como partícipe de la construcción democrática e histórica de la nación. Por ello, la labor crítica de la memoria nace precisamente de su condición comunicacional y de su inserción en las sociedades, puesto que más allá de concebir a la memoria social solo desde el ejercicio y práctica expositiva de sus colecciones o desde el almacenamiento de objetos, limitaríamos la construcción y legitimación de significados que guardan pertinencia con las propias demandas de la ciudadanía y con la transformación de identidades en el presente.

Con estos antecedentes, partimos de que los grandes repositorios de memoria en el Ecuador fueron parte de dos procesos de institucionalidad distintos, el primero se desprende de la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que a partir de la segunda mitad del siglo XX comenzó a pensar en una inminente democratización de la cultura mediante la adquisición de colecciones artísticas y culturales de diversa índole (etnográfico, artístico, bibliográfico y audiovisual), y la promoción del ejercicio y práctica cultural en todas sus disciplinas. El segundo, y más complejo, está determinado por el factor económico y las fluctuaciones del merca-

La importancia de poner en marcha una política de repositorios de memoria es crucial para avanzar hacia el futuro, teniendo pleno conocimiento de los errores del pasado y asumiendo un proceso de construcción colectiva bajo la perspectiva del bien común.

do, mediante una política claramente privatizadora, pues estos factores dieron lugar a la creación del área cultural del Banco Central del Ecuador. Aparentemente estos dos procesos, cuya finalidad era similar en función de la 'democratización' de la cultura, presentaban una naturaleza dicotómica. Por un lado, la CCE manejaba un presupuesto reducido que le permitía desarrollar políticas aisladas en territorio, pero sin un tronco común que pudiera integrar las demandas sociales en una sola estructura institucional. Pese a que el factor económico era constante para su gestión, la CCE logró establecer un modelo de apropiación simbólica que le identificó como referente cultural en todo el país. Por otro lado, el Banco Central del Ecuador, cuya estructura se había definido como autónoma del aparato gubernamental gracias a diversas estrategias impuestas por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, tuvo la posibilidad de invertir ingentes sumas de dinero en la construcción de una infraestructura cultural sin precedentes en nuestro país, y de ese modo logró construir más de veinte repositorios de memoria en las principales ciudades del país y adquirir las más importantes colecciones de pintura, escultura, música, libros, documentos, fotografías, etc.

Con las consecuentes crisis económicas de las últimas décadas del siglo XX, tanto el Banco Central como la Casa de la Cultura fueron quedando reclusos en un estancamiento financiero, sus presupuestos de inversión se recortaron llegando a restringir una gran parte de la producción cultural durante este período. El resultado de los esquemas impuestos por el modelo neoliberal terminaron por limitar la acción del Estado en el ámbito de la cultura, en tanto los intereses individuales superaron a los colectivos. Se incrementaron los niveles de corrupción en la asignación de recursos y los objetivos se enfocaron en mantener ciertas estructuras clientelares. Este panorama no es ajeno a quienes hemos seguido de cerca el proceso de transformación de la institucionalidad cultural en el Ecuador, sin embargo, todas estas fallas determinaron el deterioro de las colecciones y en algunos casos la pérdida de información por falta de proyectos de conservación que debieron ser identificados como prioritarios.

La recuperación de los espacios culturales y los repositorios de memoria representa para el Estado una dura tarea dentro del ejercicio de lo público, puesto que todavía continúa siendo difuso el mecanismo sobre el cual el Estado deberá plantear la unificación de la política cultural, tomando en cuenta que las diferencias entre la CCE y lo que fuera el Área Cultural del Banco Central del Ecuador, hoy Ministerio de Cultura y Patrimonio, resultan aparentemente irreconciliables. Esto por la naturaleza misma de las instituciones y sobre todo por el concepto latente de la autonomía de la cultura que, de alguna manera, pone límites a una posible intervención por parte del Estado.

Con la enunciación del Sistema Nacional de Cultura en la Constitución de la República, lo único que se ha logrado es poner un nombre al problema, ya que, aunque se institucionalizó la rectoría de este campo sobre el Ministerio de Cultura, el gobierno no ha logrado establecer los instrumentos adecuados para cohesionar un interés nacional que permita llegar a una negociación factible y regular el caos institucional que todavía se mantiene con una diversidad de intereses políticos, gremiales y sociales. Al parecer, todavía el tema cultural no tiene la fuerza necesaria como para instalarse dentro de la agenda pública y esto, en el ámbito de la memoria, representa un riesgo latente sobre la conservación, difusión e investigación de las colecciones.

Una de las posiciones que puede dar luces a este problema recae en la participación de la ciudadanía en función de la demanda de atención en este ámbito, en ello la sociedad organizada (artistas, músicos, investigadores, productores culturales, etc.) cumple un papel fundamental, puesto que es la que puede canalizar ideas, propuestas y soluciones. Por otro lado, es importante la incorporación, por parte del gobierno, de 'actores expertos' en la administración y gestión de la cultura que puedan analizar diversas estrategias de políticas conjuntamente con la sociedad civil y levantar el interés de las autoridades para la priorización de la cultura como eje transversal del cambio social. Finalmente, es necesario comprender que la atención a los repositorios de memoria y las actividades que de

ellos se desprenden, forman parte de una oferta cultural que involucra al sector público y también al privado —de manera directa o indirecta— sobre la base del establecimiento de espacios para el turismo cultural, actividad que puede generar ingresos económicos sustanciales y que reivindica los procesos identitarios nacionales.

La efectividad del cambio radica en el óptimo planteamiento y uso de los instrumentos, estrategias y recursos que dicho cambio plantee. Es como elaborar un rompecabezas en el que toda la información pueda contribuir a la construcción de un objetivo común. Si bien el campo cultural es complejo y está atravesado por múltiples conflictos, es necesario llegar a acuerdos racionales que permitan avanzar en el desarrollo de un espacio de diálogo y participación para lograr dar el paso definitivo hacia la revolución cultural, tema en el que aún no se divisa humo blanco, pero que su definición recae en la corresponsabilidad de todos quienes estamos dentro de esta encrucijada. La importancia de poner en marcha una política de repositorios de memoria es crucial para avanzar hacia el futuro, teniendo pleno conocimiento de los errores del pasado y asumiendo un proceso de construcción colectiva bajo la perspectiva del bien común. ♡

IVETTE K. CELI PIEDRA

Museóloga y restauradora de profesión, tiene una maestría en Historia Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), ha participado en la ejecución de varios proyectos relacionados con Patrimonio Cultural y Memoria Social, entre ellos varias curadurías museales en torno a este último tema. Entre 2010 y 2013 se desarrolló dentro del sector público como Subsecretaria de Patrimonio Cultural y Subsecretaria de Memoria Social del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

UNA PARTITURA OLVIDADA

Gustavo Lovato, D.M.A.

Quito, febrero de 2015

Resumen

El hallazgo en febrero del 2015 de una partitura orquestal del compositor e investigador cotacacheño Segundo Luis Moreno, su *Suite No. 3* (1956), es un importante acontecimiento dentro de la historia de la música académica ecuatoriana. El lenguaje de esta obra es parte de un extenso conocimiento de las culturas andino-mestizas, sus ritmos originarios, aspecto que le permite al compositor articular obras sinfónicas de carácter nacionalista.

PALABRAS CLAVE: música académica, nacionalismo musical, identidad, suite.

El hallazgo e interpretación de una partitura orquestal

No es extraño para la música académica ecuatoriana¹ que sus músicos y su música hayan caído en el olvido. No nos sorprende que Luis Humberto Salgado (1903-1977) no haya escuchado en vida sus obras —que no fueron pocas— y que aún hoy no hayan sido escuchadas. Casi nadie recuerda que Segundo Luis Moreno (1882-1972) escribió una *Historia de la música del Ecuador* allá por la década de los sesenta del siglo anterior y que no ha terminado de publicarse. Sin embargo, es de suma importancia para la consolidación de la historia de la música académica ecuatoriana, el hallazgo e interpretación de una partitura del pasado reciente (1956). Mejor aún si se trata del documento original de un músico injustamente relegado al baúl de los recuerdos. Me refiero al reciente descubrimiento en el mes de febrero del presente año, de una partitura orquestal de Segundo Luis Moreno, nada más y nada menos que “el padre de la musicología ecuatoriana y de los estudios etnográficos más importantes en el campo de la música tradicional del Ecuador actual”.

¹ En el transcurso de este artículo se emplea el término música académica, para aquella música que se estudia en conservatorios, a diferencia de la popular, que nace espontáneamente. La música académica tiene otras acepciones como música erudita o música culta.



● SEGUNDO LUIS MORENO (1882-1972)
FUENTE DOCUMENTAL: MUSEO PEDRO TRAVERSARI

Más que una simple casualidad, es la aseveración de que la música del danzante es el centro de la ritualidad ancestral de los pueblos originarios de la región andina del Ecuador actual. Aunque parece una coincidencia solamente, esto refleja el grado de importancia que el maestro Moreno dio a la música indígena, lo cual reafirma su nacionalismo musical.

Gracias a sus transcripciones musicales tenemos una referencia sonora de melodías prácticamente desaparecidas y gracias a sus trabajos etnográficos, sabemos de las tradiciones musicales, los bailes, los personajes y el mundo sonoro de los pueblos del Ecuador de hace cien años aproximadamente. Su aporte en este campo es invaluable, y sus libros *Historia de la música del Ecuador* (publicado solo el primero de tres tomos), *Música y danzas del Ecuador* y *La música del Ecuador*, son referentes fundamentales en la biblioteca musicológica ecuatoriana.

Tan importante como investigador lo es como compositor. Segundo Luis Moreno es también una figura crucial en el desarrollo de la música académica del Ecuador y particularmente de la tendencia nacionalista de comienzos del siglo XX. Su lenguaje musical se constituyó a partir de su extenso conocimiento de las sonoridades ancestrales y de ellas la andino-mestiza en particular. Su conocimiento de los ritmos originarios como el yaraví, el sanjuán, el yumbo, el danzante y los ritmos mestizos como el albazo, la rondeña, el pasillo, la tonada, entre otros, le permitieron articular sendas versiones de *suites* sinfónicas de carácter nacionalista, que evidencian rasgos de una identidad ecuatoriana que a comienzos del siglo XX empezaba a formarse y que más tarde, a mediados de siglo, sería parte de la gran tendencia de identidad musical de compositores de la época, como Sixto María Durán, Francisco Salgado, Luis Humberto Salgado, entre otros.

El trabajo creativo de Segundo Luis Moreno es extenso, variado y de un gran refinamiento estructural que evidencia su comprensión de la armonía y la forma, el contrapunto y la orquestación instrumental (fue educado con los maestros italianos del Conservatorio Nacional de comienzos del siglo XX). Su producción comprende obras para orquesta sinfónica, banda militar, himnos, marchas, música sacra, piezas para piano solo y obras corales. Hoy sabemos con certeza que el maestro Segundo Luis Moreno compuso tres *suites* orquestales. Las dos primeras se conocen desde hace varias décadas y han sido ejecutadas por todas las orquestas sinfónicas del país, incluida la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE). En cierto sentido, estas dos

obras son 'clásicos' del repertorio nacional orquestal ecuatoriano. Tanto es así que la OSNE incluyó la *Suite Ecuatoriana No. 1* de Moreno en su primera gira internacional. Por un olvido histórico imperdonable o por un lamentable desconocimiento de su existencia, la *Suite Ecuatoriana No. 3* de Moreno, terminada en su versión orquestal en el año de 1956 (año en que se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional), no ha sido interpretada hasta la actualidad y ha permanecido en el olvido.

Afortunadamente, para la historia de la música académica ecuatoriana esta partitura acaba de ser encontrada en días recientes por los investigadores Juan Mullo y Gustavo Lovato (autor del presente artículo) en el museo Pedro Pablo Traversari de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, como parte de una colección de más de cien manuscritos del maestro Moreno que son custodiados por Islandia Báez, funcionaria de la mencionada institución. Entre las obras manuscritas de esta colección hay varias que esperan ser ejecutadas por primera vez y muy particularmente la *Suite Ecuatoriana No.3* para orquesta sinfónica.

La autenticidad de la obra está fuera de toda duda, los manuscritos firmados por el compositor son contundentes. La meticulosidad de la escritura, el género musical *suite orquestal*, la denominación de cada danza, la orquestación basada en los pares de instrumentos de viento, y la cuerda completa, más timbales, bombo y redoblante son inconfundibles y característicos del estilo del compositor. Nos encontramos ante una obra original de la segunda mitad del siglo XX —de cerca de 60 años de antigüedad— de uno de los compositores ecuatorianos más importantes. ¡Inédita hasta este momento! Esta historia puede cambiar gracias al compromiso de los directivos de la OSNE de ejecutar y grabar la obra este mismo año y de empezar a hacer justicia con el compositor y con la música académica ecuatoriana.

El manuscrito

El manuscrito orquestal tiene como fecha de elaboración el año de 1956 y está firmado, por razones aún desconocidas, con el seudónimo de 'Amauta'

(sabio del imperio inca), pero seguramente para participar en algún concurso de la época. Los manuscritos para piano (un borrador y un limpio) tienen inscrito el año de 1952 y están debidamente firmados y fechados en cada uno de los movimientos excepto el último:

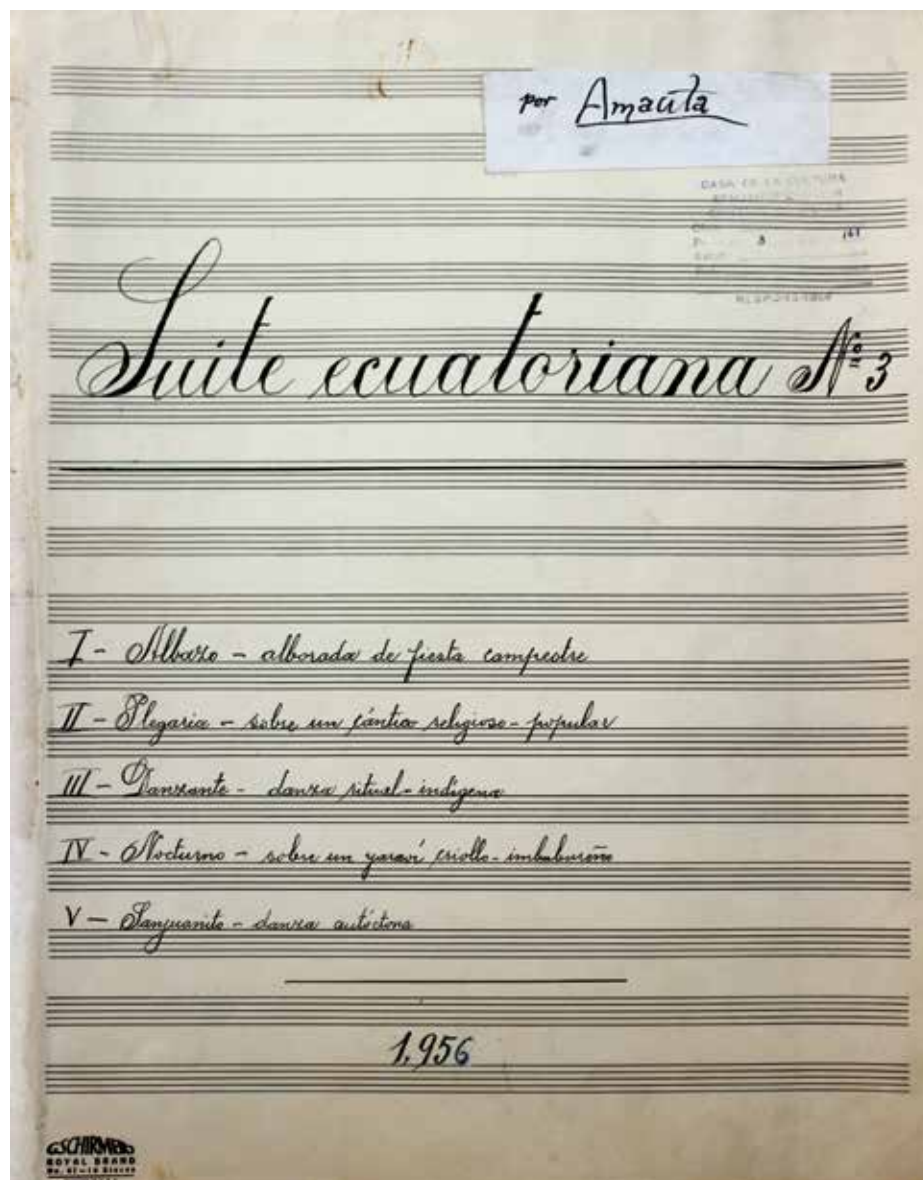
1. Septiembre, 2 de 1952
2. Septiembre, 5 de 1952
3. Octubre, 1 de 1952
4. Octubre, 7 de 1952
5. No aparece fechado

Además, el manuscrito limpio de piano contiene al final las siguientes fechas y lugares: Otavalo, enero 27 de 1952 / Quito, julio 23 de 1954. La distancia entre los manuscritos de piano (1952) y la fecha del manuscrito orquestal (1956) nos hace suponer un proceso de orquestación que duró aproximadamente cuatro años.

La Suite Ecuatoriana N° 3

La *Suite Ecuatoriana N° 3* se compone de cinco movimientos que, a su vez, se corresponden con danzas, no de carácter u origen europeo como la zarabanda, el *minuet*, el *bouré* o la giga, sino danzas de origen tradicional ecuatoriano, de la siguiente manera:

1. **Albazo:** alborada de fiesta campestre (originalmente este movimiento se llamó Albazo: danza criolla).
2. **Plegaria:** sobre un cántico religioso-popular (en el primer manuscrito se incluye el nombre del canto religioso-popular: ¡*Sangre de Cristo!*).
3. **Danzante:** danza ritual-indígena (el nombre de esta danza es el mismo en todos los manuscritos).
4. **Nocturno:** sobre un yaraví criollo-imbabureño (en el primer manuscrito el nombre es *Nocturno*: sobre un yaraví criollo-ecuatoriano).



SUITE NO. 3, PARA ORQUESTA (1956). SEGUNDO LUIS MORENO.
FUENTE DOCUMENTAL: MUSEO TRAVERSARI

5. **Sanjuanito:** danza autóctona (el nombre de esta danza es el mismo en todos los manuscritos).

Los nombres de las danzas fueron retocados por el propio compositor, lo que demuestra la búsqueda de una descripción acertada de lo que la música representa y sugiere. Además, el uso de referencias musicales populares evocan la realidad musical en la cual vivió el compositor. Siendo el albazo, el danzante y el sanjuanito danzas populares de la época, con rasgos y características particulares.

Uno de los aspectos que resaltan en relación a la disposición de las danzas es la alternancia de los movimientos rápidos: albazo (1), danzante (3), sanjuanito (5), con los lentos: plegaria-cántico (2) y nocturno-yaraví (4), que aunque estas últimas no son danzas estrictamente hablando, establecen un necesario contraste de carácter para crear equilibrio y simetría, que permite que el *danzante* —*danza ritual indígena*— se ubique como centro de toda la maqueta sonora de esta composición. Más que una simple casualidad, es la aseveración de que la música del danzante es el centro de la ritualidad ancestral de los

Gracias a sus transcripciones musicales tenemos una referencia sonora de melodías prácticamente desaparecidas y gracias a sus trabajos etnográficos, sabemos de las tradiciones musicales, los bailes, los personajes y el mundo sonoro de los pueblos del Ecuador de hace cien años aproximadamente.

pueblos originarios de la región andina del Ecuador actual. Aunque parece una coincidencia solamente, esto refleja el grado de importancia que el maestro Moreno dio a la música indígena, lo cual reafirma su nacionalismo musical.

El hecho de que Moreno recoja para sus composiciones académicas canciones populares como *Sangre de Cristo* y el *Yaraví criollo ecuatoriano*, demuestra su gran vocación por la tradición popular y su sentido religioso alentado por la doctrina católica que en más de una ocasión pasó a ser parte de la música religiosa popular.

Las melodías principales de cada uno de los movimientos de esta obra son de carácter pentafónico. Sin embargo, el trabajo compositivo de Moreno conjuga los modos melódicos pentafónicos con

armonías funcionales (mayores y menores) propias del sistema tonal funcional europeo. En esta amalgama, Moreno desarrolla un lenguaje típicamente sincrético del nacionalismo de la primera mitad del siglo XX. Con la *Suite Ecuatoriana N. 3*, Moreno reafirma procesos de consolidación de lenguajes propios del nacionalismo musical ecuatoriano.

Las tres obras de largo aliento desarrolladas en el género *suite* orquestal, por el maestro Moreno, son el resultado del manejo consciente de los recursos rítmico-dancísticos, melódicos y tímbricos ancestrales conjugados con técnicas y recursos propios de los lenguajes musicales europeos.

La *Suite Ecuatoriana No.3* confirma esta sofisticada alianza de los ritmos ancestrales con los lenguajes armónicos y los desarrollos melódicos de la tradición europeo occidental. Este es el camino por el cual más tarde, en la segunda mitad del siglo XX, recorrerá Gerardo Guevara (1930) con su *Suite Ecuador*, la cual también utiliza un lenguaje pentafónico, pero mucho más radical, que consigue romper con la tonalidad y llevarnos a la abstracción y al feísmo. Esta es la misma pentafonía que en manos de los primeros nacionalistas como Moreno, se mostró ingenua y delicada.

Partiendo de lo dicho anteriormente, es significativo el alcance de las *suites* sinfónicas compuestas por Moreno y de allí su importancia histórica. Ahora la trilogía orquestal del maestro Moreno ha sido completada. Esperamos que el estreno mundial de esta valiosa obra se realice lo antes posible y que contribuya a la consolidación de una historia musical ecuatoriana de grandes compositores, grandes obras y grandes intérpretes. ♪

GUSTAVO LOVATO

Director y compositor. Director de la carrera de Música en la Universidad De los Hemisferios de la ciudad de Quito. Es director musical de la Fundación Filarmónica Casa de la Música. Formó su doctorado en Alabama, EE.UU.

CANTOS, BAILES E INSTRUMENTOS MUSICALES MONTUBIOS

Wilman Ordóñez Iturralde
Guayaquil, febrero de 2015

*El montubio y su música están determinados por el entorno.
No puede pensarse que esto, en ellos, resulte por separado.
La naturaleza y el equilibrio de su pensamiento mítico-mágico con ella,
su música, están íntimamente relacionados y se sostienen, además,
en una matriz percusiva y de cuerdas aleatoria.*

Resumen

La historia de los instrumentos musicales de la música montubia está diseminada en la tradición social de su cultura. Los montubios, a diferencia de los otros mestizos, no tuvieron una morfología de 'tipo' sistemático, la cual pueda hacernos pensar, por lo menos corroborar, en una estructura supramelódica de carácter universal. Un sistema primario de su música está localizado en la literatura. Después en la Banda del Mate (Daule, 1918-1929). La historia oficial fue esquiva en relación con las formas de organización músico-festiva del montubio y su cultura. No obstante, la música y sus instrumentos están localizados y habitan su entorno. El presente artículo se ha estructurado a partir de tres argumentos: 1. La instrumentación montubia y su sistema organológico, 2. Niveles sonoros y 3. El baile montubio.

PALABRAS CLAVE: montubio, etnografía, género, baile, coreografía, calendario festivo.

Entre silencios y distanciamientos

Ante la historia social del pueblo montubio no podemos negar que han existido distanciamientos y silenciamientos de enorme fractura étnica y simbólica. La mirada que el país y el Estado han tenido de su cultura desembocó en lo que Joaquín Gallegos Lara llamara "barranco abajo" en la novela *Los que se van*. La cultura, que está, se cuece y con-

La historia de los instrumentos musicales de la música montubia está diseminada en la tradición social de su cultura (...). Un sistema primario de su música está localizado en la literatura.

sume en la cotidianidad, no fue vista, leída ni interpretada desde las relaciones de poder. Un subpoder, un poder imaginario, los descubre *el otro* cuando los intereses de clases se subyugan.

Los dueños de tierras, los hacendados, entre chismes de salón y paseos camperos, dieron 'aviso' de su presencia-existencia en las conocidas fiestas de máscaras y fandangos (fines de la Colonia y principios de la era prerepublicana). De ahí que viajeros italianos, ingleses y americanos, en sus recorridos por el país, los miran, pintan y delatan. Narraciones históricas que se conservan en los diarios de viajes que bien el periodismo del siglo XIX prerepublicano, republicano y premoderno los legitima, en las correrías de una prensa político-administrativa, aun esquivada de su tipología y configuración rural-regional.

Tardíos son los documentos donde se registra por vez primera la voz montubia. Williams Stevenson, en su *Diario de viajes* (1806), indica que "...son cazadores de lagartos, tumban cacao, son excelentes nadadores, tocan música estridente y se hacen llamar montubios". Stevenson, como otros cronistas, asiste a escuchar una 'música estridente' tocada entre cañaverales y zonas montañosas. Lo que indica la total incapacidad de percibir y sentir —reseñar por ello— las expresiones estéticas de este *otro* mestizo que convivía —y convive— actuante en su agreste ruralidad campesina.

Fue la revolución de Alfaro, de Los Cerezos, Nicolás Infante, Vargas Torres, Serrano, la que los moviliza a la guerra liberal-radical y en la que se reconocen: montoneros-chapulcos, orgullosamente montubios, combatiendo por el Litoral y la Patria,

con la esperanza de que sus deudas de peón conciertas fueran perdonadas. Corría el siglo XIX.

Los montubios, sin prácticas militares de insurgencia, participan en disímiles escenarios. Los que murieron no pudieron ver condonadas sus deudas, a los que vivieron les fueron condonadas, pero esquilmaron sus derechos cuando al general Eloy Alfaro y sus chapulos-montoneros los traiciona la misma burguesía que puso empeño en su ascenso a Presidente de la República.

La instrumentación montubia y su sistema organológico

Casimiro Arellano, el nacionalismo musical perdido. Manuel de Jesús Álvarez Loo y las claves del romanticismo tardío de la música montubia

Las claves para detectar dónde podrían estar los primeros instrumentos sonoros de la música montubia habitan los mordaces parajes de la campiña litoralense; en la guadúa,¹ aquella caña que los precolombinos usaron para cantos de ofrendas y ritos heliolátricos, a más de los chilchiles,² los carapachos de tortuga y las flautas de huesos. Guadúa o *guayaquile* que sumaron tonos a las cajas de resonancia de guachapelí y palo prieto ahuecados, que en la

1 Bambú del litoral ecuatoriano.

2 Instrumentos de percusión realizados con semillas, sonajeros.

Colonia sirvieron para los bailes de chamba, ferengos, golpe e' tierra, lámpara, zapateos y chigualos.

De los animales de monte (para las tamboras de doble cabo) se usó la piel de los saínos³ y las tababras.⁴ Con ellas los montubios confeccionaron tambores de palimpsestos y acústicos melódicos de graves tonos naturales. A esto hay que sumar la voz nasal y el canto de viejas. Sandunga heredada de indios, blancos españoles y negros como su fenomenología étnica. Mezcla de voces, sonidos y pasos ladinos entroncados en una sola base rítmica de dos o tres acordes. Si ponemos en niveles esta instrumentalización, vemos que se agrupan de la siguiente manera:

Rítmicos de viento

- Flautas de caña guadúa
- Silbatos de balsa
- Voces cantadoras

Rítmicos de percusión

- Cajón de palo prieto y guachapelí
- Tamboras de cuero de saíno
- Palmas de estribillos

Melódicos de zapateos

- Tonos de cortejo
- Tonos de despliegue
- Tonos de enlaces

Manuel de Jesús Álvarez Loor (1901-1957), originario de Chone, provincia de Manabí, fue el primer musicólogo costeño preocupado por la sistematización organológica de la música, el baile y los instrumentos referidos por los montubios en sus registros de tradición oral. Álvarez Loor escribe y transcribe el folleto *Estudios folclóricos sobre el montubio y su música*, en el año de 1929. Primer y único material académico de trabajo etnográfico que nos permitió un método epistémico para aproximarnos a la lógica auditiva del montubio. Este documento⁵ nos plan-

3 Puerco espín.

4 Cuero de venado.

5 El original manuscrito es conservado por el autor de este artículo.

tea un conocimiento y orden de salvaguarda en el campo musicológico. Registros empíricos novedosos que a la luz del tiempo son luminarias y deben ser analizados y resignificados.

Desde el año 1990, he venido recopilando nuevas voces, instrumentos, bailes y cantos montubios, que permiten fortalecer el documento de Loor. Otros aportes son aquellos folclorológicos y socioantropológicos del escritor, periodista, folclorólogo e historiador guayaquileño Rodrigo Chávez González (1908-1981), conocido como Rodrigo de Triana, y el documento de 1987, del músico, investigador y folclorista Guido Garay (Guayaquil, 1921-2009), *La proyección estética costeña*. En cambio, la contribución de Casimiro Arellano, notable compositor republicano guayaquileño, se inscribiría en la corriente del Nacionalismo Musical.

Entre los registros poéticos y sonoros de mi archivo está *La puerca raspada* o polka montubia.

Puerca, puerca me pediste
puerca, puerca te he de dar
viva la puerca raspada
salgan todos a bailar.
La señorita de al frente
que baila con arrebató
zapatea bien el tono
remolando el garabato.
Puerca, puerca me pediste
puerca, puerca te he de dar
viva la puerca raspada
salgan todos a bailar.
El señor que está bailando
se parece al acordeón
que lo toca Casimiro
doblado en su bordón.
Puerca, puerca me pediste
puerca, puerca te he de dar
viva la puerca raspada
salgan todos a bailar.
Zapateamos, zapateamos
la puerca, puerca raspada
en la fiesta de don Pancho
en la casa de la Amada.



● PUERCA RASPADA (POLKA MONTUBIA)

RECOPILACIÓN Y VERSIÓN CANTADA: WILMAN ORDÓÑEZ. TRANSCRIPCIÓN: JUAN MULLO SANDOVAL.

Niveles sonoros

Cantos a lo humano y lo divino.

Características de la música montubia.

Cuadro de los géneros de
la música montubia

La música y el baile montubio están constituidos por niveles y planos graduales. Desde cantos religiosos a profanos y cotidianos de la vida sencilla y apacible, en relación al tiempo, la naturaleza, las emociones y la racionalidad campesina, hasta la música-bailable moderna, que habita en concordancia con la globalización, que va desde la rockola hasta la música chicha-electroacústica. La música y el baile montubio transgredieron por sí mismos los valores de lo natural-simbólico de su entorno, para pasar a líneas de bailes y versos urbanos parecidos y cruzados con el puerto de Guayaquil y otros puertos del Litoral.

Los cantos, que son de tradición oral, van desde el juego de soportal, al canto de arrullo o cuna. No se sabe —hasta ahora— si existe un canto o grupos de cantos que se hayan creado o recreado en concordancia con el proceso de transmisión y traslado oral

La música y el baile montubio transgredieron por sí mismos los valores de lo natural-simbólico de su entorno, para pasar a líneas de bailes y versos urbanos parecidos y cruzados con el puerto de Guayaquil y otros puertos del Litoral.



EN ESTA FOTOGRAFÍA SE PUEDE OBSERVAR EN SEGUNDO PLANO LAS FLAUTAS MONTUBIAS, EL VIOLÍN Y LA GUITARRA.
FUENTE DOCUMENTAL: LA TRADICIONAL BANDA DEL MATE REVIVIDA. ORDÓÑEZ, W., 1998: 129.

Las claves para detectar dónde podrían estar los primeros instrumentos sonoros de la música montubia habitan los mordaces parajes de la campiña litoralense; en la guadúa, aquella caña que los precolombinos usaron para cantos de ofrendas y ritos heliolátricos, a más de los chilchiles, los carapachos de tortuga y las flautas de huesos.

que no sean los recogidos por cuatro investigadores a los largo del tiempo (De Triana, Guido Garay, Wilman Ordóñez y Juan Mullo Sandoval). Uno de los versos de estos cantos 'de baile tierra' los cantaba mi bisabuela:

Asúntale ar baile
en la mancha redonda
dejá ese machete
ven ar zapateo
que todo fandango
se asunta bailando
se asunta cantando
en grupo de a dos...

Entre los cantos montubios a lo humano y a lo divino he podido recoger algunas muestras de informantes montubios de la provincia del Guayas y Los Ríos, entre los años 90-98. Restos de estos cantos, a lo humano y a lo divino, son versos coloniales y melodías que aun entrada la República (1830), se ejecutaban en las sabanas de los poblados. Corresponden además a lo dicho los *cantos de rueda*, que en Manabí se interpretan en Nochebuena.

Muestras de cantos a lo divino:

Canto 1

María traía en pañales
un niño bien semejante
José que venía bailando
reía con los danzantes.

Informante: Doña María Arteaga, 77 años
Localidad: Palenque-Los Ríos

Canto 2

Con M se escribe María
con J se escribe José
María y José cantaron
cuando el niño Jesús nació.

Informante: Doña Narcisa Naranjo, 65 años
Localidad: Pedro Carbo-Guayas

Cantos a lo humano:

Canto 1

Yo quiero niñito
yo quiero jugar
a las escondidas
como papá y mamá.

Informante: Tomás Bermúdez, 63 años
Localidad: Simón Bolívar-Guayas

Canto 2

Si el niño nació en la cuna
yo nací en el portal
la niña que está bailando
que me haga el chaca-cha.

Informante: don Manuel Duarte, 56 años.
Localidad: Babahoyo, Los Ríos

Cantos de rueda manabitas:

Chigualo 1

Niñito bonito
llamado Emmanuel
después de este canto
vamó a recogé
los tollos de fiesta
los dulces de miel
para que la danza
se baile de pie

Chigualo 2

María Panchita
María Panchita
de la Asunción
se van los niños
se van los niños
por el bailón

Cuadro de géneros musicales montubios

GÉNERO	REPERTORIO	FUNCIÓN
Fandangos y mojigangas	El repertorio de la Banda del Mate (Rodrigo de Triana): el galope, el molinito, el curiquingue, la puerca raspada, el gallinacito, el saca tu pie, el alza que te han visto y amorfinos en general.	En la Colonia se practicaban las mojigangas de diablicos y gurufaes para el día de Corpus. Bailes de lámpara, candil, ferengos y mojigangas. Bailes de gurufaes y mojigos. Fiestas de disfrazados y diablicos.
Chigualo Villancico	Le zumba el mango, la canoita o zapateando la calabaza, la carbonerita, la pastora, doncella del prado, el caminante, las golondrinas, los caracoles, el goyo sabido, las gitanitas, la flor de la maravilla, la casiquilla, la pájara pinta, el jardinero, Alfonso XIII, arbolito de naranja, Blanca Flor, la viuda loca, el gallinacito y el gavilán sabanero.	Juego de rueda Bailes de navidad Juegos de navidad Canciones Versos de rueda Bailes de chigualos
Amorfino		Álvarez Llor (poeta) sostiene que el amorfino también se compone de la 'ensaladilla' y la 'cuadrilla'. La primera con sus tres primeros versos rimados y la segunda con cinco. Dos tipos: baile suelto o entrelazado. Estructura del amorfino (Manuel de Jesús Álvarez): 'paseo' y 'vuelta' (períodos), en el baile, caminante y amorfino.
La iguana Costillar Alza Sandungas Porro guaracha Pasacalle	La iguana (de origen colonial, es una de las melodías montubias más antiguas). Toro rabón, alza que te han visto, alegrías, puerca raspada, moño, el tábano, el sombrerito.	Bailes de punta y talón con pasos de puerca raspada. La iguana tiene elementos coreográficos entrelazados. El alza que te han visto es un baile suelto, el moño, baile entrelazado.
Gato, habanera, cueca, marinera, chilena, vals criollo, galope.		
Jota Zapateados Zapateos Gurufaes carnavalescos	Corre que te pincho (jota)	Corre que te pincho, baile suelto. Imitan persecución, coqueteo o conquista. Triana y Garay explican sea 'el ataque' del toro cuando quiere 'atrapar' a la vaca.
Polkas polacas		Más sencillos para el baile y el contorneo montubio

Polcas, minuetos, gavotas, cracovianas, cuadrillas, vales, chotís, danzas, contradanzas, mazurcas, redovas.	Polka ('Los traviesos' de Mauro Matamoros), Rodrigo de Triana la denominó: polca montubia. Contradanza ('Rosalía' de Guillermo Matheus Pacheco) Triana la denominó: contradanza montubia. Polka orense.	Bailes del salón republicano de asimilación europea.
---	---	--

Cuadro genérico de la música montubia⁶

Fandangos de monte Colonia	Bailes de máscaras	Función
El Tábano, Saca tu pie, La socola.	De doble sentido, de carnaval, de rito.	Responden a amenazas de carácter simbólico.
República	Bailes liberales de salón	
La puerca raspada, La chambita, La moña enlazada.	Amorfinos, tonos de controversia, careados.	Fueron útiles en el proceso pre-independentista.
Modernidad	Bailes mestizos de calles	
El lagarto con la lagarta, Sin que te roce, El tabanillo.	Cortejo, juego y galantería.	Funcionan como catarsis festiva de la razón y el cuerpo.

El baile montubio

Planimetría coreográfica

Tipos, tonos, calendario festivo.

El baile montubio señala la conducta montubia. No podemos pensar el baile montubio sin la presencia del ser montubio. El hacer montubio del baile refiere formas y contenidos de acuerdo a esta condición *sine qua nom* del ser montubio. El baile montubio no se desarrolla si no hay un alma de este ser. El alma, para el montubio, significa un todo constituido entre cuerpo y logo. El baile, por lo tanto, no está separado de lo que lo habita. El baile vendría a ser el conjunto de movimientos vividos y recreados en el entorno cotidiano del ser festivo. A diferencia

de la música que puede cantarse sin ser festejada como baile, el baile debe festejarse con música. Y no necesariamente deben ser bailes que aludan a sus ciclos de producción agrícolas o a bailes mortuorios. El solo hecho de que la música corresponda al baile, hace que el baile se signifique a través del movimiento.

La coreografía, en el baile montubio, está compuesta en base a los recursos del lugar socio-geográfico donde se recrea y representa. Para la coreografía del baile montubio, los recursos de salón no tienen ninguna importancia. La coreografía es la lógica del hecho danzario en el montubio, y si ésta

⁶ Propuesto por Wilman Ordóñez.


se manifiesta de una manera un día, otro se manifestará de forma diferente. Por ello la coreografía en el arte del baile montubio es recursiva, liberal, y a veces imprevista de una lógica danzaria.

Los tipos de pasos en el baile y la coreografía involucran movimientos desde la parte pélvica a la planta del pie; no obstante, también (como en pasacalle o el corrido) en el baile y la coreografía se cuenta con movimientos de hombros, brazos y pectorales.

De los pasos registrados en nuestras investigaciones, señalo aquellos que nos permiten tener un acercamiento al lenguaje y a la composición del baile y la coreografía montubia:

- Pasos de fandangos, mojigos y chigualos.
- Pasos de chamba, candil, ferengo.
- Pasos de lámpara, jurones, callejas, golpe é tierra.
- Pasos de puerca raspada, estribillos y tonos de costillar.
- Pasos de zapateos y amorfinos.
- Pasos de pasacalles, corridos, vales y pasillos.
- Pasos de socola, tendal y cosecha.
- Pasos de imitación animal.
- Pasos de lances y cortejo.
- Pasos de tonada y comparsa.
- Pasos de tres tiempos.

- Pasos de tiempos cruzados.
- Pasos de paseo, encuentro y valentía.
- Pasos de corte y contienda.
- Pasos de controversias y contrapunteos.
- Pasos de juegos.
- Pasos de rondas.
- Pasos de tabla y salón.
- Pasos de moño.
- Pasos de polka.
- Pasos de desplazamiento.
- Pasos de galope y festejo.
- Pasos de alza y prenda.
- Pasos de paseo y vuelta.
- Pasos de seguidilla y sextila.
- Pasos de media vuelta, porteños y ribereños.

El calendario festivo en relación a la función de los instrumentos de música para el canto y el baile montubio es variable. No existe un calendario fijo. Los instrumentos aparecieron cuando los *llamaos* a bailar se tomaban los programas santorales, cívicos, culturales, simbólicos, de los afluentes de los ríos aún navegables (bailes ribereños), etc. Hasta ahora existe dicho calendario, pero no se cuenta con estudios de instrumentación sonora, de cantos y bailes de las riberas del litoral ecuatoriano. Apuntamos a recogerlos y diferenciarlos en un futuro cercano. 

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Manuel de Jesús,
1929 *Estudios folclóricos sobre el montubio y su música*, Chone, Imprenta La Esperanza.
- CORNEJO, J.
1959 *Chigualito-Chigualó. Biografía completa del villancico ecuatoriano*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, Departamento de Publicaciones.
- CEDEÑO, S. y D. NEVALDO
s/f *Amorfinos, coplas, contrapuntos, chigualos y bailes folclóricos manabitas*, Portoviejo.

- CHÁVEZ GONZÁLEZ, R.
1968 'La tambora misteriosa', *A través de mi lupa*, *El Universo*, Guayaquil.
- 1938 'La iguana', en: *Semana gráfica*, No. 359, Guayaquil, mayo, p.7.
- 1930-1960 *A través de mi lupa*, Artículos de Rodrigo de Triana, Guayaquil, Diarios *El Universo* y *El Telégrafo*.
- s/f 'Defensa del vals montubio', *Diario El Universo*, [s.n.t.], Guayaquil.

DELGADO CEPEDA, H.,

1981 *Danzas tradicionales de la costa del Ecuador*, Guayaquil.

GARCÍA, D.

Instrumentos musicales inherentes a la cultura tradicional de la provincia de Esmeraldas, Inédito.

GUERRERO GUTIÉRREZ, P.

2004-2005 *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Quito, Corporación Musicológica Ecuatoriana, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana Tomos I y II.

GUERRERO, A.

1984 *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Quito, Banco Central del Ecuador.

GUERRERO BLUM, E.

2000 *Pasillos y pasilleros del Ecuador*, Quito.

GRANDA, W.

2004 *El pasillo, identidad sonora*, Quito, Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conmúsica.

NÚÑEZ SANCHEZ, J.

1998 *El pasacalle, himno de la patria chica*, Quito, SINAB.

MORENO, S. L.

1949 *Música y danzas autóctonas del Ecuador*, Quito, Editorial Fray Jodoco Ricke.

1952 *Historia de la música en el Ecuador*, Quito.

MURRIETA, K.

s/f *Expresiones del folclore costeño*, Imprenta de la Universidad Laica Vicente Rocafuerte, Guayaquil.

ORDÓÑEZ, W.

2010 *Alza que te han visto: historial social de la música y el baile montubio*, Quito, Editorial Mar Abierto, Manta, y Skeletra Editorial, Quito.

2003 *De la montaña al río*, Archivo Histórico del Guayas, Guayaquil, junio.

2004 *Amorfino, canto mayor del montubio* [s.n.t.], Guayaquil.

PARDUCCI, R.

1982 *Instrumentos musicales de viento del litoral ecuatoriano prehispánico*, Comisión para la Defensa del Patrimonio Cultural, Guayaquil.

1986 *Instrumentos musicales de percusión del litoral prehistórico ecuatoriano*, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil.

SANDOVAL, P.

s/f *La música popular del Ecuador*, Instituto Andino de Artes Populares, IADAP, Quito.

ZAMBRANO, D.

2004 *Folclore literario, cultura popular y tradiciones orales* [s.n.t.], Portoviejo.

ARTÍCULOS Y MONOGRAFÍAS

Revista *El Mosquito*

Guayaquil, No. 4 y 5, Tomo 14, Editor: Rafael Cucalón, 1935.

Revista *Arte*

Guayaquil, No. 16. Director: José Paredes Litardo, julio, 1936.

Monografía de la provincia del Guayas

Guayaquil, Editorial Cima, 1970.

Yaravíes quiteños

Primera edición de la conferencia presentada en Madrid, 1883.

Yaravíes quiteños

Segunda edición, Quito, Música Ecuatoriana del Siglo XIX, Colección Materiales Musicales del Ecuador, Serie: Historia No. 1 del Archivo Sonoro del Municipio, 1993.

WILMAN ORDÓÑEZ ITURRALDE

Investigador, escritor y folclorista guayaquileño. Miembro de la Academia Nacional de Historia. Ha escrito 14 libros. Su aporte a la música, el amorfino y el baile montubio y porteño está siendo estudiado y referenciado en varias tesis, libros y revistas de carácter académico. Desde hace 29 años dirige la Compañía de bailes tradicionales Retrovador de Guayaquil. Actualmente se dedica a dictar conferencias, seminarios y talleres sobre literatura y arte de tradición oral. Además, clases sobre danzas y docencia en folclor en Ecuador y Latinoamérica. Viajero incansable. Se encuentra terminando nuevos libros.

PEDRO PABLO TRAVERSARI, ÍCONO DE LA MÚSICA DEL ECUADOR

Carlos Freire Soria
Cuenca, febrero de 2015

Resumen

El aporte de Pedro Traversari Salazar (Quito, 1874 – Quito, 1976) para el ámbito de la música del Ecuador es múltiple. No se limita a su colección de instrumentos musicales, hoy propiedad de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, sino a diversos estudios teóricos (muchos de los cuales aún no han sido publicados), a la composición de obras con influencia vernácula y a la difusión, a nivel internacional, de aspectos puntuales del contexto musical de su país. Fue profesor de los conservatorios Nacional de Santiago de Chile y Nacional del Ecuador y Director del Antonio Neumane de Guayaquil. Se considera que a Traversari Salazar aún no se le reconoce los méritos que le corresponden.

PALABRAS CLAVE: Pedro Traversari Salazar, americanismo, nacionalismo ecuatoriano, indigenismo, colección de instrumentos musicales, investigaciones, libros, composiciones, conferencias, conservatorios.

Traversari y la pasión por la música

A Pedro Pablo Traversari Salazar (Quito, 1874-Quito, 1956) se lo conoce en Ecuador, fundamentalmente, por el museo de instrumentos musicales que lleva su nombre, estructurado sobre un repositorio de aproximadamente 3.000 piezas que vendió a la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1951.

Sin embargo, su vocación de coleccionista solo fue un complemento de una enorme pasión por la música, que lo llevó a investigar por diversos países, dictar conferencias y componer importantes obras de corte indigenista. Traversari se había graduado en el Conservatorio Nacional de Santiago de Chile (1898) como profesor de Teoría, Estética e Historia del Arte y retornó a Quito, su ciudad natal, contratado como profesor del Conservatorio Nacional de Música, en abril de 1900.



● ORQUESTA SINFÓNICA, CONSERVATORIO NACIONAL. DIRECTOR: PEDRO TRAVERSARI (AÑOS VEINTE APROXIMADAMENTE). FUENTE DOCUMENTAL: ARCHIVO SONORO DE LA MÚSICA ECUATORIANA.

Su interés por recopilar y clasificar instrumentos musicales se había iniciado en sus años de juventud en Chile; en 1902 ya contaba con un importante fondo museográfico evidenciado en fotografías que forman parte del anexo de su libro *El arte en América, o sea historia del arte musical indígena y popular* (aún inédito).

Viaja a Europa en 1903, ofrece una conferencia en Suiza y expone su colección de instrumentos en Roma. A su retorno al Ecuador organiza la Academia Beethoven, como una forma de evidenciar que se podía trabajar con éxito en el ámbito de la música con la exclusiva participación de músicos ecuatorianos. No estaba de acuerdo en que el Conservatorio Nacional fuese manejado por italianos, a pesar de que él descendía directamente de una familia originaria de Rávena, Italia. Esta posición le genera confrontaciones con colegas, como Segundo Luis Moreno, que defendían la presencia de los europeos.

El interés de Traversari por la música vernácula refleja una interesante evolución que se inicia con criterios desconfiados y, hasta cierto punto, peyorativos de su calidad estética y poco a poco va demostrando respeto y admiración por sus intrínsecas cualidades y nexos con lo ancestral. Así, en la

página 23 de su manuscrito *El arte en América, o sea historia del arte musical indígena y popular* escribe:

“Por esta razón no se encuentran en las producciones artísticas del genio popular americano todos aquellos tesoros que deben contribuir para formar una obra acabada”. (Traversari, 1902).

Mientras que en el artículo *Folclor y educación*, publicado en 1949, dice:

“Y su expresión suave, dulce, melancólica, es producto íntimo de una sensibilidad particular donde encuentra su alegría, su deleite racial, efectivo y singularmente penetrante por su melodía rítmica de profunda y original voluptuosidad; lo que está totalmente especificado y comprobado por el folclor”. (Cit. Guerrero, 2002, Tomo 2: 1380).

Esta actitud se podría entender por su temprana formación académica, iniciada con su padre, el compositor italiano Pedro Traversari, y continuada en el Conservatorio Nacional chileno, su posterior vinculación con nuestro *Ecuador profundo*, a partir de 1903, a través de la organología y la investiga-





● PEDRO PABLO TRAVERSARI EN EL MUSEO ETNO-ORGANOGRÁFICO QUE LLEVA SU NOMBRE (CCE). CIVILIZACIONES NAZCA, CHIMÚ, CHIBCHA, CARA, MAYA Y AZTECA.

El aporte de Pedro Traversari Salazar para el ámbito de la música del Ecuador es múltiple. No se limita a su colección de instrumentos musicales, sino a diversos estudios teóricos, a la composición de obras con influencia vernácula y a la difusión, a nivel internacional, de aspectos puntuales del contexto musical de su país.

ción de importantes manifestaciones etnomusicales de nuestro territorio y el contacto con investigadores de otras latitudes que daban mucha importancia a las músicas originarias.

Uno de los campos en el que Pedro Traversari Salazar aporta con probidad es el del nacionalismo ecuatoriano; es, quizás, el teórico que de mejor manera conceptúa los vínculos con la música indígena. Realiza estudios de los sistemas musicales aborígenes y plantea la necesidad de utilizar melodías vernáculas para la composición de obras académicas, aunque utilizando la estructura morfológica europea. Su propuesta se evidencia en las composiciones *Suite Sinfónica Glorias Andinas*, en los melodramas indígenas *Cumandá o la Virgen de la selva*, *La profecía de Huiracocha*, *Quisquis o el último exponente del espíritu Inca* y en su *Himno pentafónico*.

Concomitantemente, asume una propuesta americanista que sistematiza en el artículo *Las bellas artes en la instrucción pública de América*, elaborado conjuntamente con Sixto María Durán y Vicente Navarro, publicado en Washington en 1915. En este documento plantea, entre otros temas, la conformación de una *doctrina panamericana*, cuyo principal objetivo sea crear un arte americano basado en sus tradiciones nacionales, para “dejar de ser esclavos del arte europeo”. Traversari fue un prolífico escritor pero, desgraciadamente, la mayor parte de su producción se encuentra inédita.

Entre las obras que aún no se han publicado podríamos señalar: *Relación del arte musical indígena y popular de los países americanos, con sus tocatas, cantos instrumentales, bailes, poesías folclóricas, etc.* (1905), *Investigaciones arqueológicas: descubrimiento y reconstrucción del sistema genérico musical de los aborígenes y muy especialmente del Ecuador*, *Tratado de musicología y metodología del folclor*, *Sinopsis de las relaciones de la escala general temperada*.

Traversari fue el más internacionalista de los compositores e investigadores musicales de su generación. Su vocación cosmopolita lo llevó a diversos países en los que dictó conferencias, montó exposiciones de instrumentos musicales y presentó sus composiciones musicales, dejando en alto la imagen de nuestro país.

Como vemos, Pedro Pablo Traversari fue muy versátil en su actividad artística, lo que le generó críticas por alguno de sus colegas que lo consideraba “disperso y falto de profundidad en sus investigaciones”. Sin embargo, consideramos que esta característica le permitió tener una visión holística del hecho musical, en la que las manifestaciones sonoras de los pueblos originarios son la base del mestizaje musical.

Traversari sigue siendo menoscabado en el ámbito de la musicología y la composición musical de nuestro país y es hora de que lo visibilicemos, ubicándolo en el importante sitio que, por evidentes méritos, le corresponde. √

BIBLIOGRAFÍA

GUERRERO, Pablo

2002 *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Quito, Conmúsica.

MORENO, Segundo Luis

1996 *La música en el Ecuador*, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

TRAVERSARI SALAZAR, Pablo

1902 *El arte en América o sea historia del arte musical indígena y popular (manuscrito)*. Quito.

FUENTES VIRTUALES

GUERRERO, Pablo

2015 *Memoria Musical del Ecuador*. <http://soymusicaecuador.blogspot.com>. Investigado el 05-03/2015.

CARLOS FREIRE SORIA

Doctorando en Musicología y Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. Se ha desempeñado como Director de la Carrera de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Presidente de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana *Benjamín Carrión*, Núcleo del Azuay.

Ha ejercido la docencia en diversas universidades del país y el exterior y dictado seminarios y conferencias dentro y fuera del país; ha tenido una destacada participación en el Instituto de Musicología del Centro de Investigación de Humanidades de la Academia de Ciencias de Hungría, 2013; la Novena Semana de la Música y la Musicología, Buenos Aires, 2012; Tercera Bienal Internacional de Música, Loja, 2012; Danzamérica, Iquique, Chile, 2011; Segunda Bienal Internacional de Música, Loja 2012; Universidad de Carabobo, Venezuela, 2010; Encuentro Internacional de Arqueología, Guayaquil, 2008; Sisa Pakari, Nueva York, 2000; Governors State University, Chicago, 1993; Instituto de Arte de La Habana, ISA, Cuba, 1990.

Actualmente dicta las cátedras de Historia de la Música del Ecuador, Historia de la Música Universal, Etnomusicología, Antropología del Arte, Teoría de las Cultura e Historia y Análisis de la Música Popular y Comercial en la Facultad de Artes; Estimulación Musical y Musicoterapia en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca. Es Miembro del Comité Académico y docente del Módulo Historia de la Música del Ecuador en la Maestría en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Director de la Sección de Artes Musicales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay; integrante de Arte Vivo Ensamble; Miembro Invitado del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, de Argentina; Editor de la revista *Variaciones* de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca.

CÓMO HACER UNA REVISTA DE MÚSICA Y SOBREVIVIR A SU EXTINCIÓN

Mauricio Proaño
Quito, febrero de 2015

Resumen

La continuidad de una revista de música, sonido o investigación musicológica nunca ha podido ser constante en el país, por lo que se plantea la interrogante de cómo puede sobrevivir una revista de estas características en el tiempo. La revista *Opus*, del Banco Central del Ecuador, publicada en los años ochenta, es un referente que marca un capítulo sin precedentes en nuestro medio.

PALABRAS CLAVE: Revista de música, *Opus*, musicología, música contemporánea, etnomusicología, microtono, crítica musical, música, publicaciones, Ecuador, sonido, ruido, reflexión sonora, diálogos sonoros.

Recordando un esplendor distante

Recuerdo la primera vez en que conocí la revista *Opus*. Eran los años ochenta. A mi padre le llegaba la revista cada mes, siempre iba acompañada por una nota en una tarjeta que decía: “Con el atento saludo del Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador”.

El contenido era atractivo y era revelador leer sobre tan variados estilos de música. Artículos sobre música contemporánea, jazz, etnomusicología, partituras delirantes, análisis de obras, crónicas, ensayos, entre otros contenidos, hicieron de esta publicación un capítulo sin precedentes en la historia musical del país. Pues cuando decidí ser músico, algunos colegas que ya querían indagar en propuestas contemporáneas no sabían e incluso negaban que existieran compositores contemporáneos anteriores a nuestra generación. No conocían *Opus*. Eran los años noventa y los colores arrebatados por el tiempo sobre las portadas me transmitían el vacío que deja un esplendor distante. La revista había dejado de publicarse en el año 1989. ¿Cómo puede una publicación sobrevivir? ¿Cómo puede volverse necesaria una revista de música para toda la comunidad, como lo es para los que vivimos pensando sonoramente todos los días?

Mi propia versión de revista me llevó otra vez a recordar lo frágil que se vuelve la memoria de un país cuando este tipo de publicaciones no son constantes. El reto es siempre que la información sea de una vez por todas asequible para todos y se retroalimente, ojalá infinitamente en el tiempo.

Opus No. 1

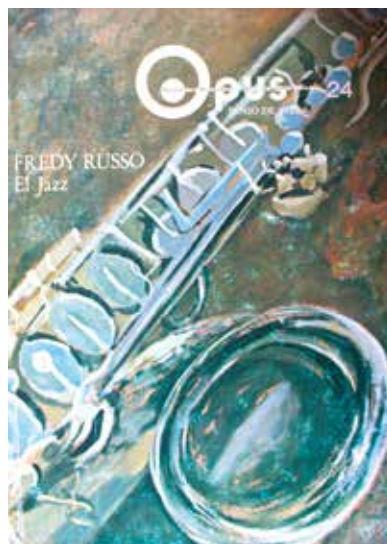
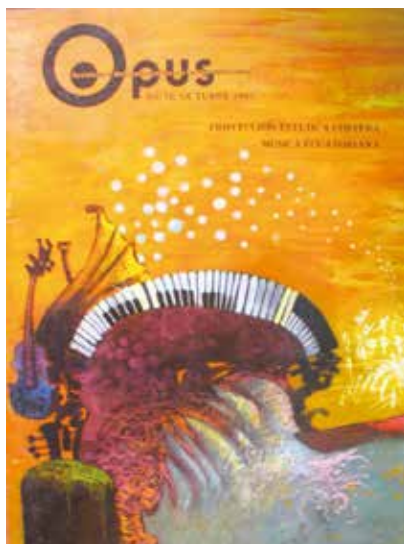
Encuentro a Juan Mullo en un café de La Mariscal. Hablamos sobre cómo debe ser una revista de música, su referente directo dice que es *Opus*, a la cual estuvo vinculado desde sus inicios. Me cuenta que en los primeros años pasó algo extraordinario. Mientras se preparaba el número 31 dedicado a Luis Humberto Salgado (*Opus* N° 31, 1989), hubo una discusión histórica sobre si existía una herencia directa desde este compositor o si la experiencia llamada contemporánea había empezado o no con una nueva generación de compositores. En ese momento había dos tendencias, una más apegada a los temas históricos, a la investigación y la musicología, y otra más próxima a la creación de nuevas propuestas de la música llamada contemporánea. Parece ser que con *Opus* estas diferencias encontraron su equilibrio.

Luis Humberto Salgado siempre tiene sorpresas. Inclusive todavía hoy se sigue investigando su vasta creación. La obra *San Juanito futurista* fue analizada en este número por David Bravo: "Posiblemente sea ésta la primera experiencia compositiva no sujeta a la tradición tonal funcional imperante en la práctica académica del país" (Bravo, *Opus*, 1989: 43), empieza diciendo Bravo. El homenaje a este compositor de *Opus* es también el reconocimiento a una continuidad musical en el país en el que compositores como Gerardo Guevara, Mesías Manguashca y la siguiente generación

fueron influenciados directamente. "Y en efecto, sin su obra no se podría comprender los giros y transformaciones cualitativas y cuantitativas que musicalmente hemos tenido en estos años", dice Arturo Rodas en su artículo: *Luis Humberto Salgado, el primero*. (Rodas, *Opus*, 1989: 9). Así, Salgado, que había sido olvidado y que hasta ahora no han sido tocadas la mayoría de sus obras, en este número empieza a ver revertirse esa indiferencia y sus páginas son un baño cálido y profundo en nuestra historia musical, que lleva a reconocerlo como el ancestro más destacado y como un gigante. En el mismo número hay varios artículos que escribió Salgado para periódicos y varias revistas extranjeras, lo cual lo convierte también en un referente para los nuevos intentos por crear revistas de reflexión e investigación musical. Dice Rodas:

Se ve pues la existencia de un hilo conductor entre compositores nacidos en el Ecuador y este es el mayor homenaje que se puede hacer a un creador: haber iniciado una escuela de búsqueda y de encuentros, pues de entre todas las diferencias que entre compositores y compositores pueden haber, tenemos que reconocer a Salgado como la figura cimera que cristalizó las obras, mostró que era posible y sembró las curiosidades. Tenemos un enorme camino por delante gracias a él. (*Ibidem*: 14).

Existe otro número de la revista *Opus* dedicado a la obra de Arturo Rodas. Hay un número sin



● PORTADAS DE LA REVISTA OPUS, PUBLICADA POR EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y CULTURA DE BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

publicar sobre Sixto María Durán, y se pensaba hacer otros sobre Claudio Aizaga y Carlos Bonilla. Es decir que gracias a este espacio empieza un reconocimiento a diferentes compositores y músicos del país. Podemos sentir con alivio que músicos inquietos y vanguardistas existieron y existirán siempre. Pero no siempre hubo una revista, un archivo o cualquier medio para reconocerlos y para tenerlos cerca, como debe ser, para admirarlos o criticarlos, pero ¡que sepamos que existieron! La memoria es muy frágil, a pesar de que mucha gente lucha por esa memoria, por crear archivos, por construir espacios, parece que hay que empezar de cero cada vez, los músicos no tenemos la tradición de una revista. Lo más cercano ha sido *Opus*.

El origen

La continuidad de publicaciones en el país siempre ha sido breve. Se conoce de *La Platea* (1904) publicada por Pedro Pablo Traversari, y el periódico *Arte* (1935) de la Escuela Popular de Música en Guayaquil. (Guerrero, 2004-2005, Tomo II: 1145).

En el año 1969 se abrió al público el 'Museo Arqueológico y Galerías de Arte del Banco Central del Ecuador'. Luego, en los años setenta, todavía en la dictadura militar, pero en una época de auge petrolero, empezó una necesidad nacionalista de proyectar espacios para el patrimonio del país; fue el

contexto en que aparecieron lo que ahora se llama gestores culturales. Sin eso no hubiera sido posible la plataforma para que más tarde, en los años ochenta, una vez entrada la democracia, nacieran varios proyectos con apoyo del Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, que en ese tiempo lo dirigía el Dr. Irving Zapater. En esta época nacieron varias revistas de cultura.

Pero el origen de una revista musical como tal está en *La gaceta musical*, fundada en 1979 por juventudes Musicales del Ecuador. Luego, la Musicoteca del Banco Central del Ecuador empezó a auspiciarla en 1984. Esta revista es la antecesora directa de *Opus*. Parece ser que todo conduce a Juan Borja; hay que darle el crédito por la iniciativa de crear dicha publicación, que estaba dirigida más hacia la música clásica, la ópera y los conciertos. Había un afán por escribir y la necesidad de una revista en su concepción clásica. Un cuestionamiento sobre abrirse a otro tipo de música hizo urgente que se transformara el contenido de la publicación y así nació la revista *Opus*, gracias a la gestión de Arturo Rodas.

Rodas venía con ideas vanguardistas, se puso en contacto con Adriana Ortiz y Honorio Granja, del Banco Central, y junto con Gonzalo Meneses, Yolanda Freire, Ramiro Cañas, entre otros, empezaron este espacio en donde participan músicos, musicólogos, escritores y melómanos. También comienza una interesante colaboración con artistas plásticos que participan con las portadas. Hay revistas que se

dedican a un tema específico, como literatura, música o pedagogía, etc.

Se puede evidenciar la evolución de la publicación que ya entre los números once o doce, va tomando una línea muy concreta sin miedo a experimentar y abrirse a los más variados temas. En este sentido, no hubo una revista de esa magnitud, vino a llenar un vacío, pero también a plantear una propuesta editorial muy original. Tenía carácter mensual. Fueron treinta y siete números los que se llegaron a publicar durante alrededor de tres años. El número 38 no llegó a distribuirse. Los cambios políticos en la institución que apoyaba a la revista fueron el motivo por el cual dejó de realizarse. *Opus* existió desde junio del año 1986 hasta julio del año 1989.

El diablo ocioso

Otras revistas fueron apareciendo. Cabe mencionar la revista *A tempo* (tres números) y *Archivo Sonoro* (un número), estas tuvieron un carácter histórico. También existió *Conservatorio*, la cual solo tuvo dos números. Es decir, ninguna de estas publicaciones pudo mantenerse por mucho tiempo.

La Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conmúsica¹, publica la revista *El diablo ocioso* (EDO), dirigida por Pablo Guerrero. *El diablo Ocioso* tiene una carga ideológica y hay una serie de artículos investigativos e históricos sobre la música ecuatoriana que son imprescindibles. Conmúsica es más una institución que se dedica a la actividad editorial y es un archivo sonoro que tiene varios fondos documentales.

A través de esta publicación se evidencia una lucha para que las instituciones reconozcan la importancia de la investigación musicológica y se entienda este gran proyecto de vida. Recordemos, por ejemplo, en una de las publicaciones, la mención de la composición *Los mamones*, de Casimiro Arellano, compuesta en 1909, en un artículo de Juan Mullo titulado *La nacionalidad ecuatoriana configurada desde los discursos artístico-sociales de la música*: “En un momento de plena efervescencia del liberalismo, fue concebida como una composición

de dura crítica a la demagogia y al oportunismo político”. (Mullo, 2010). Así, muchos de los contenidos de esta revista tienen ese concepto crítico hacia las instituciones del Estado. La experiencia de Conmúsica viene desde los años noventa y siempre han tenido problemas para lograr un espacio para este único e inmenso archivo de partituras, libros, discos y fotografías. Pablo Guerrero es un investigador incansable y su gran obra algún día será reconocida como una labor titánica. El archivo ahora existe de manera virtual.

Fuga de mediodía

El vacío que dejó la revista *Opus* en los años noventa, me llevó a intentar hacer una revista virtual el año 2004. La necesidad de un espacio reflexivo sobre la música, el sonido y afines, ha sido siempre un espacio efímero que no se sabe nunca cuánto puede durar. La necesidad era urgente en aquellos años, sobre todo la existencia de un espacio de reflexión abierto a todas las tendencias sonoras. Intentando seguir la influencia de *Opus*, logramos con muchos colaboradores, y gracias al Consejo Provincial de Pichincha, conseguir el financiamiento para una publicación. Así nació *Microtono, revista de música, sonido y afines*.

Recuerdo que pedí un artículo a Pablo Guerrero. Me dijo que ojalá durara la revista porque siempre salían dos o tres números y no más. Pues efectivamente, después del segundo número no hubo más financiamiento para seguir con la publicación.

Fue una experiencia de enorme importancia, el intento de crear un espacio muy abierto a estilos y propuestas, me llevó a conocer todo lo que se estaba gestando en esos momentos y que constituye, en parte, la escena que hoy en día se hace en Ecuador.

Mi propia versión de revista me llevó otra vez a recordar lo frágil que se vuelve la memoria de un país cuando este tipo de publicaciones no son constantes. El reto es siempre que la información sea de una vez por todas asequible para todos y se retroalimente, ojalá infinitamente en el tiempo.

¹ <http://soymusicaecuador.blogspot.com/>

Posludio virtual

El mundo virtual es más amable hoy en día y se pueden tener espacios sin o con muy poco costo para subir cualquier tipo de archivo. *Microtono*², *El diablo ocioso (EDO)*³ y otras revistas están en la red. Sin embargo, una publicación impresa sigue siendo atractiva. Es un objeto de arte en sí mismo pero tie-

2 <http://ecuador.microcircuitos.org/microtono-revista-de-musica-y-sonido/>

3 www.soymusicaecuador.blogspot.com

BIBLIOGRAFÍA

BRAVO, David

1989 'San Juanito futurista', *Opus*, N° 31, Revista del música del Banco Central del Ecuador, Quito.

GUERRERO GUTIÉRREZ, P.

2004-2005 *Enciclopedia de la música ecuatoriana, Tomo I y II*, Quito, Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conmúsica, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

MULLO, Juan

2010 'La nacionalidad ecuatoriana configurada desde los discursos artístico-sociales de la música', *El diablo ocioso (EDO)*, revista musical No. 7, Quito-Ecuador.

<http://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusicaledo7>

Revista *Opus*, No. 1-37

1986-1989 Revista de música del Banco Central del Ecuador, junio de 1986 a julio de 1989.

RODAS, Arturo

1989 'Luis Humberto Salgado, el primero', *Opus*, N° 31, Revista del música del Banco Central del Ecuador, Quito.

FUENTES DEL INTERNET:


<http://soymusicaecuador.blogspot.com>

<http://ecuador.microcircuitos.org/microtono-revista-de-musica-y-sonido/>

<http://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusicaledo7>

ne un costo mayor y depende de las instituciones, las editoriales y la distribución.

Es por eso que las revistas contemporáneas combinan los dos mundos, siempre van vinculadas con lo virtual para materiales sonoros e interactivos a través de enlaces en la red. El contenido de las revistas también varía constantemente y se ha abierto a otro tipo de diálogos que incluyen el ruido, lo sonoro y otras expresiones que van generándose a cada momento.

Seguimos esperando que se posicione ese espacio permanente de diálogo sobre lo sonoro en nuestro país. Volver a juntar los retazos que desde la memoria llegan de esos intentos inmensos y admirables, y hacer ruido entre las viejas oficinas, entre los pasillos de los ministerios, en las calles y la sociedad misma, para romper con la indiferencia. Tengo la impresión de que las expresiones sonoras hoy más que nunca son todo un universo creciente. La retroalimentación o *feedback* produce una verdadera y maravillosa bulla. Solo hay que detenerse a escuchar. 

MAURICIO PROAÑO

Estudió guitarra clásica en el Instituto Superior de Música de La Habana-Cuba (ISA) hasta 1999. Cursó Composición en el Conservatorio Nacional de Música del Ecuador hasta el 2002. Estudió tecnología de sonido en el Instituto de Audiovisuales de Quito hasta el 2005. Estudió cine en el Centro de investigación cinematográfica (CIC) en Buenos Aires-Argentina hasta el 2008. También ha recibido clases maestras con Terry Pazmiño, Leo Brouwer, Mesías Maiguashca, Ichi Fukuda, Julián Pontón, Jorge Oviedo y Pablo Freire. Ha hecho diversas bandas sonoras para películas. Su obra ha sido interpretada por diversos ensambles de música en distintas partes del mundo.



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

*La Casa de la Cultura Ecuatoriana
rinde un homenaje a la
Orquesta Sinfónica Nacional
en los 65 años de su aniversario.*



Museo de Instrumentos Musicales

Pedro Pablo

Traversari

de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

Uno de los
patrimonios sonoros
institucionales más
importantes de
América Latina,
instaurado en 1950.



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

Avs. 12 de Octubre y Patria
Telf. 2902-272 Exts. 320-321
Reservaciones Ext. 420
museoscce2006@yahoo.es

Atención de martes a sábado
de 09h00 a 13h00 y de 14h00 a 17h00