



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**UNIVERSIDAD DE CUENCA**

**FACULTAD DE ARTES**

**MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**CORRIENTES ESTÉTICO-MUSICALES ENFRENTADAS EN ECUADOR A  
MEDIADOS DEL SIGLO XX QUE DIERON ORIGEN A LA MUSICA ACADEMICA  
CONTEMPORANEA NACIONAL, ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS  
COMPOSITORES GERARDO GUEVARA Y MESÍAS MAIGUASHCA**

**TESIS DE GRADO**

**Previa la obtención del título de:**

**MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**AUTOR: LCDA. JOHANNA ELIZABETH ABRIL ZAMORA  
DIRECTOR DE TESIS: MST. PABLO DAVID ENCALADA LEÓN**

**CUENCA - ECUADOR**



## RESUMEN

La investigación Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo XX que dieron origen a la música académica contemporánea nacional, estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca, pretende sistematizar las características que han consolidado los movimientos estilísticos y conceptuales del arte musical ecuatoriano, con la perspectiva fundamental de establecer los lineamientos creativos intrínsecos al mismo. Para tal efecto se ha considerado el análisis de la vida y obra de dos de los más representativos compositores ecuatorianos vivos, Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca, quienes a través de técnicas y concepciones artísticas contrastantes y divergentes, han realizado aportes definitorios en pos del desarrollo del fenómeno musical del país.

En este contexto, ha sido prioritaria la consideración de los fenómenos de globalización, transculturización e hibridación, definidos a través de los aportes de las diversas civilizaciones que han ocupado el territorio, proceso que ha provocado una pluralidad de corrientes musicales, que coexisten de manera simultánea en la cultura ecuatoriana contemporánea.

### **PALABRAS CLAVE:**

Nacionalismo, identidad, vanguardia musical, globalización, transculturación.



## **ABSTRACT**

The case study, *Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo XX* que dieron origen a la música académica contemporánea nacional, estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Manguashca, aims to systematize the features that have consolidated the stylistic and conceptual trends of Ecuadorian musical art. For this purpose, analysis of life and works of two of the most representative Ecuadorian composers has been considered. Composers Gerardo Guevara and Mesías Manguashca, whose contrasting technical and artistic conceptions, have defined contributions towards the development of music phenomenon in Ecuador.

In this context, it has been transcendental to considerate globalization, transculturation and hybridization phenomena, defined through the contributions of the different civilizations that have occupied the territory as a process that has led to a diversity of musical trends which coexist simultaneously in contemporary Ecuadorian culture.

### **KEY WORDS:**

Nationalism, identity, avant – garde, globalization, transculturation.



## ÍNDICE

<b>ABSTRACT .....</b>	<b>3</b>
<b>DEDICATORIA .....</b>	<b>9</b>
<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>11</b>
<b>PRIMER CAPÍTULO: PENSAMIENTO Y FACTORES INFLUYENTES EN LOS MOVIMIENTOS ESTÉTICO – MUSICALES EN LATINOAMÉRICA.....</b>	<b>15</b>
<b>FRANCISCO CURT LANGE Y EL AMERICANISMO MUSICAL .....</b>	<b>23</b>
<b>EDGAR VARESE Y SU PENSAMIENTO PANAMERICANISTA .....</b>	<b>27</b>
<b>NACIONALISMO MUSICAL.....</b>	<b>47</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>47</b>
<b>NACIONALISMO MUSICAL EN LATINOAMÉRICA .....</b>	<b>50</b>
<b>LATINOAMÉRICA MUSICAL EN EL SIGLO XX.....</b>	<b>55</b>
<b>SEGUNDO CAPÍTULO: LA MÚSICA EN ECUADOR.....</b>	<b>60</b>
<b>MÚSICA EN EL PERÍODO PREHISPÁNICO.....</b>	<b>61</b>



<b>MÚSICA EN EL PERÍODO COLONIAL .....</b>	<b>65</b>
<b>MÚSICA EN EL PERÍODO REPUBLICANO O INDEPENDENTISTA .....</b>	<b>69</b>
<b>GENERACIONES DE COMPOSITORES ECUATORIANOS .....</b>	<b>76</b>
<b>REALIDAD MUSICAL ECUATORIANA .....</b>	<b>85</b>
<b>TERCER CAPÍTULO: GERARDO GUEVARA .....</b>	<b>88</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>88</b>
<b>PRIMER PERÍODO MUSICAL: ECUATORIANO .....</b>	<b>90</b>
<b>SEGUNDO PERÍODO MUSICAL: PARISINO .....</b>	<b>95</b>
<b>TERCER PERÍODO MUSICAL: RETORNO A ECUADOR .....</b>	<b>101</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>105</b>
<b>CUARTO CAPÍTULO: MESÍAS MAIGUASHCA .....</b>	<b>107</b>
<b>FACTORES BIOGRÁFICOS INFLUYENTES EN SU FORMACIÓN Y DESARROLLO MUSICAL .....</b>	<b>107</b>
<b>EXPERIMENTACIÓN COMO IMPULSO CREATIVO .....</b>	<b>113</b>
<b>KLANGOBJEKT .....</b>	<b>114</b>
<b>KLANGOBJEKT GENERATOR .....</b>	<b>116</b>



HOLZ KLANGOBJEKT .....	119
<b>MÚSICA ELECTRÓNICA COMBINADA CON INSTRUMENTOS TRADICIONALES</b>	<b>122</b>
<b>AUTOBIOGRAFÍA Y USO DE ELEMENTOS NACIONALES .....</b>	<b>128</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>137</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>139</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>149</b>
<b>ANEXO 1: CATÁLOGO DE OBRAS DE GERARDO GUEVARA .....</b>	<b>150</b>
<b>ANEXO 2: CATÁLOGO DE OBRAS DE MESÍAS MAIGUASHCA.....</b>	<b>153</b>
<b>ANEXO 3: GERARDO GUEVARA: VIDA Y OBRA. ENTREVISTA AL COMPOSITOR .....</b>	<b>160</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>170</b>
<b>NOTAS.....</b>	<b>181</b>



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Johanna Elizabeth Abril Zamora, autor de la tesis "Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo XX que dieron origen a la música académica contemporánea nacional. Estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 10 de mayo de 2013

Johanna Elizabeth Abril Zamora  
0103111928

*Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999*

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria; Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316  
e-mail [cdjbv@ucuenca.edu.ec](mailto:cdjbv@ucuenca.edu.ec) casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Johanna Elizabeth Abril Zamora, autor de la tesis "Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo XX que dieron origen a la música académica contemporánea nacional. Estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 10 de mayo de 2013

Johanna Elizabeth Abril Zamora  
0103111928

*Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999*

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail [cdjbv@ucuenca.edu.ec](mailto:cdjbv@ucuenca.edu.ec) casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## DEDICATORIA

A Dios y a la vida, por haber llegado a un momento tan significativo de mi formación profesional y personal.

A mis padres, por su apoyo y por siempre enseñarme a valorar mi trabajo y por inculcarme valores que han permitido mi desarrollo.

Y una dedicatoria especial a mi esposo y compañero David, quien siempre ha estado a mi lado fomentando mi esfuerzo sin permitir que renuncie a mis objetivos y sueños y apoyándome siempre de manera incondicional.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia, pilar fundamental de mi formación académica y personal.

A la vida, por permitirme cumplir con un objetivo más para mi carrera.

A todos los maestros y maestras que tuvieron un papel trascendental en mi formación  
mediante sus enseñanzas.

En especial a mi mentor y Director de Tesis, Mst. David Encalada cuyos conocimientos  
y orientación han sido fundamentales para el desarrollo de este proyecto.



## INTRODUCCIÓN

La música como parte de una cultura y como medio de expresión siempre ha tenido un papel fundamental en la construcción social de la realidad; es una manifestación artística que intrínsecamente ha estado asociada a las condiciones históricas y sociales de cada comunidad. De esta manera, paulatinamente ha ido asimilando un sinnúmero de cambios y transformaciones; desde la introducción de nuevos lenguajes hasta el desarrollo de nuevos cánones estéticos que están estrechamente relacionados con nuestra realidad.

Conscientes de que hay muchas expresiones y conductas musicales en nuestros pueblos y en nuestra historia con elementos que nos han identificado y que han sido parte de un desarrollo artístico-musical, es pertinente profundizar en la comprensión sobre cómo ha evolucionado la música en el Ecuador para poder entender una determinada época como resultado de ese desarrollo.

Se ha realizado una ardua investigación que engloba temas relacionados con nuestra realidad como ecuatorianos y como una sociedad producto del mestizaje. Bajo esta perspectiva ha sido determinante considerar que el Ecuador al igual que el resto de países en Latinoamérica, se encuentra en un proceso de globalización constante, hecho que ha orientado este estudio hacia la reflexión sobre los distintos acontecimientos que indudablemente han incidido en los procesos creativo/musicales así como en sus responsables o creadores.



Los elementos que han formado parte del proceso de globalización han contribuido a que la noción de representación o identidad nacional, siga otra dirección. Continuamente se dice que el Ecuador es un país en búsqueda de la recuperación y revalorización de identidad, pero la realidad es que sería algo infructuoso y lógicamente irrealizable delimitar una única identidad pues desde siempre ha estado formado por varias<sup>1</sup> que coexisten y representan a los distintos grupos sociales integradores. *“La música en Ecuador no es estática, está en constante cambio y puede presentar diferentes estilos, pues no hay una juventud, no hay una identidad, no hay una música nacional; hay varias. Es un país pluri-étnico y multicultural”* (Paredes, 2010)

Con esta perspectiva, ha sido imprescindible un replanteamiento ideológico ante el verdadero significado de identidades nacionales y movimientos culturales musicales, pues estos conceptos han coexistido con pensamientos nacionalistas, etnicistas y regionalistas que pueden ser propensos al fundamentalismo y a absolutizar aquello imaginado como ‘identidad propia’ así como la definición considerada como legítima de tal identidad (Morales & Huerta).

Así, intentar encontrar una cultura o identidad homogénea resulta en una delimitación fronteriza, hecho que de por sí es algo esencialmente político. Y siguiendo el pensamiento de Josep Martí (Martí, 2004) sobre los procesos de transculturación llegamos al cuestionamiento de, ¿Hasta qué punto podemos hablar de una cultura musical que esté bien identificada y definida? Si retrocediendo en la historia responder

---

<sup>1</sup> La variedad cultural de la América prehispánica, la llegada de los Incas, la conquista y colonización española, los movimientos de independencia y los posteriores flujos migratorios.



a esta interrogante resultaría complicado, en la actualidad sería sencillamente imposible.

Uno de los propósitos fundamentales de esta investigación ha sido examinar la problemática de la 'Música Nacional' enfrentada a las vanguardias, consideradas como un producto de la influencia 'occidental' en los procesos creativo musicales. No cabe duda de que cada nación tiene la necesidad de que su historia musical sea preservada, considerando siempre las interacciones culturales propias de nuestra realidad y que han trascendido las fronteras nacionales.

Para ello, se ha desarrollado una descripción sobre los movimientos y realidades sociales en Latinoamérica como un punto de partida fundamental que orientará la investigación hacia el entendimiento de los factores que han sido decisivos en el quehacer artístico musical latinoamericano.

En segundo lugar, el estudio de aspectos esenciales sobre el desarrollo de la música en el Ecuador como resultado de un proceso 'descolonizante', generado a partir de los movimientos independentistas que buscaban una identidad propia, lo que desembocó en un producto 'híbrido' o 'sincrético'.

Finalmente, un análisis exhaustivo de las tendencias estético-musicales del ámbito musical ecuatoriano desde los años 50's con un enfoque principal en los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca al considerarlos una muestra irrefutable del desarrollo artístico de interacción cultural ya mencionado.



Este estudio ha implicado un acercamiento exploratorio, descriptivo, cualitativo y analítico, basado en un registro sistemático de información derivado de entrevistas personales con los compositores en cuestión, así como con académicos relacionados con la escena musical ecuatoriana. Se han escogido a los compositores mencionados dado que al estar aún vivos, son una fuente primaria y trascendente de información, la cual junto con las obras que han sido analizadas, se convertirá en una fuente sustancial para la bibliografía musical ecuatoriana. Es esta una investigación que busca ser un aporte significativo para el medio musical latinoamericano con la que se intentará despejar la realidad actual de las expresiones musicales en Ecuador, partiendo de las descripciones antes mencionadas que, sin duda alguna han caracterizado la actividad musical del país.



## **PRIMER CAPÍTULO: PENSAMIENTO Y FACTORES INFLUYENTES EN LOS MOVIMIENTOS ESTÉTICO – MUSICALES EN LATINOAMÉRICA.**

Podría decirse que compositores como Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernández, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla o Alberto Ginastera, han forjado una corriente nacionalista, decisiva en la configuración del perfil de la música en Latinoamérica en el siglo XX.

Este pensamiento ha estado muy marcado e influenciado por varios movimientos sociales y culturales como las guerras de independencia, los movimientos liberales del siglo XIX, los cambios de pensamiento artístico en épocas de posguerra, y las corrientes artísticas renovadoras de los años 20's como el surrealismo, dadaísmo, expresionismo. Estos sucesos han resonado a lo largo del continente y han dado lugar a cambios y tareas trascendentes en el quehacer artístico-musical latinoamericano.

Según Alejo Carpentier (Carpentier, 2007), el surgimiento de las expresiones artísticas nacionales se ha dado en concordancia con la necesidad común de encontrar la identidad de los pueblos en momentos similares y coincidentes aunque las condiciones materiales fueran distintas. Siguiendo esta idea podríamos decir que uno de los motivos por los cuales ha surgido esta corriente “nacionalista” en Latinoamérica ha sido el rechazo natural a cualquier signo de dominio ideológico y el deseo de romper cualquier tipo de dependencia cultural, hechos que han conllevado a un significativo proceso de replanteamientos artísticos, estéticos e ideológicos.



Esta búsqueda de identidad provocó un encuentro o más bien un reencuentro con las raíces mediante la reinención de procedimientos técnicos y estructurales de la vanguardia musical histórica europea, articulando nuevos lenguajes y sonidos con propuestas “americanistas”.

Siendo América un territorio de gran amplitud poseedor de múltiples expresiones culturales y problemáticas muy distintas resultaría imposible representarla bajo un código común, por ello es necesario referirnos a su identidad cultural bajo conceptos de diferencia y mezcla.

A raíz de las guerras independistas del siglo XIX, la cultura en Latinoamérica continúa dependiendo de las grandes naciones, y es aproximadamente en los años 20's que empieza a desaparecer el sentimiento de inferioridad hacia modelos culturales extranjeros. De esa manera ideales sobre la búsqueda de identidad empiezan a reconstruirse en la mente de los artistas e intelectuales latinoamericanos quienes conscientes de su realidad cultural serán partícipes de un cambio en los procesos creativos que estará basado en la recuperación de elementos propios considerando que esta búsqueda podría verse fortalecida enfatizando la idea de la mezcla entre lo propio y lo ajeno.

En estos años comienzan a llegar desde Europa las tendencias compositivas que se habían dado durante los primeros años del siglo XX: rupturas tonales, dodecafonismo, serialismo, etc. Este suceso dio lugar a la primera manifestación fuerte o paradigmática que convocó a literatos, poetas y músicos, y donde se discutieron los



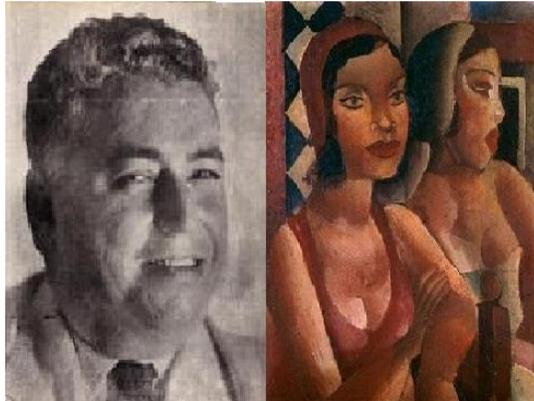
problemas estéticos de la vanguardia y que tenía como fin la disolución de la tradición académica implantando un nuevo lenguaje artístico-plástico, poético, literato y musical. La “Semana de Arte Moderno” tuvo lugar en Sao Paulo-Brasil en 1922 y fue un espacio que permitió una variedad de manifestaciones artísticas como la exhibición de las obras de los principales pintores modernistas, publicaciones con alto contenido social, conciertos y lectura de poemas (Corrado, Notas de clase. Módulo "Tendencias de la música latinoamericana del siglo XX", 2010).

Este acontecimiento provocó escándalos y algarabías durante tres días seguidos, sin embargo destacó los valores nacionales e instauró una perspectiva futurista de las artes y del mundo estabilizando una conciencia creadora nacional brasileña y consecuentemente latinoamericana.

Entre las figuras más trascendentes que asistieron al evento estuvieron: los pintores Anita Malfatti, Emiliano di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro; los escritores Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia; los compositores Heitor Villa-Lobos, Guiomar Novaes, entre otros.



Anita Malfatti (1889-1964) – *A boba* (1915)



Emiliano di Cavalcanti (1887-1976) – *Mujeres en la ventana* (1926)



Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) – *Livro Aberto* (1950)



iv

Mario de Andrade (1893 – 1945) y Oswald de Andrade (1890 – 1954)



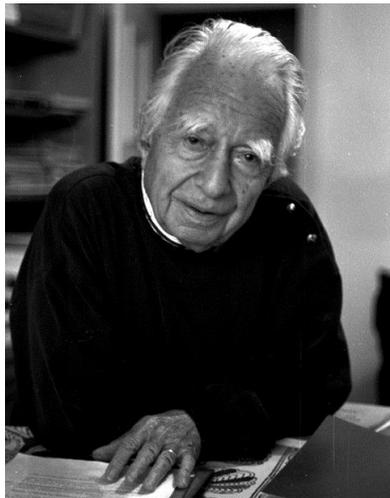
v

Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) y Guiomar Novaes (1895 – 1979)



Son estos artistas, quienes estando al tanto de su influencia tanto política como social, se encargaron de crear modelos culturales utilizando elementos propios o relativos al folklore nacional, relacionándolos así con nuevos elementos o tendencias ya sean locales o extranjeras que se proponían en esa época.

A finales de los años 30's llega a Brasil el compositor y musicólogo alemán Hans Joachim Koellreutter quien difunde en este país sus técnicas modernistas, siendo fuertemente combatido por el Brasil tradicionalista y conservador. Creó el grupo "Música Nueva" (*Musica Nova*) donde asistían compositores a quienes influenció con las nuevas teorías de música atonal, creando debates sobre el uso de material folklórico en las obras, tema que jugó un rol trascendental en el desarrollo estético brasileño y consecuentemente latinoamericano.

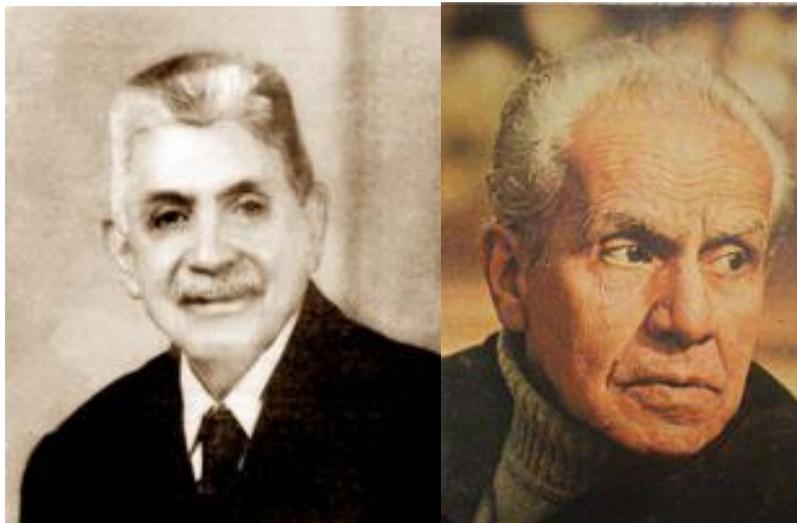


vi

Hans Joachim Koellreutter (1915 – 2005)



Asimismo se dio el caso de compositores como el mexicano Julián Carrillo, creador del sistema microtonal; Juan Carlos Paz, compositor argentino y ferviente defensor de la música contemporánea exenta de raíces nacionalistas y fundador del “Grupo Renovación” creado en 1929 bajo una perspectiva portadora de la modernidad musical; otros compositores seguidores de esta nueva tendencia fueron los hermanos Juan José y José María Castro, Jacobo Fischer, Gillardo Gilardi, Luis Gianneo, Jules Perceval, Washington Castro, entre otros creadores que se oponían firmemente a las tendencias folkloristas y nacionalistas que se habían esparcido por toda Latinoamérica.



vii

Julián Carrillo (1875 – 1965) y Juan Carlos Paz (1901 – 1972)

Este ambiente de nuevas ideas y tendencias, con una ideología socialista marcada da inicio en América a varios sucesos e iniciativas cuya finalidad era lograr una fuerte relación entre artistas, compositores e intelectuales. De esta manera se



UNIVERSIDAD DE CUENCA

forman importantes agrupaciones como el “**Americanismo Musical**” y la “**Asociación Panamericana de Compositores**”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Organizaciones creadas con la finalidad de promover el desarrollo musical de las Américas. La primera fundada por Francisco Curt Lange y la segunda por Edgar Varèse,



## FRANCISCO CURT LANGE Y EL AMERICANISMO MUSICAL



viii

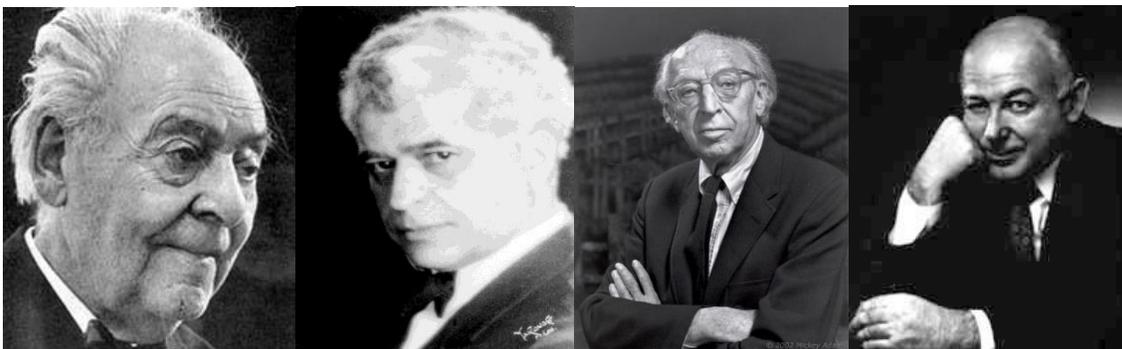
Una de las figuras más trascendentes fue el alemán Francisco Curt Lange (1903 – 1997) quien afectado por la grave crisis económica y política de Alemania entre las dos grandes guerras mundiales decide viajar a América en busca de una nueva vida y mejores oportunidades instalándose en Montevideo-Uruguay, su hogar en el período de 1926-1948.

Durante su estancia en América tuvo la oportunidad de estar en contacto con la realidad musical del medio la cual lo impulsó a crear un Boletín Latino-Americano de Música (BLAM) en el cual trataba extensamente sobre las diversas tradiciones musicales de las Américas y donde esbozó un importante planteamiento acerca de un movimiento al cual llamó “Americanismo Musical”.



En esta publicación Lange difunde varios de sus estudios individuales y colectivos; partituras inéditas de compositores y musicólogos de América, así como escritos y composiciones de músicos del resto del mundo las cuales significaron un medio de actualización para los músicos locales. Este boletín fue conocido y difundido por varios medios informativos a los largo de Estados Unidos, México, República Dominicana, Cuba, Venezuela, Colombia, Uruguay, Perú y Chile, con la finalidad de favorecer la integración musical del continente, considerando que este movimiento no es más que una *“lucha en medio de los contrastes, de las contradicciones, de la dimensión muchas veces desoladora de un Continente que aún no se ha encontrado a sí mismo”*. (Merino, 1998)

Este importante impulso motivó a varios compositores a unirse a este movimiento de “reflexión” sobre la situación musical en cada región del continente y específicamente de sus países. Entre estos compositores estuvieron Carlos Isamitt, Pedro Humberto Allende, Aaron Copland, Henry Cowell, entre otros.



De izq. a der.: Carlos Isamitt (1885 – 1974), Pedro Humberto Allende (1885 – 1959), Aaron Copland (1900 – 1990) y Henry Cowell (1897 – 1965)



Continuando con su labor “americanista”, en 1938 y con un apoyo integral por parte del gobierno uruguayo Francisco Curt Lange crea el Instituto Interamericano de Musicología, el cual tenía los siguientes objetivos:

1. *“El fomento de las relaciones interamericanas en el arte musical; particularmente el intercambio de obras y la realización de conciertos de música americana.*
2. *La incorporación temporaria al Instituto, de profesores y estudiantes superiores que deseen profundizar sus conocimientos en los Archivos del Instituto y hacer conocer sus investigaciones.*
3. *La organización de un Centro de Investigaciones que atienda el estudio del pasado musical del continente y estimule su actual producción folklórica, musicológica y pedagógica.*
4. *La formación de la Biblioteca Interamericana de Música, del Archivo Nacional de Partituras y del Museo Interamericano de Instrumentos Musicales.*
5. *La publicación de estudios individuales y colectivos en los órganos oficiales de publicación del Instituto, y la edición de música inédita americana.*
6. *La preparación de un plan para construir la Asociación Interamericana de Compositores Contemporáneos, de la Asociación Interamericana de Musicología y de la Asociación Interamericana de Pedagogía Musical.*
7. *La organización de congresos periódicos que faciliten las reuniones de los profesionales más representativos de cada país y la exhibición y discusión de sus trabajos y proyectos.*



8. *Contribuir en las actividades que corresponden a la Cooperación Intelectual Internacional que desarrollan los países americanos, en cumplimiento de los diferentes acuerdos suscritos.” (Ribera, 2010)*

Es claro que esta iniciativa significó un paso de gran trascendencia en la creación de patrimonios musicales académicos en Latinoamérica. Por ello y por su altísima colaboración en los procesos educativos e investigativos es considerado como uno de los musicólogos más importantes e influyentes del continente.



## EDGAR VARESE Y SU PENSAMIENTO PANAMERICANISTA

Frente al fuerte sentimiento “nacionalista” y ante el deseo de romper cualquier lazo atávico hacia el dominio colonialista europeo en Latinoamérica, el elemento indígena en el arte fue dramáticamente motivado por movimientos políticos impregnados de un ambiente anti-imperialista. Compositores a lo largo del continente se vieron muy influenciados por este pensamiento y entraron en un proceso de “conciencia nacional” y comenzaron a utilizar melodías, ritmos, instrumentos o cualquier elemento con el cual se sentían identificados.

Se desarrollaron artistas que no estaban impulsados únicamente a trabajar con elementos de sus culturas, sino que también eran artistas que sentían la obligación de mostrar este desarrollo y provocar el interés sobre nuevos procesos creativos por todo el mundo occidental. Gracias a este interés surge la “Asociación Panamericana de Compositores”, organización cuyo interés era estimular el aporte de los compositores con el afán de difundir y promocionar la música contemporánea experimental en América y Europa, logrando así un beneficio mutuo y un aporte trascendente para el desarrollo musical latinoamericano. Los fundadores<sup>3</sup> de esta asociación pertenecieron a la vanguardia del modernismo musical en la década de 1920.

---

<sup>3</sup> Edgar Varèse, Henry Cowell y Carlos Chávez.



Edgar Varèse (1883 – 1965) organizó varios grupos de compositores y sociedades de intérpretes, entre ellos el “Sindicato Internacional de Compositores”<sup>4</sup> (1921 – 1927) quienes introdujeron una lista impresionante de trabajos contemporáneos a las audiencias neoyorkinas. Uno de los más grandes objetivos de Varèse al crear esta organización, fue la de formar un organismo independiente de las asociaciones de músicos e intérpretes tradicionales, con la finalidad de fomentar el acercamiento hacia las nuevas propuestas musicales de la época, centralizándolas y agrupándolas en programas coherentes y orgánicamente contruidos para presentarlos en una forma tal que revelen su espíritu fundamental, mediante la actuación desinteresada de cantantes e instrumentistas.

Uno de los integrantes de la Asociación fue el compositor Henry Cowell (1897 – 1965) quien por 1928 era muy conocido por haber abandonado las técnicas

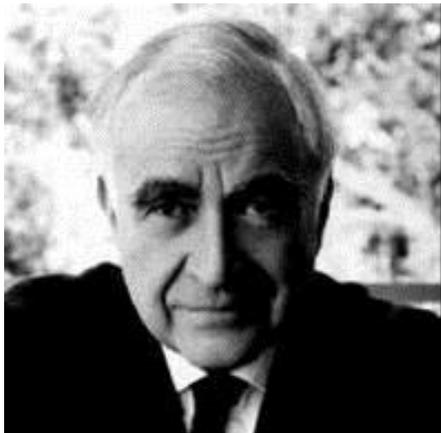
---

<sup>4</sup> *International Composers' Guild*, fundada en 1921 por Edgar Varèse y Carlos Salzedo



compositivas tradicionales convirtiéndose en un estudioso de las culturas no-occidentales. Cowell creó también la “Sociedad de Nueva Música de California” la cual fue el patrón más receptivo del “Avant – Garde” en los Estados Unidos erigiéndose como una importante difusora de la música panamericana.

Otra figura trascendente de la Asociación Panamericana de Compositores fue el mexicano Carlos Chávez (1899 – 1978), internacionalmente conocido por el uso característico de elementos mexicanos en sus composiciones, así como por la búsqueda de recursos musicales modernos. Como miembro de la APAC realizó labores de gran importancia para el cumplimiento del objetivo principal de la misma, pues como director de orquesta patrocinó diversos conciertos en los cuales se difundía la música de miembros ocasionales de la Asociación.



xi

Carlos Chávez (1899 – 1978)

Varèse, Cowell y Chávez se conocieron por medio del Sindicato Internacional de Compositores, y cuando dicha organización cesó sus actividades en 1927 ellos



impulsaron la formación de una organización carente de lazos hacia la cultura europea y conformada únicamente con compositores americanos, encargándose así de interpretar, patrocinar y promover la composición musical a lo largo de las Américas.

Los propósitos de la Asociación fueron redactados por Varèse y otros miembros con los siguientes enunciados:

*La Asociación Panamericana de Compositores es un nuevo grupo formado exclusivamente por compositores de Norte, Centro y Sur América.*

*La Asociación no limitará sus actividades a ninguna localidad y patrocinará la producción de los trabajos de sus miembros en las diferentes ciudades de América.*

*Se dará énfasis a la conveniencia y necesidad de presentar obras notables en la mayor cantidad de presentaciones posibles, a diferencia de las organizaciones que no permitan segundas oportunidades a obras que han suscitado intereses inusuales.*

*Es el deseo de la asociación que la interpretación de obras norteamericanas en Centro y Sudamérica, y las obras de Centro y Sudamérica en Norteamérica, promueva una amplia y mutua apreciación de la música de las diferentes repúblicas de América, y estimule a los compositores esforzarse aún más en la creación de música distintiva del Hemisferio Occidental.*



*Puede ser muy estimulante el hecho de que hace algunos años hubiera sido imposible encontrar un número suficiente de compositores americanos con nuevas ideas musicales para formar dicha asociación. Actualmente existe un grupo considerable de hombres y mujeres progresistas que, a pesar de representar distintas tendencias, se unieron por medio del interés serio y sincero de promocionar la mejor música que ha sido escrita en las Américas.*

*Los miembros actuales de la Asociación son: Carlos Chávez, Acario Cotapos, Henry Cowell, Ruth Crawford, Eduardo Fabini, Howard Hanson, Roy Harris, Charles Ives, Colin McPhee, Silvestre Revueltas, D. Rudhyar, Carlo Ruggles, Carlos Salzedo, William Grant Still, Edgar Varèse, Adolph Weiss, Emerson Whithorne.*

*La junta directiva está conformada por: Edgar Varèse, Presidente; Emerson Whithorne, Henry Cowell, Carl Ruggles, Carlos Chávez, Vicepresidentes. (Root, 1972)*

Edgar Varèse se aseguró de plasmar sus más fuertes convicciones, indicando también que la Asociación promocionaría la mayor cantidad de obras de los nuevos compositores americanos en el menor tiempo posible, buscando una mayor aceptación e interés por parte de las audiencias cuya actitud inicialmente iba desde la hostilidad y apatía, hasta la mera curiosidad; esto determinaría la generación de nuevos compositores quienes posteriormente afirmarían su madurez e independencia musical. Lamentablemente la organización tenía que lidiar permanentemente con el desinterés



marcado de las audiencias y al mismo tiempo con la limitación de recursos económicos, lo que provocó que una sobrecarga de gastos impidiera eficacia en su funcionamiento y consecuentemente que la realización de sus objetivos se convierta en una lucha quimérica.

En 1929 Edgar Varèse abandonó parcialmente la organización debido a su retorno a París, sin embargo nunca dejó de estar en contacto con la Asociación. La presidencia quedó a cargo de Henry Cowell quien trabajó conjuntamente con los compositores José André, Carlos Chávez y Amadeo Roldán quienes funcionaban como directores regionales en América del Sur, América Central y el Caribe respectivamente. Penosamente esta nueva estructura resultó inadecuada para los objetivos de la Asociación ya que cualquier planteamiento o trabajo se resolvía por medio de llamadas o correos entre las partes interesadas ya que ni siquiera existía una sede de la organización; podría decirse que era un grupo que intentaba cumplir funciones específicas y las membrecías se convertían en una mera formalidad. Esta situación derivó en una actividad musical relativamente escasa y limitada, definitivamente negativa para la finalidad de la Asociación Panamericana de Compositores. Sin embargo, la experiencia organizativa fuertemente sólida de Cowell y su contacto con la Sociedad de Música Nueva permitió que su presencia en la presidencia de la Asociación sea efectiva al momento de enlazarla con sus contactos en el contexto musical.



El primer concierto de la APAC tuvo lugar en el Bichard Hall de Nueva York el 12 de marzo de 1929 donde se presentó un programa con obras de Alejandro García Caturla, Carlos Chávez, Heitor Villa – Lobos, Amadeo Roldán Y Raúl Paniagua. Pero éste como muchos otros de los conciertos iniciales de la Asociación, pasó desapercibido y fue ignorado por la crítica neoyorquina.

Es aproximadamente en 1931 que la Asociación empezó a recibir atención de la crítica por medio de la organización de conciertos de forma más regular tanto local como internacionalmente. En esta misma época la Asociación contó con la colaboración del pianista y compositor Nicolás Slonimsky quien posteriormente se convirtió en el director musical del grupo y cuya participación resultó muy positiva para el desarrollo musical americano, ya que junto a la Orquesta de Cámara de Boston y la “Leaderless Orchestra” de Nueva York –orquestas que él dirigía- comenzó a presentar dentro de cada programa la música de los miembros de la Asociación (Root, 1972).

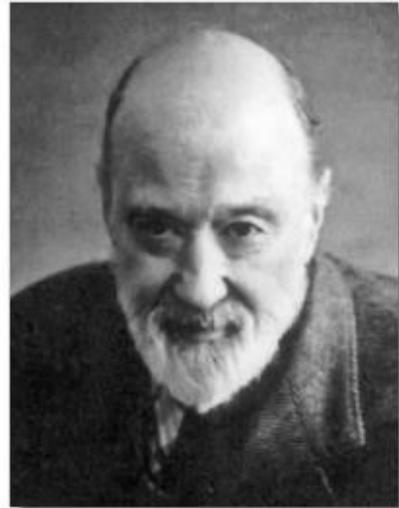
En ese mismo año Slonimsky y la Orquesta de Cámara de Boston realizaron una gira de conciertos por Europa donde presentaron nuevas obras de los compositores “panamericanos”. Desafortunadamente estos conciertos no tuvieron la recepción esperada y las audiencias fueron disminuyendo de tal forma que la orquesta tuvo que cesar actividades por falta de recursos económicos. Sin embargo, Slonimsky continuó su labor, y con el apoyo moral y económico del estadounidense Charles Ives y de otros compositores se realizó una segunda gira europea en busca de la promoción de obras sinfónicas de creadores modernistas americanos. Este respaldo económico permitió la



contratación de grandes orquestas en las principales capitales del arte como París, Berlín y Budapest.



Nicolás Slonimsky (1894 – 1995)



xii

xiii

Charles Ives (1874 – 1954)

Durante esta nueva gira las reacciones públicas fueron generalmente hostiles y la música presentada recibió fuertes críticas, entre ellas la del notable crítico musical Philip Hale (1854-1934) quien tachó de experimentales, faltos de gusto e insignificantes a los programas presentados por la Asociación Panamericana de Compositores, manteniendo que la música presentada pertenecía a compositores que no eran considerados líderes ni por sus compatriotas ni por los directores de las grandes orquestas europeas y que en ningún momento se expuso la verdadera esencia de la música americana.



Ante tal crítica Ives manifestó su sentimiento de inconformidad así como sus pensamientos de solidaridad y apoyo incondicional hacia Slonimsky, quien todavía se encontraba en Europa. Evidentemente estas dos giras fueron los eventos más significativos de la APAC, cumpliendo con el objetivo de promover la música compuesta en las Américas en los escenarios europeos. Pero esta serie de conciertos y viajes no hubieran sido posibles sin el significativo apoyo del mecenas de Nueva Inglaterra, quien financiaba casi en su totalidad cada evento y continuamente se comunicaba con Slonimsky para resolver cualquier dificultad económica y eventualidad.

Toda esta dedicación y esfuerzo a favor de los compositores americanos permitió el contacto de su producto musical con Europa, donde a pesar de la discrepancia y sarcasmo de la crítica y las audiencias, ciertas creaciones lograron cautivar a artistas que elogiaban los elementos y características sonoras acercándolos a un sector geográfico hasta entonces identificado con la conformidad creativa en lugar de la inventiva y originalidad.

En 1933 ya con un repertorio más amplio, Slonimsky regresó al viejo continente con una tercera gira más extensa que finalmente convocó la atención de los críticos. Presentó los conciertos con el nombre de la Asociación Panamericana de Compositores en las ciudades europeas de mayor movimiento musical. París, Berlín, Viena y Madrid fueron los lugares donde se estrenó una variedad de obras de compositores como Adolph Weiss, Charles Ives, Amadeo Roldán, Carl Ruggles, Henry



Cowell, Edgar Varese, Pedro Sanjuan, Wellingford Riegger, Ruth Crawford, Roy Harris, Carlos Chávez y Alejandro García Caturla.



xiv

Amadeo Roldán (1900 – 1939) y Alejandro García Caturla (1906 – 1940)

Luego del primer concierto de la gira la crítica hacia las obras presentadas fue en general negativa, a excepción de la actuación de Nicolás Slonimsky quien fue enormemente elogiado por sus habilidades técnicas. El segundo concierto presentado causó menos revueltas, en parte porque el nombre de Edgar Varèse había sido eliminado del programa y por otra porque la mayoría de críticos decidieron “castigar” deliberadamente con su inasistencia. De esta forma, el procedimiento escogido fue la indiferencia más que el agravio, sin embargo tacharon a las presentaciones como “experimentalistas” salvo ciertas excepciones.

El período comprendido entre las giras europeas y la primavera de 1934 fue el más largo pero sin duda uno de los más prolíferos en la corta vida de la Asociación. Con su director Nicolás Slonimsky y su pequeño pero activo grupo de músicos, la



Asociación presento al menos diez conciertos en Nueva York y La Habana, los cuales significaron un avance substancial en el desarrollo musical latinoamericano.

La membresía en la Asociación osciló entre los pocos miembros que figuran en el estatuto original de febrero de 1928 y una lista más extensa que apareció en 1932 en un folleto de publicidad. Durante ese período de cuatro años se añadieron los siguientes nombres: Pedro Humberto Allende, José André, John J. Becker, Henry Brant, Broqua Alfonso, Alejandro García Caturla, Richard Donovan, Heitor Villa – Lobos, Raúl Paniagua, Carlos Pedrel, Wellingford Riegger, Amadeo Roldán y Pedro Sanjuán.

La Asociación Panamericana de Compositores presentó la música de al menos sesenta compositores por medio de presentaciones o programas de difusión como los conciertos semanales en radios neoyorquinas en los cuales actuaron personalidades como Henry Cowell, Arthur V. Berger o A. Lehman Engel. Estos eventos fueron primordialmente realizados en New York y en menor medida en Europa y el resto de América. Charles Ives, Amadeo Roldán, Heitor Villa – Lobos, Carlos Chávez, Welligford Riegger y Alejandro García Caturla fueron seis de los compositores más interpretados en los conciertos presentados por la Asociación, y el hecho de que cuatro compositores latinoamericanos sean parte esencial del grupo representó un legado enriquecedor para las nuevas generaciones del siglo XX.

En las presentaciones se contaba con la participación de cantantes e instrumentistas procedentes del área neoyorquina así como de los compositores que



muchas veces actuaban como solistas, acompañantes o directores de sus obras. Dentro de los intérpretes que actuaron en la mayoría de los conciertos llevados a cabo en Nueva York y que estuvieron bajo la égida de la Asociación Panamericana de Compositores estuvieron: Nicolás Slonimsky, quien condujo la mayoría de los conciertos; Judith Litante, soprano; Radiana Pazmor, contralto; y Vivian Fine, piano. Asimismo se contó con la actuación de músicos de renombre como: Georges Barrère, Fritz Reiner, Adolph Weiss, Alexander Lipsky, Chase Baromeo, Carlos Salzedo y la bailarina Martha Graham, cuya presencia motivó y promovió una mayor aceptación de la música, estimulando un verdadero interés en las obras presentadas.

En general la APAC fue favorablemente recibida y los críticos poco a poco se mostraron más interesados en la música misma, quizás por la cantidad de referencias nacionales presentes en las obras. Posiblemente las audiencias y la crítica sintieron la obligación de demostrar respeto ante las manifestaciones artísticas procedentes de otras culturas; sin embargo se negaban a aceptar a esta expresión como “música del futuro”, considerándolas un fenómeno pasajero (Root, 1972).

Para los jóvenes compositores de las décadas 20 y 30, unirse a la Asociación Panamericana de Compositores era sumamente importante pues, aunque no tenían un beneficio económico real, la publicación de sus obras por medio de la APAC fue trascendente. Este organismo musical fue considerado por los compositores como un medio ideal para la plasmación concreta de sus obras generando un público internacional así como el acceso a un sinnúmero de medios de comunicación; pero



posiblemente el hecho más significativo fue el contacto con las casas editoriales musicales más importantes de Nueva York.

Como muchas otras entidades, la Asociación Panamericana de Compositores fue seguramente víctima del caos generalizado en el mundo occidental a mediados de 1930. Además de tener problemas financieros, su débil estructura organizativa no pudo hacer frente a la presión propia del medio artístico y por ende a la Gran Depresión. Asimismo, sus dos promotores principales Edgar Varese y Henry Cowell tenían disputas de índole personal dificultando el funcionamiento de la organización. La APAC cesó actividades, luego de cumplir trascendentales funciones como estimular la creación, interpretación, comprensión y difusión de las diferentes manifestaciones artístico – musicales de las distintas repúblicas americanas.



## EL INSTITUTO TORCUATO DI TELLA



xv

Torcuato di Tella (1892  
– 1948)

El Instituto Torcuato di Tella fue un centro de formación cultural sin fines de lucro, parte de la Fundación di Tella que estaba organizada para la promoción de la cultura argentina. Fue creado el 22 de julio de 1958 en conmemoración a Torcuato di Tella, significativo ingeniero ítalo-argentino que constantemente apoyaba al desarrollo artístico-cultural del país. Este Instituto fue considerado como la sede de las vanguardias artísticas que daba origen a un sinnúmero de talentos, promoviendo los estudios y procesos investigativos del más alto nivel a favor del desarrollo académico en Argentina, mediante la creación de varios centros dedicados a especialidades específicas: Arte y Ciencias Sociales.

En la sección de Arte existían tres centros definidos:



1. Centro de Artes Visuales (CAV)
2. Centro Latino-Americano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)
3. Centro de Experimentación Audiovisual (CEA)

Asimismo la sección de Ciencias Sociales estaba constituida por tres centros:

1. Centro de Investigaciones Económicas (CIE)
2. Centro de Sociología Comparada (CSC)
3. Centro de Investigación en Administración Pública (CIAP)

Ciertamente, la creación de estos centros de estudio tuvo un efecto fundamental en la formación de artistas visuales y musicales, pues se logró establecer un acercamiento significativo a prominentes artistas, creadores, pintores y compositores de la época, proporcionándoles una formación sólida y una perspectiva profesional diferente. Uno de sus objetivos principales era promover a los artistas argentinos y latinoamericanos a un plano internacional brindándoles la oportunidad de desarrollar su quehacer artístico en laboratorios específicos para el trabajo de gráficas, fotografía, música electrónica, y de esa forma ingresar al campo de la síntesis de imágenes y sonidos, tarea muy poco asequible en la mayoría de lugares del mundo.

Asimismo el Instituto di Tella contaba con importantes departamentos que complementaban la labor del mismo, entre los cuales se encontraban:

- Biblioteca de Arte
- Biblioteca de Ciencias Sociales



- Departamento de Becas
- Editorial y tienda de publicaciones, dedicada a la difusión de los trabajos de investigación y obras artísticas desarrolladas en el Instituto.

La labor mencionada fue posible gracias al decidido soporte de dos instancias principales:

1. La iniciativa de Torcuato y Guido di Tella, hijos de Torcuato di Tella, y de artistas involucrados con el desarrollo musical latinoamericano.
2. El apoyo de importantes instituciones, fundaciones y organismos como la Fundación Rockefeller, Fundación Ford, Universidad de California (Berkeley), Organización de Estados Americanos (OEA), varias universidades del más alto nivel académico, entre otras.

Indudablemente la creación del Instituto significó un impulso trascendental a la formación de nuevos artistas y a la consolidación de documentación y bibliografía que ahora se conserva en la librería de la Universidad Torcuato di Tella, desde el cierre del instituto en 1970 durante la dictadura de Juan Carlos Onganía.



## EL CENTRO LATINOAMERICANO DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES (CLAEM)



xvi

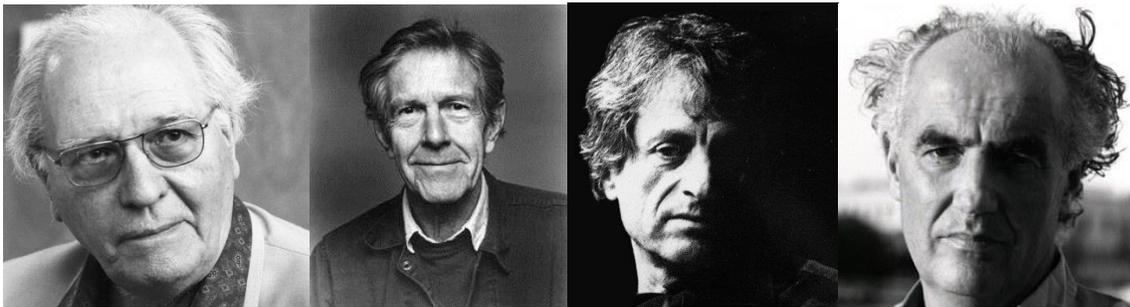
Alberto Ginastera y Olivier Messiaen

El Centro Latino-Americano de Altos Estudios Musicales más conocido por sus siglas CLAEM fue un centro educativo de trascendencia internacional que surgió como iniciativa del compositor argentino Alberto Ginastera y que funcionó bajo el patrocinio del Instituto di Tella y de las Fundaciones Rockefeller, Ford y Guggenheim (Estados Unidos).

Alberto Ginastera diseñó el centro como un lugar donde se enseñaban las tendencias compositivas más actuales, teniendo como principal objetivo al desarrollo de jóvenes compositores poseedores de importantes cualidades académicas y



artísticas, ofreciendo becas de dos años destinadas a su consecución. Durante ese tiempo los jóvenes creadores tendrían la oportunidad de recibir las enseñanzas de destacados compositores como Oliver Messiaen, John Cage, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Alberto Ginastera, entre otros.



xvii

De izq. a der.: Olivier Messiaen (1908 – 1992), John Cage (1912 – 1992), Iannis Xenakis (1922 – 2001) y Luigi Nono (1924 – 1990)

El CLAEM tuvo un período de vigencia muy corto (1962-1970), sin embargo fue altamente decisivo en el desarrollo pedagógico, investigativo y sobre todo compositivo, pues su prioridad siempre fue promover el desarrollo de nuevas expresiones compositivas contemporáneas. Así, bajo esta premisa se creó el Laboratorio de Música Electroacústica en 1964, esencial para los movimientos musicales contemporáneos desarrollados en el instituto y posteriormente en otros países del mundo, fomentando la creación de obras significativas mediante diversos tratamientos electrónicos. Este laboratorio fue completamente renovado en 1967 permitiendo desde entonces los procesos de conversión sonora filmada hacia sonidos solos, gracias a un convertidor gráfico analógico conocido como Catalina, diseñado por Fernando von Reichenbach.

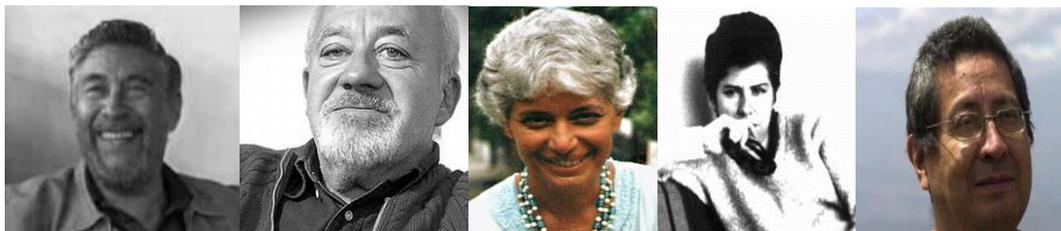


Entre los alumnos más destacados del centro se pueden nombrar a Astor Piazzolla y Gerardo Gandini –asistente personal de Alberto Ginastera-, Alberto Villalpando (Bolivia), Jaqueline Nova (Colombia), Mesías Maiguashca (Ecuador), Graciela Paraskavaídis (Argentina), Carlos Bolaños (Perú), entre otros. Estos compositores se convirtieron en importantes representantes del desarrollo musical de sus países y por supuesto de Latinoamérica.



xviii

Buenos Aires, CLAEM, recepción de becarios, 12 de abril de 1965. De pie, de izquierda a derecha: Miguel Letelier (Chile), Rafael Aponte-Ledée (Puerto Rico), Eduardo Mazzadi (Argentina), Gabriel Brnic (Chile), Enrique Rivera (Chile), Benjamín Gutiérrez (Costa Rica), Atiliano Auza León (Bolivia), Jorge Arandia Navarro (Argentina), Mariano Etkin (Argentina). Sentados de izquierda a derecha: Graciela Paraskevaídis (Argentina), Enrique Oteiza (Argentina), María di Tella (Argentina), Alberto Ginastera (Argentina), Jorge Sarmientos (Argentina).



xix

De izq. a der.: Alberto Villalpando (1942), Gerardo Gandini (1936), Graciela Paraskevaídis (1940), Jacqueline Nova (1935 – 1975) y Mesías Maiguashca (1938)



Lamentablemente por motivos económicos y políticos causados por la dictadura de Juan Carlos Onganía quien clausuró el Instituto di Tella en 1970, el CLAEM tuvo que cesar las magníficas funciones educativas que venía desempeñando. Consecuentemente la gran mayoría de los instrumentos y equipos del laboratorio fueron reubicados para evitar el bloqueo de la actividad creativa de los compositores, hecho que sin duda no tuvo el mismo resultado ni la misma proyección internacional que durante la existencia del CLAEM. Sin embargo, la creación de este centro de estudios tuvo alcances sorprendentemente importantes, pues de alguna forma marcó la actividad creativa, investigativa y pedagógica de muchos de los compositores que hoy en día son personajes de gran valor y responsables del intangible patrimonio artístico-musical de Latinoamérica.



## NACIONALISMO MUSICAL

### INTRODUCCIÓN

El término Nacionalismo aparece por primera vez en la segunda mitad del siglo XIX, y ha sido utilizado para designar el estilo con presencia orgánica de elementos autóctonos que identifican a una región o país. Como movimiento musical se originó en naciones que, sin estar exentas de producción musical, buscaron liberarse del entorno musical hasta entonces liderado por la ópera italiana y el sinfonismo alemán.

Sin embargo, el empleo de melodías, armonías o ritmos folklóricos o autóctonos ha sido una práctica compositiva muy anterior al siglo XIX. Tal es el caso del arte de Juglares y Ministriles cuyas creaciones incidieron importantemente en el desarrollo del Canto Gregoriano; valerse de materiales sonoros populares para la composición de obras ha sido una práctica recurrente compositores como Claudio Monteverdi, Joseph Haydn, Frederic Chopin, Johannes Brahms, Franz Liszt, Richard Wagner, entre tantos compositores que utilizaban una melodía o una característica popular para finalmente reprocesarlas de acuerdo a sus recursos técnicos, estéticos y estilísticos. Así, se podría aseverar que en el estilo nacionalista han perdurado las mismas ideas enlazadas a una nueva perspectiva que incluía el deseo de afirmar la voluntad popular frente a sistemas de supervivencia medieval así como una búsqueda de identidad propia.

Este movimiento renovador se extendió rápidamente por los países de la periferia europea donde aparecen figuras como J. Sibelius en Finlandia, E. Grieg en Noruega, A. Dvorak y B. Smetana en Checoslovakia, El Grupo de los Cinco (M.



Mussorgsky, N. Rimsky Korsakov, Cesar Cui, M. Balákirev, A. Borodin) en Rusia, E. Elgar en Inglaterra, E. Granados, I. Albéniz y M. de Falla en España, entre otros; quienes crearon un sinnúmero de obras poseedoras de un latente espíritu romántico en función de las características rítmicas, melódicas e incluso armónicas de cada área geográfica.

Posteriormente, junto con la renovación del lenguaje musical, aparece la figura decisiva de Béla Bartók, quien junto con Zoltán Kodály, realizaron una de las primeras investigaciones musicológicas serias en torno al folklore de su país. Bartók recopiló y analizó más de 700 melodías de Europa Oriental que resultaron en una obra profundamente húngara pero enraizada en el acontecer general de la música occidental.

Ahora bien, si nos situamos en la realidad latinoamericana de la segunda mitad del siglo XIX, encontramos a una sociedad con un desarrollo musical muy diferente al europeo. En esta época primaba la música de salón, el piano era considerado el instrumento por excelencia y los compositores eran prácticamente músicos aficionados que utilizaban características de la música popular pero sin ninguna pretensión estética de fondo.

Sería a finales del siglo XIX y principios del siglo XX que empezaría a sobresalir figuras como Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) o Alberto Williams (1862 – 1952) quienes con una formación musical rigurosa componían obras con una mayor



proyección formal y estética, pero que únicamente transponían el folklore de su país por medio del lenguaje musical europeo.

Este exitoso desarrollo musical en Latinoamérica dio paso a la proliferación de compositores como Heitor Villalobos (1887 – 1959), Carlos Chávez (1899 – 1978), Silvestre Revueltas (1899 – 1940) y Alberto Ginastera (1916 – 1983), artistas poseedores de una gran madurez creativa y una conciencia cabal de los materiales empleados en sus creaciones, sentando las bases para una realidad musical latinoamericana con identidad propia.



## NACIONALISMO MUSICAL EN LATINOAMÉRICA

Tratar de definir un estilo musical latinoamericano único es sin duda una tarea irrealizable e imposible. Las vertientes e influencias que la realidad musical de esta sección del continente ha tenido durante su accidentada historia incluyen elementos tan variados como el fenómeno rítmico de las culturas aborígenes, el aporte africano de los esclavos traídos al continente, la cultura europea implantada mediante la música religiosa, los sistemas tonales precolombinos, la polifonía barroca, la ópera italiana, el jazz norteamericano, entre otras. A más de esta latente complicación, existe la irrefutable realidad de las identidades regionales de cada país o subregión, que indefectiblemente poseen sus propias orientaciones culturales, rítmicas predilectas, géneros propios, y danzas tradicionales, produciendo un desarrollo asincrónico debido a la heterogeneidad de las culturas latinoamericanas con concepciones estéticas propias que imposibilitan una delimitación geográfica y temporal precisa de los procesos musicales.

En este contexto, autores como G. Chase (Chase, Fundamentos de la cultura musical en Latinoamérica, 2011) y A. Carpentier (Carpentier, 2007) coinciden en afirmar que la búsqueda de un idioma musical propio y original de cada país (nacionalismo) estuvo influenciado por dos procesos principales: las guerras de independencia y las corrientes folkloristas europeas iniciadas alrededor de 1860 y 1870. Durante los procesos libertarios por ejemplo, la difusión de los géneros populares tuvo un fundamento político preponderante en la delimitación de los pensamientos patrióticos e



independentistas. Asimismo los movimientos romántico e impresionista encontraron en alguna medida una representación ideológica y creativa en algunos compositores menores latinoamericanos actualmente olvidados, ya sea por falta de originalidad, o bien como una consecuencia social de la búsqueda de una identidad propia y regional que invadió la escena artística a partir del americanismo.

Este no es el caso del brasileño Carlos Gomes, sin duda el más celebrado de los compositores latinoamericanos del siglo XIX. Compositor de varias óperas en estilo italiano que fueron interpretadas y aclamadas en la misma Europa, entre las que encontramos *Se Sa Minga*, *Nella Luna* e *Il Guarany*, basadas en historias indígenas brasileñas pero enmarcadas en un estilo belcantista claro. Gomes sin duda fue un compositor altamente competente que consiguió un importante éxito en *La Scala* milanista, acaparando la atención del propio Verdi para posteriormente ser identificado como wagneriano en las disputas estéticas de fines de siglo. Como dice Chase en sus ***Fundamentos de la Cultura Musical de Latinoamérica***: “él representa un competente profesionalismo que es bastante raro de hallar entre los compositores americanos del siglo XIX”. (Chase, 2011)

La mayor parte del repertorio latinoamericano del siglo XIX se puede describir discretamente como música de salón, muy lejana de ser inspirada por modelos como Robert Schumman y Frederic Chopin, cargada de sentimentalismos, destinada a su desaparición y olvido.



Comienza entonces en Latinoamérica la búsqueda de una verdadera identidad como una expresión de voluntad generalizada de descolonización y valoración de las costumbres propias de cada región donde se marca un fuerte sentimiento nacionalista. En Latinoamérica, la música de este período era básicamente “música de salón o de baile” (Chase, 2011), donde predominaban las formas breves, y el piano se presentaba como el instrumento por excelencia. Provenientes de lo popular emergen aires de danza como el jarabe y la contradanza en México, el landú y la mondinha en Brasil, la habanera y el danzón en Cuba, las zambas y vidalitas en Argentina, el sanjuanito en Ecuador o el vals criollo en Venezuela.

Pero muchos compositores latinoamericanos de aquellos años no pasaban de ser músicos aficionados, sin preocuparse de ninguna forma por el nivel estético de fondo. En un principio se pueden encontrar compositores como Ignacio Cervantes en Cuba, o Francisco Manuel da Silva en Brasil, entre otros.

Posteriormente aparece una nueva generación de compositores ciertamente más tecnicados. Algunos de ellos poseen una rigurosa formación y además la inquietud de otorgar a la música latinoamericana una proyección formal y estética en términos de identidad regional (Chase, Exploring for Music, 1945). Es así como, los materiales empleados son trasplantados, tal vez mecánicamente, dentro de las normativas de un lenguaje musical europeo. La voluntad de producir una obra enraizada en el folklore es manifiesta, pero los resultados aún necesitan mayor desarrollo.



Dentro de los elementos folklóricos utilizados se pueden mencionar el conocimiento del sistema de escalas de donde se derivan las alturas, la polirritmia y polimetría de la música folklórica, y muy especialmente las posibilidades estructurales que se derivan de este tipo de música.

Las Bachianas Brasileiras del compositor Heitor Villa – Lobos pueden ser citadas como un ejemplo de este género, trabajo análogo al de Bela Bártok el cual sintetiza el maravilloso contrapunto de Bach con materiales provenientes del folklore brasileño. Villa-Lobos transmite de un modo admirable y espontáneo las emociones vivas de un determinado pueblo cuyo carácter es presentado fielmente en su música. Concibe con la misma facilidad estructuraciones formales de gran extensión así como convincentes formas condensadas.

En este punto es importante resaltar el pensamiento analítico de Alejo Carpentier, quien en su ensayo **“América Latina en la Confluencia de Coordenadas Históricas y su Repercusión en la Música”** (Carpentier, 2007) sostiene que el mero hecho de utilizar motivos, instrumentos o nociones folkloristas no es suficiente para crear un estilo nacionalista, pues considera más bien que la repercusión de la música americana en el resto de occidente se ha basado en el cultivo auténtico de los géneros propios sin procesos de adaptación, como es el caso de la popularidad alcanzada por la pasacaglia, la habanera y la chacona, o incluso la inclusión de la batería en el contexto musical contemporáneo, instrumento originario de nuestras regiones continentales.



Sin embargo, con la llegada del siglo XX el arte musical latinoamericano empezó a superarse por sus propios méritos, en base a cuatro tendencias creativas principales:

1. Los nacionalistas prefirieron usar formas nativas (la canción y baile) como los componentes básicos en su idioma musical;
2. Otro grupo utilizó un estilo más internacional, como técnicas europeas de armonía en cuartas y politonalidad;
3. Los compositores atonalistas se basaron en las técnicas de Arnold Schönberg, el padre espiritual del Expresionismo; y finalmente,
4. Los experimentalistas como Julián Carrillo, que utilizaron los microtonos como unidad armónica para sus creaciones, o tantos otros que inventaron sus propios sistemas sonoros y hasta sus propios medios sonoros, como Mesías Manguashca.



## LATINOAMÉRICA MUSICAL EN EL SIGLO XX

Quizás el primer fenómeno trascendental en la escena musical latinoamericana del siglo XX es la Semana del Arte Moderno efectuada en Sao Paulo en 1922, en la cual compositores como Luciano Gallet y el mismo Villa-Lobos resaltarían como figuras sobresalientes de la época. Este último presentó en este foro académico su *Noneto*, para vientos, piano, percusiones y coro (sin texto), obra que significó un punto de inflexión de modernidad en el que compagina ritmos afrobrasileños, armonías jazzísticas, secciones de cantilenas, ritmos africanos, enmarcados todos en procesos disonantes, yuxtapuestos y percusivos. Así también, el autor brasileño presentó actualizadas manifestaciones del neoclasicismo americano a través de sus *Bachianas Brasileiras*, y sus variantes personales sobre el género *Chôro*.

Desde esta misma perspectiva creativa, destacan los mexicanos Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940), mediante su interés de difundir su cultura y nacionalidad. Su búsqueda de los elementos étnicos y folklóricos resultaría en un compendio musical mestizo, indigenista, precolombino e independentista, combinado con temas tan lejanos como el maquinismo y la antigüedad helénica. Revueltas por su parte, utilizó influencias de bandas de pueblo, bailes tradicionales, mariachis y poesía indígena, basado siempre en un idioma creativo verdaderamente contemporáneo y abstracto.



Alrededor de 1920, emergieron por su parte dos autores pioneros y originales con orientaciones independientes e imaginativas como fueron Julián Carrillo (1875-1965) y Acario Cotapos (1889-1969). Carrillo mostró todo su potencial intelectual en su célebre *Preludio a Colón* estrenado en 1924, en el que utiliza el sistema microtonal como eje compositivo a cargo de una voz y varios instrumentos. Cotapos en cambio realizó una propuesta influenciada por Varese mediante un sistema atonal *quasi* aleatorio y expresionista basado en el principio de la libre asociación, concepción primordial de su *Sonata Dionisiaca* y sus célebres *Preludios*.

Otro país muy importante para el desarrollo de la música académica en el siglo XX es Argentina, país que produjo una vasta cantidad de compositores de valía internacional, así como varios grupos con fines artísticos y conceptuales comunes. Es el caso del grupo Renovación, activo entre 1929 y 1944, que estuvo influenciado por varias corrientes modernistas como el Grupo de los Seis, la obra de Stravinsky, el neoclasicismo y el objetivismo. Estos dos últimos, se convirtieron en técnicas compositivas ideales para escapar del nacionalismo y romanticismo, y simultáneamente como un ingreso legítimo a las tendencias vanguardistas.

En este grupo destacan también compositores como Juan José Castro (1895-1968) y Luis Gianneo (1897-1968) quienes utilizaron la asimetría y la politonalidad para la expresión folklórica, José María Castro (1892-1964) que orientó su creación hacia un neoclasicismo elaborado y objetivo, y Juan Carlos Paz (1897-1972) quién se aproximó



a la Nueva Objetividad, con un contrapunto disonante, materiales percusivos y discontinuidad marcada.

En la década de los 30, la técnica dodecafónica de la nueva escuela Vienesa obtuvo sus primeras repercusiones americanas en las creaciones de Juan Carlos Paz, proceso que significó paralelamente el alejamiento del folklorismo y la generación de un estilo internacional, vanguardista y abstracto, implicando quizás la superación a la expresión de retraso y marginación conceptual. Otro ejemplo trascendental del mencionado fenómeno lo representa el ecuatoriano Luis Humberto Salgado, quien en 1944 compone su *Sanjuanito Futurista*, obra dodecafónica estructurada rítmicamente en la homónima danza tradicional andina.

Otro grupo trascendental en la difusión y creación vanguardista se origina en Brasil con Hans Joachim Koellreutter (1915- 2005), integrado entre otros por Cláudio Santoro (1919-1989), César Guerra Peixe (1914-1993) y Eunice Katunda (1915-1991). Ellos conforman el Grupo Música Viva el cual centra su interés en aspectos profundamente estéticos mezclados con un marcado interés de sentido social, en respuesta a la exigencia de la realidad contemporánea de la época.

A finales de la década, Alberto Ginastera (1916-1983) resaltó en el ambiente creativo con sus ballets y música para piano, con notable influencia técnica de Bartók y de su interés por los materiales autóctonos. En su impresionante catálogo destacan su Sonata para Piano 1 op.22, su Concierto para Piano 1 Op.28, sus Ballets *Panambi* y



*Estancia*, y sus *Danzas Argentinas* op.2. Su discípulo Ástor Piazzolla (1925-1992) emprendió por su parte un proceso decidido de recuperación del tango, desde una perspectiva académica, sofisticada y visionaria. Uno de los hechos más importantes de su producción es el sinuoso límite que propone entre lo popular y lo culto, desafiando los límites mismos de ambos estilos creativos. Ambos argentinos sin duda han alcanzado el mayor reconocimiento mundial y sus catálogos mantienen una importancia icónica dentro del repertorio internacional.

A partir de los años 50 se registran avances superlativos hacia la modernización de la creación musical, mediante la inclusión de la tecnología como recurso creativo. Es así como se fundan los dos primeros laboratorios electracústicos de América, en Santiago de Chile a cargo de Juan Amenábar (1922-1999) y el otro en Buenos Aires dirigido por Francisco Kröpfl (1931), precedidos por propuestas similares Mauricio Kagel (1931-2008). Estos centros promovieron decididamente la revalorización y la generación de nuevas propuestas vanguardistas utilizando los recursos tecnológicos en boga en aquellos años en Europa y Norteamérica.

Asimismo, el año 1961 marca la creación del centro con mayor repercusión en toda la región, el ya analizado Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, el cual tendrá la invaluable misión de formar a un extenso grupo de compositores de enorme calidad artística y conceptual entre los que destacan los colombianos Jacqueline Nova (1935-1975) y Blas Atehortúa (1933), los brasileños Marlos Nobre (1939) y Jorge Antúnez (1942), los uruguayos Ariel Martínez y Coriún



Aharonián (1940), los chilenos Gabriel Brncic (1942) y Miguel Letelier (1939), el ecuatoriano Mesías Maiguashca (1938) y los argentinos Alcides Lanza (1929), Mariano Etkin (1943) y Graciela Paraskevaídis (1940). Creadores del más alto prestigio internacional compartieron durante 10 años sus concepciones creativas y estéticas con la juventud vanguardista de nuestra América. Messiaen, Xenakis, Nono, entre otros, impulsaron y definieron en ciertos aspectos la orientación musical de la región hasta la actualidad.



## SEGUNDO CAPÍTULO: LA MÚSICA EN ECUADOR

A raíz de los escritos del siglo XIX que criticaban a las sociedades coloniales, se originan las bases de una cultura musical que intenta emanciparse de las ataduras coloniales producto de la llegada de los españoles a tierras ecuatorianas y que conllevaron a la creación de nuevas ideologías que han definido distintas conductas socio-culturales.

Se podría afirmar que es el musicólogo ecuatoriano Juan Agustín Guerrero quien desde una perspectiva no solo política o social sino artística propuso y desarrolló un significativo proyecto hacia la valoración de la nacionalidad.

Pero para comprender el desarrollo de la música ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX es necesario revisar sucesos y procesos históricos con la finalidad de determinar raíces que claramente forman parte de esta música



## MÚSICA EN EL PERÍODO PREHISPÁNICO

La música ecuatoriana tiene raíces profundas en las culturas prehispánicas, y como todo proceso artístico, desde sus inicios se ha manifestado en todo movimiento social. La música fue considerada por las culturas prehispánicas como un elemento imprescindible y vital en sus actividades diarias, tales como las “mingas” durante los trabajos comunitarios, en sus fiestas, celebraciones, rituales, etc.; en definitiva, en cada circunstancia de su actividad social.

En estas culturas, toda práctica musical describía y articulaba las formas de ser y de comportamiento de los individuos de cada región o comunidad. Desafortunadamente, de esta música ha quedado muy poca evidencia pues la mayoría de culturas y naciones prehispánicas carecían de un sistema de notación musical. De esta manera las prácticas musicales que han sobrevivido hasta la actualidad han sido transmitidas oralmente, de generación en generación.

La música es sonido y el sonido por naturaleza efímero. Todo lo que queda de la música antigua son vestigios históricos, los cuales pueden ser clasificados de la siguiente manera:

1. Instrumentos musicales y otros restos materiales, como las famosas botellas antropomorfas y zoomorfas de las culturas Chorrera y Manteña conocidas como



“silbatos”<sup>5</sup>; innumerables figuras de arcilla minuciosamente pulidas, llamadas “ocarinas”<sup>6</sup>; sonajeros; una gran variedad de flautas; tambores; bombos; cascabeles; etc.



xx

Silbato unifonal zoomorfo de la cultura Manteña (500 – 1530 d. C) construido en cerámica y que se utilizaban para recreación personal, imitando los sonidos de la naturaleza.



xxi

Ocarina antropomorfa que representa a un músico. Con una embocadura directa y cuatro orificios y cuyas posibilidades melódicas se asemejan a la música que se interpreta en las fiestas del solsticio, Inti Raymi.



xxii

Ocarina múltiple, cuyos diseños representan los recorridos del sol marcando notoriamente los solsticios y equinoccios por lo que se puede determinar que este instrumento fue utilizado al comienzo de las cuatro estaciones del año.

<sup>5</sup> Instrumentos con formas de humanos y animales que funcionaban introduciéndoles líquido en su interior para por medio del aire producir sonidos.

<sup>6</sup> Instrumento aerófono de arcilla, hueco en el centro y con una variedad de tamaños, lo cual le da un timbre característico y que depende directamente de la cantidad e intensidad de aire que se introduce al ejecutarla.



xxiii

Pututo o Quipa. Un caracol marino utilizado por sacerdotes y curacas para la rememoración de los mitos de origen, ceremonias militares y convocatoria social.



xxiv

Bombo o Wankara, instrumento de percusión

2. Escritos sobre música y la función que ésta cumplía en las sociedades, así como de los músicos que componían la música y sobre sus intérpretes.



3. Música 'per se', que según varias investigaciones tenía una estructura pentatónica, que era compuesta básicamente para instrumentos de viento y percusión<sup>7</sup>, y que era transmitida por tradición oral y que actualmente ha sido difundida por medio de grabaciones.

---

<sup>7</sup> Instrumentos que eran contruidos a partir de materiales propios de cada región como: caña guadua, materiales vegetales huecos, huesos o plumas de aves, troncos, pieles de animales, arcilla, etc.



## MÚSICA EN EL PERÍODO COLONIAL

Con la llegada de los españoles en el siglo XV, las creencias, prácticas y costumbres de las culturas prehispánicas fueron alteradas, siendo una circunstancia negativa desde una perspectiva física y psicológica, pero que dio paso a un proceso de hibridación de razas que se presentó en cada una de las manifestaciones sociales y por supuesto artísticas<sup>8</sup>.

En este proceso de “imposición” de cultura, los españoles también influyeron en el cambio de creencias y prácticas religiosas en los grupos indígenas, circunstancia que tuvo repercusión directa en las costumbres musicales de los pueblos autóctonos. Se prohibieron cualquier tipo de celebración, festividad o ritual nativo ya que la nueva religión Católica consideraba estas ceremonias como actos demoníacos.

Estamos hablando de una época donde para los europeos la religión era el punto de partida para cada una de sus acciones. De esta manera profesaban y difundían el Catolicismo – que era la religión oficial – mediante las actividades eclesiásticas y las misiones de predicadores que se encargaban de difundir sus dogmas por toda América. La música fue en este contexto un medio ideal para esta finalidad, a través de cánticos y alabanzas, con un efecto intrínseco catequista y evangelizador.

---

<sup>8</sup> Pintura, Escultura, Arquitectura, Literatura y Música.



Estos sucesos nos llevan a la comprensión de que la colonización y el posterior proceso de mestizaje, a más de ser un movimiento étnico – social fue un movimiento cultural, un período en el que finalmente las tradiciones, costumbres y prácticas españolas cambiaron su esencia en un medio donde sus habitantes por su parte aportaron con su propia visión del Universo y sus atributos a las formas musicales introducidas en su medio.

Podríamos señalar que desde este periodo los músicos del continente americano empezaron a tener distintos roles ya sea de compositores, maestros o intérpretes, permitiendo así la proliferación de artistas encargados del quehacer musical en cada comunidad, en actividades como fiestas y celebraciones ya sean religiosas o profanas.

Sin embargo, pocos fueron los compositores que se formaron como tal, compositores que en su mayoría orientaron su trabajo hacia el oficio religioso. Componían música lírica devota así como popular religiosa que era interpretada por bandas que estaban presentes en cada festividad para el regocijo del pueblo. De esta música han sobrevivido composiciones como los villancicos, pasacalles, aires típicos, etc., cuya función ha perdurado hasta la actualidad. Entre los compositores e investigadores que fueron partícipes del desarrollo musical de este período se pueden mencionar a:

- Diego Lobato de Sosa Yarucpalla (ca. 1538 – ca. 1610);
- Fray Jodoco Ricke (ca. 1498 – ca. 1578);



- Gutierre Fernández Hidalgo (ca. 1553 – ca. 1620);
- Manuel Blasco (ca. 1628 – ca. 1695);
- Juan Agustín Guerrero (1818 – 1886), entre otros.



xxv

FRAY JODOCO RICKE

Ya en el siglo XVIII sucedieron una serie de circunstancias que significaron un cambio en la concepción creativa musical. Empezaron a llegar desde Europa distintas formas y ritmos como minués, valeses, contradanzas y música de salón que naturalmente influyeron en la visión creativa de los compositores, lo cual mantendría bajo otra perspectiva, a raíz de los movimientos independentistas y el posterior período republicano.

Llegamos en este punto a la comprensión de que toda acción que involucre a la música ha ido más allá del mero entretenimiento y que, por el contrario ha significado



una manifestación activa e participativa insertada en un rango muy extenso de actividades sociales, como la presencia del lenguaje en la interacción entre individuos. Así, la música puede ser ideada como un medio de comunicación que es tan vital como el lenguaje para la vida social, así como para concepciones y compromisos que la humanidad posee hacia el ámbito metafísico. Esta manifestación artística es y ha sido utilizada a través de los tiempos y las culturas en base a su funcionalidad dentro del ámbito social, y siempre ha estado relacionado con el contexto histórico, donde las perspectivas interculturales proveen una visión de la música como interacción, hecho que representa al gesto y distintos vestigios culturales, otorgando sentido a aquello que no puede ser expresado en términos de placer inmediato o estético.

De esta manera la música ha resultado funcional para representar cualquier situación o circunstancia enigmática dentro de una comunidad, en gran parte gracias a su propia ambigüedad, pues parece presentar una señal clara que permite una indeterminación semántica en el mensaje final. En definitiva, la libertad para la interpretación individual.



## MÚSICA EN EL PERÍODO REPUBLICANO O INDEPENDENTISTA

En Ecuador, el siglo XIX se vio fuertemente marcado por los pensamientos independentistas que buscaban la emancipación de todo tipo de ataduras hacia culturas y sociedades colonialistas. Siguiendo ésta ideología, Francisco Xavier Eugenio de Santa Cruz y Espejo – médico, abogado y escritor ecuatoriano – comenzó a realizar prédicas que defendían la igualdad de derechos entre indígenas y criollos, la igualdad social de la mujer, así como propuestas para la nacionalización de las riquezas de la iglesia.



Francisco Xavier Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747 – 1795)

xxvi

Eugenio Espejo ha sido considerado como uno de los mayores gestores de los planteamientos independentistas y uno de los críticos más fuertes de la colonización.



Un pensador cuyas acciones se basaban en la igualdad, el equilibrio y los dogmas del “*Siglo de las Luces*” o Ilustración cuya finalidad era disipar las incertidumbres de la humanidad por medio de la razón combatiendo la ignorancia, la superstición y la tiranía.

Fue trascendente asimismo la influencia de la poesía de Manuelita Sáenz<sup>9</sup> precursora del respeto hacia las mujeres, por sus ideales de equidad y emancipación plenamente demostrados en sus cantos patrióticos y autonomistas:

*“¡Viva nuestro pueblo,*

*Viva la igualdad,*

*La Ley, la Justicia,*

*Y la Libertad...!”* (Mullo, 2010)

Los movimientos independentistas comenzaron el 9 de octubre de 1820 cuando criollos e miembros de la guarnición de Guayaquil dirigidos por José Joaquín de Olmedo se rebelaron y destituyeron a las autoridades fieles al Rey, creando una nación nueva e independiente llamada Provincia Libre de Guayaquil. Posteriormente se conformó una junta revolucionaria que con la ayuda de Simón Bolívar, Antonio José de Sucre y cientos de soldados, llevaron a cabo la Batalla del Pichincha el 24 de mayo de 1822 cuyo triunfo condujo a la liberación de Quito y consecuentemente de las provincias que formaban parte de la Real Audiencia de Quito.

---

<sup>9</sup> Manuela Sáenz (Quito – Ecuador, 1797, Paita – Perú, 1856) patriota ecuatoriana y compañera sentimental del Libertador Simón Bolívar. Conocida como la “*Libertadora del Libertador*”



La antigua Audiencia se unió a la Gran Colombia pero finalmente un grupo de notables revolucionarios decidieron organizar un nuevo país como Estado Independiente el 13 de mayo de 1830 entregando el poder al venezolano Juan José Flores.

Bajo este ambiente revolucionario, el discurso musical de finales del siglo XIX e inicios del XX tiene una evocación política bastante marcada e influenciada por las corrientes ideológicas de la época. Por un lado, teniendo como base social la supremacía criolla conservadora que cultivaba la estética romántica italiana, se diseña una estrategia educativa – artística, cuya orientación desemboca en la creación del Conservatorio Nacional de Música; por otro lado, una corriente arraigada en la cotidianeidad popular producto del mestizaje, en cuyo seno bohemio se tallaba la futura canción nacional.

En medio de estos ideales libertarios y ambiciones de transformación, se erige una corriente en busca de la expresión propia y original, con el criterio primordial de la valoración de los elementos característicos de cada región del país: el Nacionalismo.

Este movimiento se presentó en Europa en el siglo XIX como una tendencia de carácter social y estético, una prolongación del período Romántico que se fundamentó en el retorno a los valores nacionales y utilizó los ritmos y melodías vernáculos incorporándolos en los procesos creativos académicos.



Del proceso de hibridación cultural como resultado de la colonización, surgió la creación de géneros autóctonos cuya trascendencia estuvo fuertemente marcada por la música popular y cuya esencia manifestaba una clara liberación de las ataduras religiosas que tenía la música en el período colonial. Aparecieron géneros y repertorios musicales que demostraban orientación y predilección hacia aspectos musicales autóctonos así como a los acentos propios de los instrumentos ancestrales como rondadores, pucunas, dulzainas y bombos, cuyo valor ceremonial fue de suprema importancia para los herederos de los quitus, cañaris e incas.

Es trascendental racionalizar que la mayor parte de la actual población ecuatoriana está constituida por mestizos descendientes de indígenas y españoles, así como una cultura afroamericana<sup>10</sup>. De este proceso sincrético ha surgido una inédita y auténtica cultura mestiza, consistente de elementos específicos que nos confirman constantemente la presencia por más de tres siglos de la sociedad española, su música, formas y cultura.

Así, con la influencia de mazurkas, valeses, polcas, pasodobles importados desde Europa se crearon ritmos combinados o híbridos como el danzante, la tonada, el pasacalle, el aire típico, entre otros. De igual forma proliferan en Ecuador ritmos cuyo origen no es ni indígena ni español como el fox incaico, género derivado del *fox trot* norteamericano; la habanera, proveniente de Centroamérica, cuyas estructuras son alteradas con armonías y temas andinos; así como el pasillo, que según estudiosos es

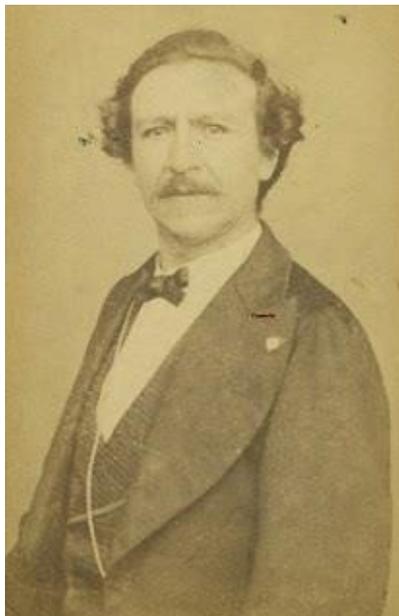
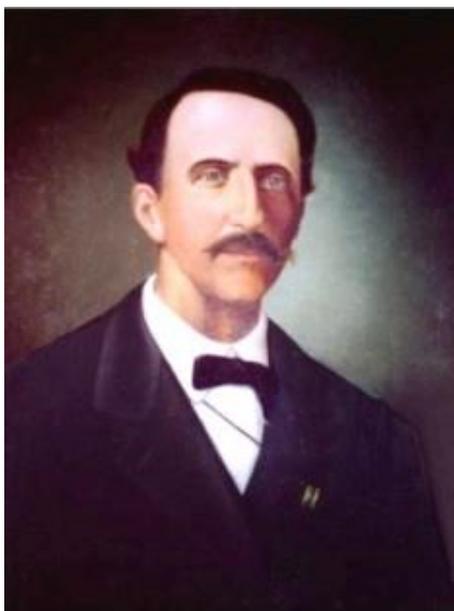
---

<sup>10</sup> Pueblos procedentes de África y que fueron trasladados a América en condición de esclavos.



un género influenciado por el vals vienés y que actualmente es considerado como el género más representativo de la cultura popular mestiza ecuatoriana.

De gran importancia fue la creación del primer Conservatorio de Música donde por vez primera se oficializó la educación musical, contribuyendo a la formación de músicos que sentarían las bases para el estudio, investigación y composición de música ecuatoriana fundamentada en nuestras raíces y liberada de la dominación cultural europea. Durante la presidencia de Gabriel García Moreno en 1870 se creó el Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección del compositor francés Antonio Neumane hasta su muerte en 1871, luego de lo que la dirección del Conservatorio fue asumida por Juan Agustín Guerrero y Francisco Rosa en 1871 y 1872 respectivamente.



xxvii

Antonio Neumane (1818 – 1871) y Juan Agustín Guerrero (1818 – 1880)



Debido a circunstancias políticas y económicas la Institución tuvo que cesar sus actividades en 1877, para luego de veintitrés años de inactividad fueran reiniciadas por Eloy Alfaro en 1900. La reapertura resultó altamente trascendente para el desarrollo musical ecuatoriano pues en 1904 la escuela nacionalista fue importantemente impulsada por el compositor y entonces director del establecimiento Domenico Brescia, quien fue además el primer extranjero que fomentó la utilización de elementos característicos nacionales en todo proceso creativo. Durante su corta estadía en el país fue el responsable de la formación de músicos que se convertirían en pilares fundamentales de la Historia Musical Ecuatoriana, así como fundadores de la corriente nacionalista; entre ellos: Francisco Salgado Ayala (1880 – 1970), Segundo Luis Moreno (1882 – 1972) y Sixto María Durán (1875 – 1947).



xxviii

De izq. a der.: J. Francisco Salgado A. (1880 – 1970), Segundo Luis Moreno (1882 – 1972) y Sixto María Durán (1875 – 1947)



José Francisco Salgado Ayala mostró en sus primeras composiciones una fuerte influencia de los valeses, polonesas y mazurkas de Chopin, sin embargo tras su contacto con Brescia tornó su interés hacia el Nacionalismo Musical. Estudió a fondo el folklore ecuatoriano mediante el cual otorgó a sus composiciones un fuerte carácter indigenista, al mismo tiempo estaba enriquecido con las técnicas europeas más representativas.

Por su parte, Segundo Luis Moreno fue reclutado por Domenico Brescia cuando éste reconoció inmediatamente su talento, aceptándolo en sus clases de armonía, introduciendo en su formación las grandes obras maestras y orientando su creación hacia el estilo académico ecuatoriano. Así, Segundo Luis Moreno tomó las tradiciones musicales del Ecuador con la finalidad de tornar “memorable” al arte de su nación, destinando su labor como compositor hacia la creación basada en temas ecuatorianos.

Sixto María Durán, cuya personalidad noble y carismática ha sido ampliamente reconocida, fue inicialmente un compositor influenciado por la música de salón del siglo XIX importada desde Europa, sin embargo su creación se vio completamente influenciada por los sentimientos patrióticos y nacionales. Antropólogo especializado en la investigación de culturas musicales ancestrales ecuatorianas dedicó su labor creativa al enaltecimiento de los elementos nacionales, desarrollando un extenso repertorio musical que abordaba casi todos los géneros, desde música folklórica, pasando por la música académica europea hasta la música académica nacional.

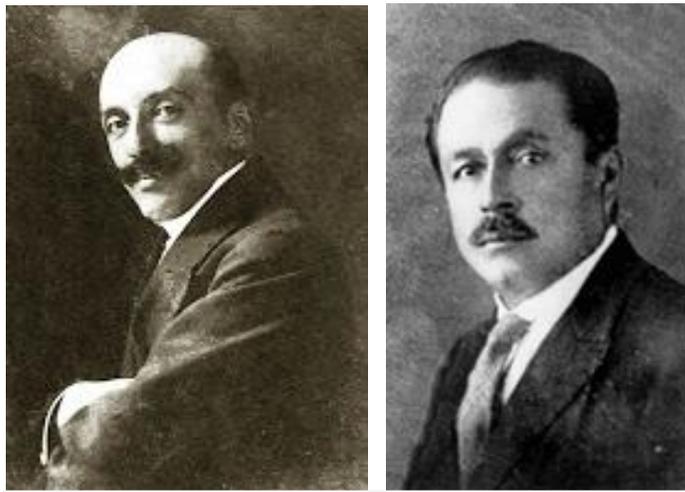


## GENERACIONES DE COMPOSITORES ECUATORIANOS

Según el musicólogo Diego Grijalva (Grijalva, 2002), el nacionalismo ecuatoriano está dividido en cuatro generaciones. Como consideración personal, es pertinente establecer una quinta generación perteneciente a compositores cuyas creaciones han sido orientadas hacia diversas tendencias artístico musicales.

En la Primera Generación de Compositores Nacionalistas se encuentran músicos considerados como los cimientos de la Historia Musical del Ecuador, aquellos primeros creadores y forjadores de la música nacionalista ecuatoriana:

- Pedro Pablo Traversari Salazar (1874 – 1956);
- Sixto María Durán (1875 – 1947);
- Salvador Bustamante Celi (1876 – 1935);
- Francisco Salgado Ayala (1880 – 1970); y
- Segundo Luis Moreno (1882 – 1972)



xxix

Pedro Pablo Traversari (1874 – 1956) y Salvador Bustamante Celi (1876 – 1947)

Fundamentales en el desarrollo de dicha tendencia, estos compositores erigieron propuestas creativas que influenciaron a toda una generación de compositores que buscaba la expresión esencial de la manifestación vernácula por medio de técnicas clásico – románticas europeas, demostrando fervientemente que nuestra música era ciertamente resultado de un proceso de hibridación entre dos culturas. Sin renegar sus raíces, estos creadores dejan de lado lo popular centrándose en la creación académica, abordando así una variedad de géneros como música instrumental para solistas, música de cámara y géneros orquestales. Entre dichos compositores constan:



xxx

José Ignacio Canelos (1898 – 1957);



xxxi

Juan Pablo Muños Sanz (1898 – 1964);



xxxii

Segundo Cueva Celi (1901 – 1969), Belisario Peña Ponce (1902 – 1939) y Luis Humberto Salgado (1903 – 1977)



Hablamos pues de la época de máximo esplendor de un género como el pasillo, el cual se convierte en el más representativo del Ecuador. Los compositores poseen significativas influencias extra-musicales como la poesía de la “Generación de los Decapitados”<sup>11</sup> y la literatura posmodernista de Alfredo Gangotena, Jorge Carrera Andrade, Miguel Ángel León, Gonzalo Escudero, Abel Romero Castillo, César Andrade y Cordero, Remigio Romero y Cordero, entre otros.

Por su parte, la tercera generación incluye compositores con profundos deseos de expresar su individualidad, originalidad e indiscutibles tendencias estéticas que los hacían único, entre ellos:

- Ángel Honorio Jiménez (1907 – 1965);
- Inés Jijón Rojas (1909 – 1995);
- Néstor Cueva Negrete (1910 – 1981); y
- Corsino Durán Carrión (1911 – 1975)

---

<sup>11</sup> Conjunto literario conformado por cuatro jóvenes poetas ecuatorianos considerados como precursores del Modernismo Literario Ecuatoriano debido a su poesía caracterizada por rebeldía creativa, alto refinamiento, culturalismo cosmopolita y renovación estética del lenguaje y la métrica. Sus integrantes fueron Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja y Humberto Fierro. Altamente influenciados por la poesía modernista de Rubén Darío y el simbolismo francés de Charles Baudelaire, Victor Hugo, Albert Samain, Arthur Rimbaud y Paul Verlaine, se los llamaba “decapitados” pues todos cometieron suicidio a muy corta edad.



xxxiii

Ángel Honorio Jiménez (1907 – 1965) y  
Corsino Durán Carrión (1911 – 1975)

En la cuarta generación se destacan creadores cuyos procesos creativos denotan una amplia diversidad estilística proveniente de distintas fuentes formativas. Así, estos artistas que han sido poseedores de importantes cualidades compositivas tecnicadas se han desarrollado en distintas tendencias creativas, orientado sus composiciones hacia la música “nacionalista” así como hacia la vanguardia.

Compositores que emprendieron procesos de valoración al arte musical de su país desde una perspectiva académica y sofisticada, realizando una exitosa asociación entre lo popular y lo culto. Es especial el caso de Gerardo Guevara Viteri quien en repetidas ocasiones ha manifestado sus sentimientos patrióticos y su obligación de “rendirle honor” a la tradición musical ecuatoriana. Destinando su labor creativa desde una perspectiva académica y refinada, aporte cultural que lo ha posicionado como uno de los compositores más reconocidos, prominentes e históricos del Ecuador.

Destacan como representantes de la cuarta generación compositores como:



xxxiv

Carlos Bonilla Chávez (1923 – 2010) y Enrique Espín Yépez (1926 – 1997)



xxxv

Gerardo Guevara Viteri (1930) y Carlos Coba Andrade (1937)

Desde una perspectiva personal, es pertinente hablar de una quinta generación que incluye a aquellos autores orientados hacia la diversidad estilística. Son compositores poseedores de cualidades creativas altamente tecnicizadas que se han desarrollado tanto en la tendencia nacionalista como en las técnicas contemporáneas vanguardistas de la segunda mitad del siglo XX. Compositores que emprendieron



procesos trascendentales de valoración al arte musical ecuatoriano y universal desde una perspectiva ciertamente original.

Sus composiciones han estado marcadas por la búsqueda de un lenguaje propio, consolidando un inédito “Período Vanguardista Ecuatoriano” expresado a través de nuevos recursos semánticos y tecnológicos. Esta corriente ha estado ligada a pensamientos individuales y característicos que ha provocado el uso de técnicas experimentales como el abandono de los cánones estéticos modernista y el ingreso de nuevos prototipos postmodernos.

Los mencionados compositores pertenecen a una tendencia estética influenciada por la filosofía postmodernista de Michel Foucault (1926 – 1984), Giles Deleuze (1925 – 1995) o Jaques Derrida (1930 – 2004), cuyo pensamiento rechaza la necesidad de postular un fundamento central, una causa y un origen, o un valor último y trascendental que sirva de base para la representación del mundo. Esta ausencia de fundamento o abismo, favorece la proliferación infinita de interpretaciones y relatos. Desde esta perspectiva, tanto teorías científicas como relatos legendarios, establecerían una de tantas ficciones desplegadas con objeto de desvelar una incógnita indescifrable.

A lo largo de la historia hemos podido racionalizar cómo el contexto social ha afectado en los compositores. A diferencia de la concepción hegeliana de un mundo social determinado y enteramente representable, los primeros románticos contemplan los aspectos vitales compartidos como una naturaleza indefinida e infinita, que no



pueden determinarse racionalmente por completo. Dentro de la dialéctica entre naturaleza y arte, estos autores parten de una autonomía del mundo cultural moderno, el cual crea sus propias representaciones libres y voluntarias. Podríamos apegarnos a una de las teorías propuestas por el filósofo Hans Robert Jauss (1921 – 1997) la cual se centra en la recepción como ingrediente esencial y como elemento que genera historia (Corrado, Notas de clase. Módulo "Tendencias de la música latinoamericana del siglo XX", 2010). Hablamos de una teoría cuya perspectiva está orientada hacia la asimilación de un sinnúmero de influencias, analizando su procedimiento a manera de un polo productivo con el que se generan nuevos resultados, formando un consenso colectivo entre los receptores del producto.

Los artistas mediante una diversidad de elementos nacionales, originales o vanguardistas fundamentan un eje esencial en la proliferación de nuevas técnicas académicas que han significado un aporte substancial y significativo en la historia musical documentada del Ecuador. Podemos nombrar a:



xxxvi

Mesías Manguashca (1938) y Juan Campoverde (1964)



xxxvii

Arturo Rodas (1951) y Diego Luzuriaga (1955)



## REALIDAD MUSICAL ECUATORIANA

La música académica ecuatoriana del siglo XX ha tenido una orientación eminentemente 'nacionalista' y ha estado en manos de compositores poseedores de una formación académica superior que incursionaron en la composición de música popular basada en géneros mestizos ecuatorianos. Unos musicalizando poemas de extraordinario lirismo; otros desarrollando los géneros mestizos hasta convertir sus composiciones populares en pequeñas piezas concertantes, poseedoras de una sofisticada invención melódica, convirtiéndose en pioneros de una importante corriente de composición nacionalista que ha tratado de mantener el "sello de ecuatorianeidad" más allá de las influencias de "los últimos avances" de la música en Europa. Luis Humberto Salgado, por ejemplo, fue un gran cultor del dodecafonismo, sin embargo, su obra tiene el inconfundible acento del nacionalismo.

La segunda mitad del siglo XX ha añadido un nuevo concepto a nuestro patrimonio; el precepto de globalización que está considerado como un nuevo tipo de relación intercultural y como un proceso de integración en el que las diferencias culturales, étnicas y nacionales desaparecerán gradualmente. Cabe señalar un ejemplo que Néstor García Canclini utiliza para fundamentar esta proposición:

*"Como expuso Yukinari Yanagi, en la Bienal de Venecia de 1993, una obra titulada IN SITE (hoy exhibida como THE WORLD FLAG ANT FARM), que se presentó también en 1994 en Tijuana y San Diego. Consiste en un centenar,*



*más o menos, de banderas de diversos países, realizadas con arena de colores en pequeñas cajas de plexiglás fijadas en una pared. Las banderas están unidas por tubos de plástico a través de los cuales pasan hormigas. Cuando las hormigas pasan de una caja a otra, acarrean granos de arena de modo que después de dos o tres meses las banderas están irreconocibles. Esta obra se debe entender como una metáfora de los trabajadores migrantes cuyos movimientos derriban poco a poco las diversas formas de nacionalismo e imperialismo. En este sentido encaja en una interpretación de la globalización como una serie de flujos e interacciones que ponen en contacto a los diversos pueblos". (García Canclini, 2002, págs. 189 - 190)*

Este proceso globalizador se ha acelerado considerablemente gracias al desarrollo de la tecnología y ha conllevado a importantes pensadores a plantearse si esta circunstancia nos está desplazando hacia una devaluación de las culturas o hacia el desarrollo de un sentido de identidad inclusivo. La noción de identidad se ha visto como un germen de conflicto cuando una cultura o comunidad se siente amenazada, lo cual ha llevado al antropólogo hindú Arjun Appadurai (1949) a examinar si resulta conveniente relacionar a la identidad con la cultura, desembocando en la noción de hibridación propuesta por García Canclini, que niega la existencia de identidades puras o genuinas, incluso en países cuya política cultural intenta crear una identidad nacional consistente (Guillén, 2002).



García Canclini considera a Latinoamérica como el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y mezcla de tradiciones indígenas con el hispanismo colonial católico y las acciones políticas, educacionales y de comunicación modernas. Hablamos de un proceso de sincretismo e hibridación que no es sinónimo a reconciliación entre naciones o grupos étnicos, sino más bien un punto de partida para la liberación de tentaciones fundamentalistas que buscan de alguna manera justificar las guerras de civilización, permitiéndonos ser parte de una gran variedad de repertorios culturales a manera de *“gourmet multicultural”*.

Así, la música en Ecuador como la mayoría de países latinoamericanos, es el resultado de una mezcla cultural que podría ser considerada como un fenómeno positivo y fructífero, producto de la colaboración individual y colectiva de distintas idiosincrasias. Siguiendo el pensamiento de Octavio Paz (1914 – 1998), la transnacionalización cultural nos ha hecho contemporáneos con el resto de la humanidad pero de ninguna forma ha eliminado las tradiciones nacionales, por lo que resulta ciertamente inadmisibles aceptar cualquier deliberación absolutista entre dependencia – nacionalismo, o modernización – tradiciones locales.



## TERCER CAPÍTULO: GERARDO GUEVARA

### INTRODUCCIÓN



xxxviii

Gerardo Guevara ha sido considerado por varios estudiosos como uno de los representantes más prolíficos del ámbito musical ecuatoriano del siglo XX. Nació en Quito el 23 de septiembre de 1930 en el seno de una familia muy numerosa y de escasos recursos económicos. Su padre, Ángel María Guevara, trabajaba como conserje del Conservatorio Nacional de Música lo cual fue una circunstancia decisiva en la orientación artística de Guevara.

Desde temprana edad Guevara demostró que la música fue parte fundamental de su vida. En la actualidad con 82 años y cientos de composiciones, ha establecido una tendencia musical que podría ser considerada como una conciliación entre la esencia de la música folklórica y popular con la música académica.



Luego de varias lecturas, reflexiones y entrevistas personales con el compositor, se plantea como propuesta personal dividir la trayectoria musical de Gerardo Guevara en tres períodos creativos caracterizados por el uso de los elementos de carácter nacional en sus obras:

- **PRIMER PERÍODO MUSICAL: ECUATORIANO**
- **SEGUNDO PERÍODO MUSICAL: PARISINO**
- **TERCER PERÍODO MUSICAL: RETORNO AL ECUADOR**



## PRIMER PERÍODO MUSICAL: ECUATORIANO

Este primer período está caracterizado por su acercamiento a la música desde una perspectiva nacionalista mediante un importante estudio de ritmos y melodías de procedencia folklórica, utilizándolos en la creación de su música dentro de la tradición tonal.

Su acercamiento al arte musical se dio mediante un acontecimiento muy curioso pues Guevara – literalmente – nació en el Conservatorio, por lo cual manifiesta que nunca tuvo que aprender a amar la música, sino que ésta fue parte de su vida y de su convivencia diaria. Así durante su niñez, Guevara presencié silenciosamente las clases de dictado musical, teoría, armonía, estableciendo contacto con estudiantes y músicos que practicaban sus instrumentos en las aulas de la Institución.

En 1943 gracias a una beca otorgada por Sixto María Durán – entonces director del Conservatorio – decide ingresar al Conservatorio Nacional de Música para estudiar oboe, violín y piano. Entre sus maestros estuvieron figuras trascendentes en el ámbito musical ecuatoriano, como Francisco Salgado Ayala, Corsino Durán Carrión, Luis Humberto Salgado, Belisario Peña, Ángel Honorio Jiménez, Ricardo Becerra Lara, entre otros. El haber sido parte de la Institución desde su mismo nacimiento le permitió incluso antes de comenzar su formación académica, estar plenamente habituado con los diferentes timbres e instrumentos musicales así como con las prácticas compositivas de los docentes del Conservatorio.



En 1950 Guevara viaja a Guayaquil empezando su vida profesional en la orquesta de música popular Blacio Jr; así como desarrollando su actividad compositiva junto a un grupo de creadores que incluía a Enrique Espín Yépez, Carlos Bonilla, Claudio Aizaga, entre otros.

Sus estudios musicales continuaron en el Conservatorio Antonio Neumane donde estableció un importante contacto con el compositor húngaro Jorge Raycki Director del Conservatorio y de su ensamble coral. Durante su estancia en la Institución Guevara se destacó como asistente de Director hecho significativo en su desarrollo compositivo.

Raycki influyó en el joven discípulo a través del pensamiento nacionalista de Béla Bártok, fomentando la necesidad de comprender las raíces y tradiciones musicales de cada país y región. A pesar que Guevara siempre valoró las manifestaciones musicales ecuatorianas, el análisis de la obra de Bártok profundizó su conciencia de dos aspectos trascendentes:

1. El deber del músico por conocer la música de su país.
2. La trascendencia de componer en ese estilo en pos de su difusión.

Conjuntamente con Raycki estudió a profundidad el folklore ecuatoriano y organizó varios concursos de composición con la finalidad de generar repertorio para conjuntos corales. En 1955 se hace acreedor del Primer Premio del concurso de composición de Guayaquil presentando su obra Sanjuanito de mi pueblo.



Los primeros esbozos creativos de Guevara datan de 1948, siendo su ballet *Yaguarshungo* para orquesta, coro y cuerpo de baile su primera obra de envergadura producto de su consolidación como compositor. El mismo fue estrenado en Guayaquil y Quito por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Ernesto Xancó, el Coro de la Casa de la Cultura y los grupos de ballet de los colegios “24 de mayo” y “Juan Pío Montúfar”. *Yaguarshungo* cuyo significado es “corazón de sangre” o “corazón sangrante” busca la plasmación artística de nuestra nacionalidad, nuestra historia y los valores de nuestros pueblos, representando las culturas aborígenes, el periodo incaico de Atahualpa y su triunfo sobre Huáscar, así como la sangrienta conquista y dominación españolas. El ballet expresa pues de forma acústica y visual diversas manifestaciones sociales que definen nuestro pueblo con la única finalidad de recuperar sus raíces de identidad y realidad.

En esta primera se destacan una variedad de obras significativas cuya característica esencial es el empleo del lenguaje nacionalista por medio de melodías, ritmos y textos. Se destaca *Apamuy shungo* (1958) original para coro y con versiones para piano y para orquesta, obra basada en la danza yumbo característica de la región oriental del Ecuador originaria en el prehispánico, cuyo significado es “danzante disfrazado de fiesta”. Los personajes que interpretaban estas danzas se vestían de blanco y se adornaban con elementos llamativos como pañuelos de colores o pieles de animales para celebrar ocasiones distintivas. En este caso concreto la obra expresa la adoración y gratitud de los pueblos ancestrales hacia el dios Sol.



## **APAMUY SHUNGO**

*Apamuy shungo*

*Jatun Rupay can apamuy cansay cunuy*

*Jatun Rupay cuyaranchi tucuy shungo*

*Tarpurranchi allpa, ricuranchichuri*

*Tayta yucapag, tayta tucupag*

*Jatun Rupay.*

## **TE DOY MI CORAZÓN**

Te doy mi corazón

Gran Sol, tu das vida al corazón

Gran Sol, te adoramos con todo el  
corazón

Sembraremos la tierra, cuidaremos tus  
hijos

Padre mío, Padre de todos

Gran Sol.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

De este periodo destacan también pequeñas obras para voz y piano solo como su conocido pasillo *Despedida*, compuesto cuando Guevara tenía 27 años e interpretado por primera vez por el tenor Pancho Piedra. El pasillo, considerado por un sinnúmero de estudiosos como la simbiosis entre varios ritmos y aires musicales junto con elementos sociales y culturales, es visto por Guevara como el canto ecuatoriano por excelencia, no solo por su música sino por sus textos, generalmente poemas o versos asociados con los sentimientos y pasiones más profundos del ser humano. Tanto *Apamuy Shungo* y *Despedida* son composiciones integrales inéditas de Gerardo Guevara.

Finalmente debemos citar *Yumbo* (1958) para piano, un importante ejemplo de la asociación de la música nacional con el academicismo a través de profusos pasajes improvisatorios y muy técnicos yuxtapuestos con melodías pentafónicas y la rítmica característica de esta danza exclusiva del Ecuador.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## SEGUNDO PERÍODO MUSICAL: PARISINO

En 1957 la UNESCO realizó una convocatoria que ofrecía becas para realizar estudios en Francia, y Guevara utilizó su ballet *Yaguarshungo* como referencia para la aplicación consiguiendo así los medios para fortalecer su formación académica en la *Ecole Normale* de París donde estudió con la reconocida maestra Nadia Boulanger.

¿Por qué París y por qué Nadia Boulanger? En una entrevista personal con el compositor su respuesta fue:

*“Conocía muchas referencias que se manejaban en el ámbito musical. Mi primer candidato sin duda fue Darius Milhaud, que vivía en París. Sin embargo, en una conversación que tuve con el concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador me dijo que Milhaud al ser un compositor tan reconocido casi no pasaba en París y que si yo quería trabajar con él, con suerte lo iba a ver un mes en el año. Así, me recomendó estudiar con Nadia Boulanger”* (Abril, 2011)

Para el joven Guevara, vivir en París significó un aprendizaje permanente pues consideraba a esta ciudad como la fuente universal de la cultura y como la gran metrópoli de la creación, no solo musical sino del arte en general. Ahí contactó con el filósofo Jean Paul Sartre (1905 – 1980) considerado como un personaje casi mitológico que influenció decisivamente en la conceptualización de su estilo compositivo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Hablando estrictamente de su formación como compositor, sus estudios con Nadia Boulanger resultan análogos a los que realizó con Jorge Raycki en Ecuador debido a la influencia que esta distinguida maestra significó en su desarrollo profesional.



Nadia Boulanger (1887 – 1979)

xxxix

Durante su trabajo con Boulanger, Guevara siempre demostró apego indeleble hacia el folklore ecuatoriano y los valores nacionales. Una de las cualidades más significativas de Boulanger fue su sagaz capacidad de comprender y valorar las melodías y ritmos ecuatorianos, creando una conexión natural con las particularidades de los estilos regionales, como la pentafonía andina: *“Boulanger comprendía perfectamente el uso de la pentafonía, fue un personaje con los más altos*



*conocimientos musicales que se adaptaba inmediatamente a los lenguajes extranjeros desde una perspectiva propia” (Abril, 2011).*

Durante sus estudios con Boulanger, Guevara vivenció la frontal apertura de la pedagoga hacia las manifestaciones musicales no europeas, incentivando el valor estético de los estilos y ritmos musicales nacionales representados en los numerosos alumnos extranjeros de su clase. Su metodología estaba lejos de centrarse en los conocimientos estrictos tradicionales, orientando más bien el desarrollar musical nacionalista de sus discípulos. Junto con Guevara, Astor Piazzolla es quizás el ejemplo latinoamericano más reconocido producto de su enseñanza. El compositor deseaba encaminar su creación hacia los estilos contemporáneos y modernos, predisposición que fue reorientada luego del célebre cuestionamiento de Boulanger: *¿Qué está Usted buscando? Si su música ya está ahí, ya la tiene. ¡Desarrolle su música!* (Abril, 2011).

Gerardo Guevara asistió a la *Ecole Normale* durante cinco años compaginando su formación en composición con la dirección orquestal, aspecto que coadyuvó esencialmente en su catálogo orquestal que desarrollaría en las décadas siguientes a su graduación. Durante su estancia en París trabajó para la Radio Televisión Francesa en el sector de investigación (*Reserche Musicale*) y ahí conoció al compositor Pierre Schaeffer con quien aprendió las técnicas y tendencias compositivas de la nueva música. De estos años resaltan sus *Dos Cuartetos de Cuerdas*, *3 Melodías* para Barítono y Piano, y su ciclo *Ismos*, obras que fueron interpretadas por orquestas, grupos de cámara y solistas de gran reputación.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Con la consecución de una formación musical más sólida y consolidada, Guevara compuso una serie de obras muy significativas dentro de su catálogo musical en las cuales la temática nacional es siempre una constante. Se pueden mencionar sus ciclos *Geografía* y *Tierra* (1960) para barítono y piano, basados en textos de Jorge Enrique Adoum y Jorge Carrera Andrade respectivamente.



xl

Jorge Enrique Adoum (1926 – 2009) y Jorge Carrera Andrade (1903 – 1978)

Entre 1963 y 1964 compuso una de sus obras más trascendentes la *Cantata de la Paz* para barítono, orquesta y coro estrenada en Quito en la *Capilla del Hombre*. En esta obra Guevara trabajó directamente con el texto escrito por Jorge Carrera Andrade el cual se centra en un hombre planetario que vive en las cavernas de las minas, identificado con las distintas partes del Universo y las diferentes razas como el negro, el blanco, el mestizo, pero principalmente con el INDIO DE AMÉRICA. Con esta creación, el compositor buscó la reflexión del pueblo ecuatoriano en pos de la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

aceptación de la raza mestiza y del componente indígena de nuestra sangre. La *Cantata de la Paz* es considerada por el mismo compositor como “*un llamado de atención para todas las personas que se consideran blancas y que reniegan de sus verdaderas raíces, sin tomar en cuenta que las diferencias sociales no deberían existir porque todos somos parte de un mismo mundo*” (Abril, 2011).

En 1966 durante su estancia en Santiago de Compostela compuso *5 Postales* para un grupo instrumental pequeño. Como su nombre lo expresa, es un ciclo que expresa el recuerdo de cinco ciudades distantes. En ellas utiliza elementos característicos de cada una desde una perspectiva personal y original:

- Quito
- Santiago de Compostela
- París
- Tokyo
- Nueva York

Por otra parte, la poesía de Medardo Ángel Silva también estuvo presente en la música de Gerardo Guevara, quien se inspiró en el poema *Se va con algo mío* para componer un pasillo homónimo en 1967. Esta obra es una manifestación de la capacidad de representación que Guevara ha demostrado a lo largo de su catálogo compositivo mediante la excepcional correspondencia acústica del mensaje textual utilizado.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Este prolífico período tuvo la producción de obras de gran trascendencia, finalizando con la composición de la obra *Ismos* (1970) para violín, viola, cello, oboe, clarinete y piano, concebida como una síntesis de las tendencias y corrientes parisinas de los años 50's. Consta de seis partes denominadas: Impresionismo, Expresionismo, Puntillismo, Neoclacisismo, Realismo Latinoamericano, y Concreto Abstracto.

Al estar rodeado de nuevas tendencias musicales, Gerardo Guevara no dudó en adoptarlas como parte de su formación; sin embargo, en ningún momento se apartó de su orientación musical nacionalista a la cual consideraba su auténtico medio de comunicación y expresión. Mantenía que el arte en sí es una manifestación libre, donde el compositor es el responsable de llevar el estandarte de esa libertad, siempre decidiendo su manera de expresar su imaginación y valor estético. Guevara considera positiva la utilización ocasional de diversas tendencias como parte del proceso de experimentación del compositor, para la final consecución de un lenguaje sólido y representativo.

Durante sus últimos años en París, Guevara trabaja en el *Moulin Rouge* donde adquiere estabilidad económica y laboral, circunstancia que no disuade su permanente anhelo por regresar a su patria: *“volví como un ecuatoriano que vivió en París, el mismo de siempre. No volví afrancesado y mi música continuó teniendo el acento nacionalista, mi lenguaje”* (Abril, 2011).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

### **TERCER PERÍODO MUSICAL: RETORNO A ECUADOR**

En 1972 Gerardo Guevara recibe la invitación de Edmundo Rivadeneira, Director encargado de la Universidad Central del Ecuador, quien le ofrece el puesto de Director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) y del coro de la Universidad Central.

Para Guevara, retornar al país fue una circunstancia muy positiva para aportar en el ámbito musical ecuatoriano desde la actividad compositiva e interpretativa. Su función laboral se centró entonces por una parte la dirección artística de la OSNE y por otra la dirección del Coro de la Universidad. Su interés primordial en ambos fue la producción y montaje del catálogo de compositores nacionales. El Coro de la Universidad poseía hasta entonces un pequeño repertorio exclusivamente europeo, por lo que la labor de Guevara se centró en aprendizaje e interpretación de un nuevo repertorio de composiciones nacionales obteniendo gran aceptación por parte de los integrantes del conjunto vocal como de las audiencias.

Por su parte la OSNE promovió la inclusión de obras nacionales en el repertorio a manera de compilación entre música europea y ecuatoriana, hecho inédito en la historia musical académica del país. La mayoría de los directores a cargo del ensamble sinfónico fueron hasta entonces extranjeros y sus programas eran réplicas constantes de las instituciones europeas, relegando sistemáticamente las manifestaciones



musicales ecuatorianas. Así, Guevara fue uno de los primeros responsables de la expresión, comunicación, recepción y aceptación de nuestra música.

Fundó también el primer gremio de músicos llamado Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos (SAYCE) creado en 1973, del cual fue su primer presidente. La SAYCE, que se mantiene aún vigente, es una entidad cuyo objetivo principal se centra en la protección de las obras de autores a quienes se los representa nacional e internacionalmente.

En términos compositivos, este periodo es considerado como la etapa de madurez que ha reafirmado el apego hacia sus raíces sociales. Así lo demuestra su *Suite Ecuador* (1972) compuesta el mismo año de su retorno al país. A pesar de su nombre, formalmente la obra no sigue la estructura tradicional de la *suite* europea, sino más bien responde a la colección de danzas ecuatorianas de origen vernáculo que la integran. La *Suite Ecuador* está construida en cuatro movimientos como una síntesis descriptiva de cada fase del desarrollo de los ecuatorianos, utilizando elementos prehispánicos como la pentafonía, elementos coloniales y diversos ritmos mestizos.

*Sol, Tierra y Hombre* es el primer movimiento, el cual describe los inicios del hombre ancestral en el Ecuador. Inicia con una serie de improvisaciones y sonidos aleatorios que representan la naturaleza evolucionando paulatinamente hasta formar una melodía pentafónica que finalmente se convierte en un yumbo. *De Mitimae a*



*Colonizado* es el segundo movimiento que mediante la melodía triste de un yaraví<sup>12</sup> expresa el sometimiento y la tortura del hombre vernáculo durante la llegada de los españoles a tierras americanas. El tercer movimiento lleva como nombre *Mestizaje* constituida por un albazo<sup>13</sup> representante de la herencia e hibridación de razas. Finalmente, el cuarto movimiento *Siglo XX* presenta el regreso a las sonoridades iniciales modificadas con el objetivo de mostrar la nueva naturaleza y realidad social de la contemporaneidad.

En 1973 compone 5 *Miniaturas* para conjunto de vientos (flauta, corno, oboe, clarinete y fagot) integrado por impresiones de sitios históricos quiteños. Estas pequeñas piezas poseen nombres muy singulares y sugestivos como *Panecillo*, *Pichincha*, *La Compañía*, *Av. 24 de mayo*, *Quito Norte*.

Basada en una improvisación al piano durante una clase de ballet, nació la semilla fundamental de su famoso pasillo *El Espantapájaros* (1978). Luego de la experiencia inspirada por el movimiento corporal, Guevara maduró y desarrolló los motivos primigenios consolidando la composición, que fue utilizada para una breve coreografía que describe la efímera y sincera amistad entre un humano y un espantapájaros. Ciertamente la miniatura constituye un magnífico ejemplo de su capacidad elocuente para la plasmación sonora, tímbrica y melódica.

---

<sup>12</sup> Género mestizo cuyos orígenes son el *harawi* incaico y la poesía trovadoresca española proveniente del Renacimiento. Originalmente ha sido concebido como un música fúnebre y de despedida así como un canto celebratorio.

<sup>13</sup> Género musical ecuatoriano de origen mestizo. Según el musicólogo Segundo Luis Moreno es una danza criolla exenta de cualidades indígenas y que se interpretaba para celebrar las principales fiestas religiosas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En 1982 compone *Fiesta* para piano, considerada por el mismo autor como su danza de salón predilecta. Es una combinación entre yaraví y albazo, danzas lenta y rápida respectivamente, que representa esencialmente el pensamiento y cosmovisión dual de los grupos indígenas, aspecto manifiesto en las asociaciones de opuestos como noche y día, hombre y mujer, regocijo y tristeza, etc. Poseedora de un carácter rítmico enérgico y vivaz y de innovaciones armónicas, la miniatura constituye una elaborada amalgama fascinante entre las tendencias modernista y tradicional.

En 1985 Guevara inició la creación de los Cuadernos Pedagógicos encargados por la maestra de piano Ana María Viteri en forma de compendio metodológico de los distintos ritmos y melodías nacionales. El proyecto quedó inconcluso, hecho que ha generado en el compositor un sentimiento de compromiso incumplido con respecto a la difusión de los géneros ecuatorianos, actitud considerada por el autor como primordial en la labor del músico nacional, con el fin de generar el acercamiento sostenido de las nuevas generaciones hacia el conocimiento generalizado de la escritura, interpretación y vivencia de nuestra identidad musical.

En 1993 Gerardo Guevara fue víctima de una trombosis que lo dejó parcialmente paralizado. En ese mismo año se hace acreedor del Premio de Ciencia y Cultura Eugenio Espejo otorgado por el Gobierno ecuatoriano. Actualmente dedica su tiempo y energía al análisis de sus creaciones, “*corrigiendo lo que hay que corregir y pensando en componer más música*” (Abril, 2011).



## CONCLUSIONES

A lo largo de la historia musical en Latinoamérica han existido diversas opiniones acerca del 'tipo' de música que se debería componer, interpretar o desarrollar. Carlos Chávez por ejemplo se rebelaba ante la enseñanza académica tradicional que según su opinión *"hace creer que la música es Bach o Beethoven. Así irán destruyendo en la juventud toda fuerza nativa, aniquilando toda expresión de las cualidades naturales que son peculiares a esta raza y a este país"* (Correa de Azevedo, 2007, pág. 54). Asimismo el compositor brasileño Camargo Guarnieri (1907 – 1993) defendía la posición que *"de cualquier forma y por todas las formas tenemos que trabajar una música de carácter nacional"* (Correa de Azevedo, 2007, pág. 54). Sin embargo han existido compositores que han adoptado una posición orientada hacia la libertad artística y musical. Se podrían mencionar figuras como el compositor peruano Enrique Iturriaga (1918) o el panameño Roque Cordero (1917 – 2008).

Durante toda su trayectoria, Gerardo Guevara ha orientado su labor musical hacia el enaltecimiento de la música ecuatoriana. No obstante es plenamente consciente de que el Ecuador a lo largo de su historia ha sido poseedor de distintas realidades, por lo que no acepta las diferencias sociales debido a que la sociedad ecuatoriana es producto del mestizaje.

Su aporte se centra entonces en una trascendente asociación entre lo que él ha considerado parte de sus raíces con el academicismo musical. Gracias a su labor, Guevara se ha consolidado como promotor de las nuevas generaciones de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

compositores, fortaleciendo a la academia musical ecuatoriana y perpetuando la tradición sonora como parte del bagaje creativo nacional.

Su preocupación principal ha estado ajustada a la expresión artística de su país, y actualmente la mantiene desde una perspectiva contemplativa pero inquieta, en beneficio sustancial de la realidad cultural que lo rodea.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## CUARTO CAPÍTULO: MESÍAS MAIGUASHCA

### FACTORES BIOGRÁFICOS INFLUYENTES EN SU FORMACIÓN Y DESARROLLO MUSICAL



xli

Al hablar de Mesías Maiguashca (Quito, 1938) hablamos de uno de los pocos artistas que han conseguido relacionar, asociar y complementar de una forma magistral elementos procedentes de la vanguardia y el empirismo; un músico que desde siempre ha estado muy ligado a los sonidos instrumentales, humanos, electrónicos, así como a los reales, los cuales ha podido manipular con el propósito de crear nuevos ambientes sonoros. Este afán por trabajar y experimentar con el sonido ha significado su acercamiento a la música electroacústica, surgiendo de su necesidad casi vital por expresarse, y considerando que mediante esta práctica sus ideas adquirirían sentido musical y lo acercaban a hechos acústicos más realistas como la aplicación de su propia voz.



Maiguashca habla sobre su acercamiento a la música como un resultado del destino y de los azares vitales, pues ha manifestado que cuando niño un piano llegó – literalmente – a su casa como parte de pago a un trabajo de su padre. Proviene de un hogar donde el único ideal para mejorar la situación socio-económica fue el desarrollo intelectual y la educación integral; por eso que a pesar de la limitación financiera familiar, sus padres decidieron que Mesías debía estudiar en un colegio del más alto nivel académico con la ayuda de becas e incentivos que solventarían los gastos pertinentes. Esta circunstancia marcó su vida y lo encaminó hacia el desarrollo musical, sobrellevando su crecimiento con el hecho de ser indígena y al mismo tiempo estudiante de un colegio de élite. *“Mi padre era indio, y yo era indio así que escapé hacia la música, y resulté bueno”* (Carrasco, 2007, pág. 63).

Comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de Quito donde fue alumno del compositor Luis Humberto Salgado y Françoise Lambert, a quienes siempre consideró importantes influencias, sobre todo a Lambert quien descubrió en Maiguashca su esencia como compositor. Es desde ese entonces que Maiguashca consideró que nació para componer:

*“Cuando me iba a Rochester, antes de cumplir veinte años, ofrecí un concierto de despedida en la Casa de la Cultura, y resultó que me faltaba una obra para completar el programa. Entonces incluí una sonatina para piano que escribí yo mismo, a la manera de la Sonatina de Ravel; pero sin ninguna guía, intuitivamente.*



*Tenía miedo de que no me saliera bien; pero fue aceptada por el público, y ese fue mi bautizo como compositor.” (Villacís, 2010)*

Posteriormente viajó a Estados Unidos, Argentina y Alemania a realizar sus estudios especializados; sin duda una gran oportunidad para desarrollarse académicamente, pero la misma se convirtió en una circunstancia que lo llevó a considerar el escapar de una sociedad injusta e intransigente plagada de desigualdades sociales, con el fin de cumplir su objetivo vital musical, a través de la participación directa en otras culturas y estilos de vida, en las cuáles su procedencia o nombre no impliquen desventaja o prejuicio alguno.

No resulta sorprendente entonces anticipar la fácil adaptación del creador a Rochester (Estados Unidos) donde fue aceptado en la “Eastman School of Music” (University of Rochester) para realizar estudios de composición. Motivado por el alcance de su desarrollo basado en la dedicación y disciplina, se trasladó a Buenos Aires (Argentina) para participar en el curso de composición del Instituto di Tella liderado por Alberto Ginastera, el cual ofrecía becas para los futuros compositores latinoamericanos. Esta experiencia fue altamente significativa para Maiguashca, pues se pudo relacionar con compositores como Blas Emilio Atehortúa (Colombia), Édgar Valcárcel y César Bolaños (Perú), Alberto Villalpando (Bolivia), Marlos Nobre (Brasil), entre otros; así como maestros del más alto nivel académico como Olivier Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Alberto Ginastera, Ricardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, y más.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



xlii

Fotografía del archivo del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musical (CLAEM)

Al culminar sus estudios en Argentina, regresó a Ecuador y fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, cargo en el que estuvo por tres meses ya que su remuneración era insuficiente para establecimiento permanente. Sin tener las oportunidades de desarrollo que deseaba, en 1966 viajó a Alemania tras obtener una beca para estudios de composición. En Colonia, Maiguashca trabajó bajo el tutelaje de Karlheinz Stockhausen, hecho que se convirtió en un hito para su historia personal, pues toda la tradición de esta nación así como todo su aprendizaje le permitieron encontrar su estilo expresivo original.

Para comprender las intenciones estéticas de Mesías Maiguashca, es fundamental considerar que durante toda su vida ha compaginado diversas y disímiles



influencias. Ha manifestado que su alma musical está dividida en dos partes: por un lado su tierra, a la cual se siente apegado y ligado mediante sus recuerdos acústicos infantiles; y por otro se encuentra la música que estudiaba, aquello que conocemos como “música académica”. Así, mientras escuchaba la chichería vecina se esforzaba por estudiar la música de Haydn y Mozart, situación paradójica y extraña ante la cual manifiesta: *“lo curioso es que entre las dos no hay puerta, puedo vivir muy bien con la una o con la otra”* (Carrasco, 2007, pág. 65)

Es también fundamental señalar que a pesar de su natural interés por el elemento “nacional”, lo que verdaderamente definió su orientación musical compositiva fue su contacto con el notable compositor Karlheinz Stockhausen con quien trabajó desde 1966 hasta 1973 como su asistente en la Radio de Colonia, hecho que el compositor considera la influencia definitiva en el desarrollo de su personalidad musical, en su interés por la música vanguardista, su posterior indagación y experimentación con las técnicas de la “Nueva Música”, y por supuesto en la “fabricación” de sus propios sonidos para la creación de sus obras. Sin embargo, Maiguashca ha manifestado que su estancia en Europa también significó la oportunidad de alimentar su bagaje cognitivo al tener contacto con grandes personalidades de la música como Herbert Eimert (Alemania), Luciano Berio (Italia), Pierre Schaffer (Francia), entre otros.

Cada una de las situaciones en la vida del maestro, han determinado sustancialmente su concepción estética, confrontando su pensamiento en diversas



tendencias que incluyen tradiciones musicales ecuatorianas, concepciones de la “música nueva” europea, y los aportes de la técnica electroacústica. Asimismo, el hecho de que gran parte de su vida ha transcurrido lejos de su nación ha permitido que conciba los procesos de revolución cultural del Ecuador desde una perspectiva objetiva e imparcial, hecho que ha forjado en él una concepción creativa universal mas no regional, considerando que todos sus gestos van de la mano con su historia no solo individual sino con aquella de varias generaciones:

*“Lo nuestro supone un grupo: ¿El de mi barrio? ¿El de mi ciudad? ¿El de mi país? ¿El de los Andes? ¿El de Latinoamérica? ¿El del mundo occidental? ¿El del Hommo Sapiens? Yo me siento ligado a todos ellos. ¿Dónde me localizo para definir lo nuestro?*

*¿Qué es lo que diferencia lo mío, mío.... de lo mío de los demás? Creo que aquello que me individualiza, en el tiempo y en el espacio, de todo otro ser humano es mi biografía. Mi biografía me define, me identifica. Pero, en realidad ni siquiera de ella soy dueño. Pues sus datos básicos no han sido determinados por mí. Por ejemplo: el haber nacido en tal lugar, en tal tiempo, en tal condición social...”* (Manguashca, [www.manguashca.de](http://www.manguashca.de), 2009)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## EXPERIMENTACIÓN COMO IMPULSO CREATIVO

Al realizar un análisis detallado de parte de su trabajo se ha podido constatar que Mesías Maiguashca ha inclinado mayoritariamente sus intereses musicales hacia la creación de obras enmarcadas en técnicas vanguardistas combinadas con un particular interés en la utilización, experimentación y manipulación del sonido como aspecto esencial de sus obras. Este afán por experimentar llevó a Maiguashca a estudiar profundamente el espacio tímbrico más allá de la “nota musical”, resultando su punto central de preocupación el trabajo con “sonidos reales” en lugar de “sonidos simbólicos o tradicionales” –como se trabaja escribiendo una partitura-.

Hacia la década de los 80's, mientras desarrollaba actividades como docente en el “Centre Européen pour la Recherche Musicale” (Metz) junto a su ex alumna Andrea Atlanti, creó un mecanismo para amplificar las vibraciones producidas por objetos de metal, proceso que tras varias etapas de experimentación, resultó en una estructura acústica a la que llamó “Klang-Objekt”.



## KLANGOBJEKT

El “Klang-Objekt” es una estructura metálica con hilos de nylon transversales, de los cuales suspenden pedazos de metal. En el extremo final de estos objetos se adjuntan nuevos recortes de nylon que finalizan en un cabo de madera. El ejecutante controla el objeto sosteniéndolo con una mano mientras lo acciona con la otra ya sea frotándolo con un arco o percutiéndolo con baquetas.



xliii

Mesías Maiguashca ejecutando el METALKLANG-OBJEKT (Objeto Sonoro de Metal)

Los hilos de nylon transversales tienen la función de un “mezclador mecánico” mientras los micrófonos de contacto conducen las vibraciones por medio de amplificadores y altavoces.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Mauguashca decidió llamar a la estructura como “Objeto”, pues consideró que el término “instrumento” adquiriría asociaciones automáticas con características específicas como espectros sonoros con sus determinadas alturas musicales, escalas formadas en base a doce tonos como en la música europea, o escalas modales como en otros ámbitos culturales.

El motivo principal que incentivó al compositor a experimentar así con el sonido fue descrito por él como sigue: *“para formularlo negativamente, evitar trabajar con ‘notas’; para formularlo positivamente, el trabajar con espectros no armónicos”* (Mauguashca, [www.mauguashca.de](http://www.mauguashca.de), 2008, pág. 5). Para cualquier análisis factual, los espectros inarmónicos no podrían ser descritos por una frecuencia definida sino por la totalidad/sumatoria de su espectro.



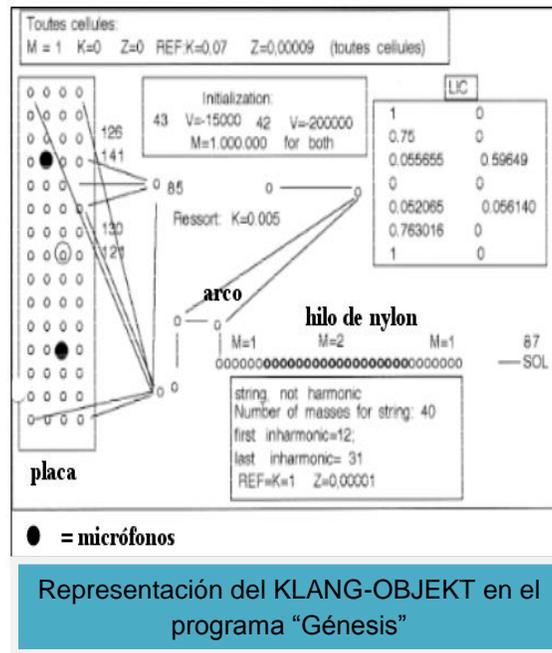
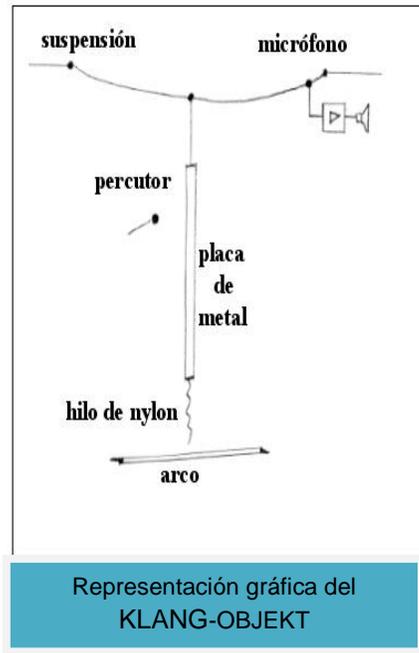
## KLANGOBJEKT GENERATOR

Luego de analizar los resultados obtenidos con su “Objeto”, definió su experiencia como el descubrimiento de un mundo sonoro fascinante, procediendo a crear catálogos de los sonidos conseguidos para estudiarlos, analizarlos y sintetizarlos mediante el **“Análisis de Fourier”**<sup>14</sup>. Tras el análisis y clasificación de estos sonidos, Maiguashca llegó a la comprensión de la estructura del instrumento y creó un “objeto sonoro electrónico” (hi-tech), y mediante un programa sintetizador llamado “MAX/ISPW” logró producir sonidos funcionales en tiempo real. El **KLANGOBJEKTGENERATOR** (“Generador de Objeto Sonoro”, “Objeto Sonoro Virtual”), trabaja directamente con la información sonora que el *KLANGOBJEKT* provee.

Es importante resaltar el procedimiento que el compositor empleó con los sonidos producidos por el “Klang-Objekt”: *“... en ningún momento he caído en la tentación de transformar el sonido electrónicamente, el único tratamiento a los sonidos originales es la amplificación”*. (Maiguashca, [www.maiguashca.de](http://www.maiguashca.de), 2008, pág. 3)

---

<sup>14</sup> **ANÁLISIS DE FOURIER:** Técnica matemática desarrollada a principios del siglo XIX por el físico-matemático francés Jean-Baptiste Joseph Fourier. Este análisis consiste en descomponer un sonido en todas y en cada una de las frecuencias que lo conforman, asignando a cada frecuencia una intensidad y una amplitud definidas. Este grupo de frecuencias y amplitudes es conocido como **espectro del sonido analizado**, lo cual junto con una computadora forman un **“instrumento musical”** que resultará indudablemente más flexible que cualquier otro instrumento y que consiguientemente será proveedor de sonidos que crearán sensaciones determinadas no solamente por frecuencias sino por la cantidad de ondulaciones en distintas frecuencias que nuestros oídos no podrán distinguir por completo, creando así una sugestiva “ilusión auditiva”.



Los resultados conceptuales y sonoros conseguidos tanto por el *KLANGOBJEKT* físico como por el *KLANGOBJEKTGENERATOR*, contribuyeron esencialmente a la creación del ciclo "**Reading Castañeda**" (1980 – 1993), el cual incluye seis partes inspiradas primordialmente en los cuatro primeros libros de Carlos Castañeda, enfocados en el aprendizaje del arte de la brujería de los indígenas Yaqui en México del norte. "**Reading Castañeda**" está constituido por "**The Spirit Catcher**", "**The Tonal**", "**Sacateca's Dance**", "**The Wings of Perception II**", "**El Oro**", y "**The Nagual**"; donde podemos encontrar una gran variedad de sonoridades y texturas así como el trabajo en esencia del "Objeto Sonoro" físico contrapuesto al virtual.

<sup>15</sup> Esquema tomado de la partitura Iridiscente para orquesta



UNIVERSIDAD DE CUENCA

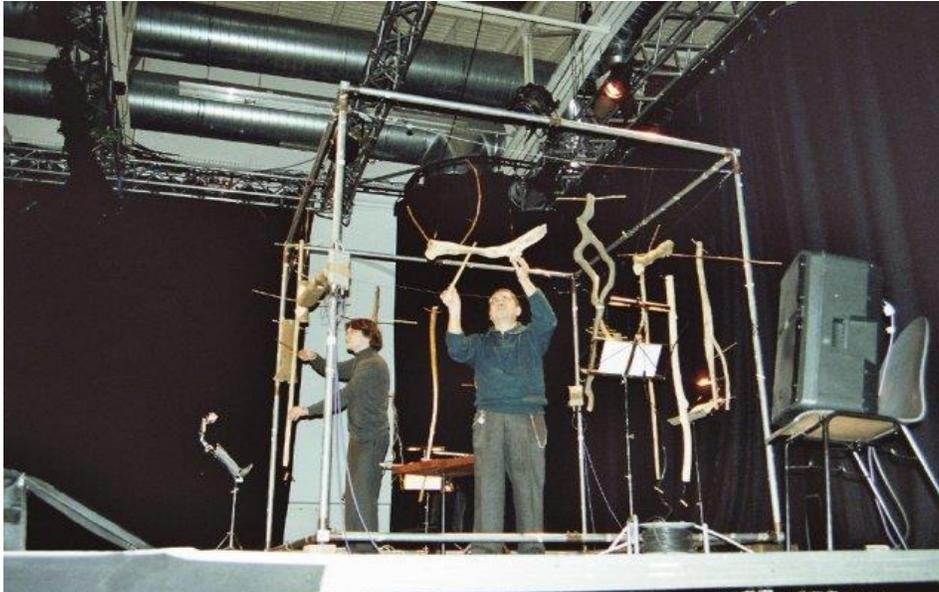
Al ser una obra cuyo punto de partida fueron los resultados sonoros del “Klang-Objekt”, resulta curioso notar que **“The Tonal”**, es una pieza creada para “objeto solo” bajo un esquema de improvisaciones para dos músicos que producen “sonidos concretos”. **“The Wings of Perception”** por su parte es producto de la combinación de diferentes “instrumentos”, la cual enfrenta el “Objeto Sonoro” con un cuarteto de cuerdas tradicional provocando así una provocativa interacción entre “su instrumento” y la tradición europea. Por otra parte, **“The Nagual”** combina los sonidos producidos por el “Objeto Sonoro” físico con los sonidos sintetizados y amplificados del “Objeto Sonoro Virtual”, explotando extensamente la capacidad de este último de procesar los sonidos en tiempo real.



## HOLZ KLANGOBJEKT

En 1998, Maiguashca sustituyó los objetos de metal del “Klang-Objekt” por objetos de madera por sugerencia de su hijo Gabriel, quien personalmente construyó y modeló los nuevos objetos. De esta experimentación resultó una nueva variedad de sonidos caracterizados por una gran riqueza acústica, según el compositor *“un mundo sonoro paradójico: a la vez moderno y arcaico”* (Maiguashca, [www.latinoamericanamusica.net](http://www.latinoamericanamusica.net), 2007); moderno por la relación con la electroacústica y arcaico por la utilización de un elemento primario como la madera.





xlv

Johannes Fischer y Mesías Maiguashca ejecutando Holz arbeit II, Freiburg 2006

Asimismo, de esta invención nacieron nuevas obras poseedoras de novedosas texturas y espectros sonoros producidos por diferentes “toques” que se empleaban en la ejecución del “Holz Klang-Objekt” (Objeto Sonoro de Madera); nos referimos a aquellos originados en la percusión o frotamiento de los objetos de madera, así como la combinación de ambos ataques. Tal es el caso de las composiciones “Holz arbeit I” y “Holz arbeit II” en las cuales mediante estos tratamientos percusivos y de frotamiento el autor demuestra la esencia misma de la “madera trabajada”.

En la obra “*El Negro Bembón*” (2008) Maiguashca combina la sonoridad de un piano de concierto preparado mediante la electroacústica, con los espectros acústicos resultantes del “Holz Klang-Objekt”, confrontándolos y creando una situación



contrastante y complementaria a la vez, *“a manera de tesis y antítesis: lo que el piano puede, no lo puede el Objeto; lo que el Objeto puede, no lo puede el piano”* (Maugwashca, [www.maugwashca.de](http://www.maugwashca.de), 2008); y conjuntamente con estos dos elementos, la presencia discreta y distante de melodías folklóricas controladas por un circuito electrónico.

*“Tiefen”* (1998), traducida como “profundo” está inspirada en la poesía homónima de su hijo Gabriel y está enmarcada esencialmente en la proyección sonora por medio de ocho altavoces. Maiguashca creó un catálogo de sonidos provenientes del KLANGOBJEKT y los amplificó mediante su KLANGOBJEKT VIRTUAL, estructurando la obra en base a las Curvas Lissajou que consisten en la superposición de movimientos armónicos simples en direcciones perpendiculares.

Estas y otras creaciones que constan en el repertorio musical de Mesías han sido protagonistas de un trascendente legado a la posteridad como producto de su concepción experimentalista, en las cuales destacan las variedades del “Klang-Objekt”<sup>16</sup> como el aspecto fundamental y estructural en base a distintas disposiciones y combinaciones.

---

<sup>16</sup> “METALKLANG-OBJEKT”, “HOLZKLANG-OBJEKT”, “KLANGOBJEKTGENERATOR”



## MÚSICA ELECTRÓNICA COMBINADA CON INSTRUMENTOS TRADICIONALES

Dentro de los procesos creativos de Mesías Maiguashca se puede observar claramente una predisposición a la combinación en diferentes formatos de procedimientos electrónicos con varios instrumentos. En primera instancia mediante la combinación de música instrumental con cinta magnética como en sus obras “*Lindgren*” (1976) para instrumento bajo y cinta magnética, “*Y ahora vamos por aquí*” (1977), “*Nemos Orgel*”<sup>17</sup>(1989), cuya estructura y resultados están basados en la transformación del sonido y la búsqueda de diferentes texturas y timbres como sonidos sinusoidales, sonidos blancos, así como la mezcla de los sonidos instrumentales con los resultantes de la cinta.

Por otro lado están aquellos trabajos donde la mixtura de sonidos provenientes de instrumentos tradicionales con los resultantes de tratamientos electrónicos en vivo como “*Ubüngen*”, “*Agualarga*”, “*El Tiempo*”, “*La noche cíclica*”, los cuales se consideran como producto de la influencia directa de Karlheinz Stockhausen en la formación musical de Maiguashca, con quien asimiló técnicas electrónicas como la plasmación de procesos analógicos y digitales, así como los controlados por el voltaje.

---

<sup>17</sup> Cabe señalar que la obra “*Nemos Orgel*” tuvo sus orígenes en los resultados que Mesías Maiguashca obtuvo luego de componer sus “*Ubüngen*” (*Ejercicios*), en los cuales trabajó con instrumentos tradicionales y la transformación de sus sonidos por medio de sintetizadores que eran los responsables de este proceso, procurando al mismo tiempo que los nuevos sonidos sean igual de importantes que los originales.



xlvi

Karlheinz Stockhausen y Mesías Maiguashca en el  
*“Estudio para Música Electrónica del WDR”, Colonia (Junio de 1971)*

Nos referimos pues a obras donde Maiguashca ha experimentado todo tipo de combinaciones y sonoridades, desde las tradicionales provenientes de los instrumentos de cuerda, viento y voz humana, conjuntamente con procedimientos vanguardistas como sonidos concretos, abstractos y electrónicos. Dentro de su catálogo de obras podemos encontrar composiciones para cuerdas y electrónica como sus “Übungen” en los cuales la variedad de texturas es un aspecto imperante; estas texturas están dadas por la combinación de sonidos tradicionales transformados por medio de un sintetizador. Estos “nuevos” sonidos tendrán una función equivalente e incluso más



importante que los sonidos originales con la finalidad de producir texturas heterogéneas y resultados acústicos ligados a esta transformación y a la posición – espacial – de cada uno de los intérpretes.

Asimismo Maiguashca ha creado obras para conjunto de cámara y procedimientos electrónicos, como es el caso de “Öldorf 8” (1972 – 1974) para violín, cello, órgano electrónico, sintetizador y cinta magnética, estructurada por secciones contrastantes, cuya esencia se centra en la diversidad de disposiciones, ya que pueden ser interpretadas una tras otra o paralelamente.

Entre sus composiciones para música vocal y electrónica se destaca “A Mouth – Piece” (1970) compuesta como el resultado de las impresiones espacial y temporal durante su participación como miembro del ensamble que K. Stockhausen presentó en Japón en 1970 de su obra “Stimmung”<sup>18</sup> donde Maiguashca actuó como “*Klangregie*” (controlador del sonido) en varias funciones. Esta composición influyó decisiva y enteramente en su propia “A Mouth – Piece”, la cual utiliza materiales sonoros que son clasificados por el mismo compositor en tres categorías:

1. *Sonidos vocales amplificados: espectros armónicos (vocales, consonantes labiales y nasales), ruido coloreado (sonidos fricativos) e impulsos (sonidos plosivos);*

---

<sup>18</sup> Obra concebida para un sexteto vocal y cuya estructura estuvo basada enteramente en armónicos producidos por las diferentes voces.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2. *Sonidos vocales modulados por medios mecánicos muy sencillos, como por ejemplo, cantar en una armónica, lo que crea sonidos muy complejos;*
3. *Realimentación acústica, provocada voluntariamente utilizando el micrófono y con ayuda de artefactos resonadores, por ejemplo un tubo, o la cavidad bucal, que al cambiar progresivamente creará nuevas frecuencias.*  
(Mauguashca, [www.mauguashca.de](http://www.mauguashca.de))

Finalmente debemos citar los trabajos basados en la combinación de los sonidos concretos y abstractos plasmados en la cinta magnética junto con procedimientos electrónicos como “Hör zu” (1969) que traducido al castellano significa “escuchar”. Para la composición de esta obra Maiguashca utilizó todo tipo de sonidos los cuales los clasifica en “sonidos concretos” (sonidos metálicos, trenes, aviones, helicópteros) y “sonidos abstractos” (voces de niños, adultos que hablan en diferentes idiomas, risas, latidos del corazón) los cuales fusionados logran *“un continuo entre lo ‘real’ y lo ‘fantástico’, lo ‘figurativo’ y lo ‘no figurativo’, lo ‘objetivo’ y lo ‘subjetivo’”* (Mauguashca, [www.mauguashca.de](http://www.mauguashca.de)). “Hör zu” tiene una versión en estéreo que nos permite tener una percepción espacial de cada sonido ofreciéndonos un registro real y vívido de todos los eventos sonoros presentados.

## **CREACIÓN BAJO LA INFLUENCIA DE LA CIENCIA – FICCIÓN Y DE LA LITERATURA**



Una constante dentro del proceso creativo de Miguashca es sin duda su afinidad por componer bajo los efectos de la Literatura<sup>19</sup>, especialmente la ciencia-ficción; ha demostrado constantemente su atracción hacia los temas abstractos, experimentando con acústicamente con la finalidad de obtener una gran variedad de productos artísticos. Se considera como el ejemplo más representativo a *“Reading Castañeda”*<sup>20</sup>(1983 – 1993), compuesta a partir de la obra de Carlos Castañeda cuya esencia se asentaba en prácticas de brujería así como en la descripción detallada en cuanto a sonido, tiempo, espacio y luz, relativos a la tribu *Yaqui* del Norte de México, elementos todos que lo inspiraron a crear sus propios comentarios musicales.

*“Nemos Orgel”* (1989), es otro ejemplo que confirma esta tendencia compositiva. Compuesta en base a todo aquello que produjo su imaginación tras la lectura de *“Veinte mil leguas de viaje submarino”* de Julio Verne: *“Cada vez que he leído la novela...me ha saltado la curiosidad del cómo habría sonado el órgano que el Capitán Nemo toca a bordo del Nautilus”*. (Miguashca, [www.miguashca.de](http://www.miguashca.de)) Partiendo de su experiencia sobre transformación sonora en sus *“Übungen”* compuso *“Nemos Orgel”*, bajo criterios de continuidad. Naturalmente con el órgano como instrumento principal y bajo una estructura diferente, entrelazando y *“enredando”* los sonidos procedentes de la cinta magnética con los del órgano para de alguna manera simular los signos psicológicos de Verne.

---

<sup>19</sup> Sobre lo cual ha manifestado –incluso con vergüenza- que siempre ha tenido una mayor afinidad hacia los textos de Jorge Luis Borges y Carlos Castañeda que a los de Theodor Adorno.

<sup>20</sup> Considerada por Miguashca más bien como una obra influenciada por la percepción-ficción



xlvii

Partitura “Nemos Orgel” para órgano y cinta magnética, página 15.

Grandes ejemplos sobre sus creaciones influenciadas por la Literatura encontramos el caso de “*A Mandelbox*” (1987 – 1988), influenciada por la novela “*Solaris*” de Stanislaw Lem, en la cual el autor considera al océano como una fuente de impulsos eléctricos, magnéticos y gravitatorios, y cuya manera principal de expresión



UNIVERSIDAD DE CUENCA

eran las matemáticas con las cuales diseñaba obras de arte. A partir del algoritmo de Mandelbrot –basado en una fórmula matemática sencilla- Maiguashca creó una serie de imágenes por medio de calculaciones fractales, así como secuencias ejecutadas conjuntamente con textos y evocaciones de la novela que sugieren distintas fantasías, ilusiones y asociaciones.

En “*Solitarium*” (1976) para seis vocalistas y electrónica, Maiguashca parte de la impresión que tuvo al escuchar el ciclo de poemas “Alnico y Kemita” de la poetisa peruana Raquel Jodorowsky y de la “improvisación electrónica” realizada por David Johnson quien acompañó a la lectura de dichos poemas en el verano de 1969. Durante la presentación, Jodorowsky manifestó que consideraba a estos poemas como “poesía electrónica”, hecho que cautivó a Maiguashca, quien bajo esta denominación decidió componer una obra que relate mediante sonidos electrónicos de forma evocadora la “poesía electrónica” vivida: *“El resultado es una sonoridad ‘arcaica’, ‘pseudo-modal’, ‘de edad media’. Es como tratar de ver el futuro desde el pasado, pasando sobre nuestras cabezas”*. (Maiguashca, [www.maiguashca.de](http://www.maiguashca.de))

## **AUTOBIOGRAFÍA Y USO DE ELEMENTOS NACIONALES**

Mesías Maiguashca ha evitado “caer en la tentación” de construir propuestas a partir de elementos nacionales, pero finalmente, no ha podido resistirse. Como él mismo lo describe, *“el tema nacional ha sido también recurrente, posiblemente el más difícil, posiblemente el más rico en promesas”* (Maiguashca, [www.maiguashca.de](http://www.maiguashca.de),



2008). Este temática ha sido para Maiguashca una discusión eterna y sin sentido, pues manifiesta que cualquier gesto que realice será un gesto individual que lo identifica y que por lo tanto, se convierte en autobiográfico; un gesto que nos transporta a su historia como individuo y como parte de un grupo. Sus paradigmas compositivos son entonces la libertad y la honestidad, y es por eso que se declara desconfiando de cualquier ideología, pues éstas limitan e impiden al artista que expresión íntegra y original.

Podemos dilucidar que Mesías Maiguashca ha trabajado en diferentes planos compositivos, entre ellos el género autobiográfico. Cuando inició su estilo electroacústico, recurrió constantemente a distintos hechos sonoros íntimamente relacionados con su existencia personal, siempre con el afán de comprometerse con la realidad y su acústica intrínseca, como su propia voz, uno de sus preferidos elementos autobiográficos.

De ello resulta “Ayayayayay”, obra de música concreta y electrónica para cinta magnética compuesta por en 1971, poseedora de una historia muy peculiar e iniciada durante una visita a su país natal en el verano de 1969:

*“Entre otras actividades realicé numerosas grabaciones en cinta magnética de todo cuanto pude: sonidos de la naturaleza (bosques, ríos, lluvia, animales, etc.), sonidos característicos urbanos (mercados, tráfico, etc.), acontecimientos en que participé (conversaciones, viajes, fiestas, un bautizo, etc.) y naturalmente*



*“música” (música popular, programas de radio, fiestas, etc.), en suma todo aquello que bien se podría llamar el “ambiente acústico vital” que me acompañó.” (Maignashca, [www.maignashca.de](http://www.maignashca.de))*

De regreso en Alemania, analizó, ordenó y estudió todas las grabaciones realizadas, encontrando una infinidad de elementos excelsamente ricos en cualidades acústicas, así como sonoridades que representaban de manera exitosa objetos, situaciones, emociones y sentimientos característicos de “nuestra manera de ser y de vivir”. Sin duda, “Ayayayayay” es una de sus creaciones que pronunciadamente demuestran la combinación de dos aspectos trascendentales en los procesos creativos del autor: la vanguardia y el elemento nacional.

Esta manifestación de música concreta<sup>21</sup>, entendida como una práctica musical centrada en el uso del sonido como un recurso primario, es considerada por Maignashca como un collage autobiográfico muy apegado a su realidad vital durante la

---

<sup>21</sup>**Música concreta.-** Género musical cuyos fundamentos estéticos fueron originados en Francia por Pierre Schaeffer, quien desarrolló una práctica musical centrada en torno al uso del sonido como recurso primario para la composición, enfatizando la importancia del juego en el proceso creativo, interactuando con cualquier elemento que nos rodee. Esta música está ligada a la aparición de las máquinas que permitieron la descontextualización de un sonido fijándolo en un soporte analógico para tratarlo de manera separada: cortándolo, pegándolo, superponiéndolo para luego combinar los resultados en una estructura compleja y definitiva. El crecimiento de la música concreta fue posible gracias a las nuevas tecnologías (micrófonos, fonógrafos y cintas magnéticas) desarrolladas en Europa en la época posterior a las grandes guerras, y permitió que Schaeffer y sus colegas tuvieran la oportunidad de trabajar directamente con el sonido experimentando con la nueva tecnología de grabación y la manipulación directa de las cintas. Junto con Schaeffer trabajaron Jacques Poullin y Pierre Henry conformando el “Groupe de Reserche de Musique Concrète”, grupo al posteriormente se unieron compositores como Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Jean Barraqué, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varese, Iannis Xenakis, entre otros; quienes posteriormente influirían en sus alumnos acerca de la experimentación.



década de los ´70, donde todos los elementos/sonidos utilizados formaron parte de indeleble de su vida y realidad: naturaleza y animales de la sierra ecuatoriana, voces y situaciones en el ambiente de mercado, así como la voz de José María Velasco Ibarra. Sin embargo, tal vez la mayor influencia la ejercieron varios episodios de su niñez, como el sacrificio de dos cerdos por los que Manguashca tuvo un cariño especial, considerándolos parte de su hogar. La traumática experiencia quedó fuertemente plasmada en esta obra emblemática de su catálogo creativo.

“Ayayayayay” se erige como una representación integral de los elementos que conforman nuestra identidad, como un producto del estilo autobiográfico que el compositor ha cultivado durante sus procesos compositivos, utilizando y reviviendo experiencias, ambientes y situaciones que formaron parte de su crecimiento y juventud.

Sin duda esta creación es un emblema de protesta, una característica trascendente de la obra de Mesías Manguashca que recalca que si bien el compositor no ha concebido “música nacional”<sup>22</sup>, sí ha utilizado elementos nacionales y símbolos que son parte de su identidad para la manifestación y transmisión de su mensaje:

*“Ay no se puede, no se puede,*

*Ay no se puede, no se puede,*

*Ay olvidar lo que se quiere!...”* (Manguashca, Mesías Manguashca)

---

<sup>22</sup> Música Nacional comprendida como una creación llena de elementos ya sean melódicos, armónicos, estructurales propios de nuestra región.



Dentro de su catálogo es imperante mencionar la presencia de obras en cuya estructura está presente un elemento al que Maiguashca se ha sentido profundamente cercano, las pailas. Se considera a sí mismo un fetichista de ellas<sup>23</sup> proporcionándoles valores intrínsecos asociados tal vez al olor y sabor de las comidas, así como a los comedores populares o a las cocinas familiares. En su obra “...y ahora vamos por aquí...” (1977) dedicada a sus padres y compuesta tras la muerte de su madre, utiliza la paila como un elemento perenne que se puede escuchar a lo largo de todo el desarrollo de la obra a manera de campanadas. Asimismo en su obra “*Música de cámara, con paila obligato*” (2012), la paila es ejecutada de diversas formas, mediante ataques percusivos o frotamientos con arco de cello. Las sonoridades logradas con los distintos “toques” permitieron a Maiguashca “*conjurar y conjugar dos mundos. Los mundos en que vivo*”. (Maiguashca, [www.maiguashca.de](http://www.maiguashca.de), 2012)

Dentro de la temática “nacional”, Maiguashca ha recurrido en ocasiones a evocar las situaciones, circunstancias y formas de vida de los indígenas americanos tras la conquista española. Este tema se puede encontrar en obras como “*El Oro*”, una de las piezas del ciclo “*Reading Castañeda*”, en cuya orquestación encontramos instrumentos provenientes de Los Andes y donde están citados textos de Huamán Poma de Ayala que hablan sobre la codicia de oro y plata de los conquistadores españoles que llegaron a nuestro continente.

---

<sup>23</sup> Utensilio de la cocina ecuatoriana donde se cocina la fritada (cerdo)



Con sobra de merecimientos, la obra que representa de manera grandiosa este argumento es el *“Boletín y Elegía de las Mitas”*, influenciada por el texto homónimo del poeta ecuatoriano César Dávila Andrade a quien conoció durante su juventud en 1955: *“Era un mediodía soleado y lo vi... un hombre delgado, con terno modesto, con calva incipiente pero bien peinado, estaba en medio del cuarto y comía, de pie, un plato de arroz con huevo frito. Comió con concentración y, luego de terminado el plato y después de las consabidas gracias y una corta conversación, se despidió. No recuerdo ni su voz ni su figura ni su forma de ser o de andar, de leer, de hablar o de reír. Pero recuerdo sus ojos, su brillo, que fue posiblemente decisivo en mi vida”*. (Carrasco, 2007, pág. 65)

Cercano a los efectos del Holocausto de la Segunda Guerra Mundial, Maiguashca ha sentido cierta inquietud sobre los incidentes de la Conquista y Colonia española en tierras americanas. Así, tras leer el poema de César Dávila, lo entrelazó con la lectura del libro *“El indio, corazón y cerebro de América”* de su padre, el cual realizaba una representación y descripción de su procedencia indígena así como una justa aspiración a la inclusión del indígena en la sociedad ecuatoriana de entonces.

La lectura de ambos textos conllevó a Maiguashca a plasmar la historia social del indígena en una creación acústica significativa; curiosamente no se sentía preparado ideológica, emocional ni técnicamente para hacerlo. Tras largos años, e impulsado por la muerte de César Dávila, retomó su idea y desde la década de los 90's se dedicó fervientemente a la conclusión de su proyecto musical *“social”*, para lo cual



UNIVERSIDAD DE CUENCA

se instaló en Ecuador con el ánimo de respirar su atmósfera e involucrarse directamente con su ambiente.

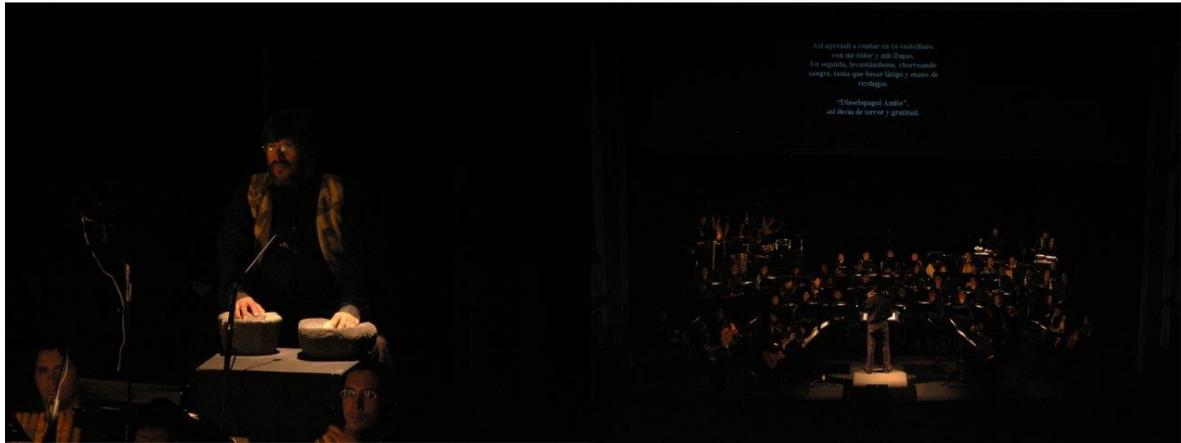
Maiguashca ha confesado que la obra no está escrita para los indígenas, sino para el mestizado ecuatoriano, ya que un limitante de la sociedad ha sido siempre la falta de comprensión en su intrínseco fenómeno, sin aceptar frontalmente su fundamento indígena. *“Mesías quiere poner el dedo en la llaga de quienes tienen el ojo y el corazón en ‘the american way of life’.* (Carrasco, 2007, pág. 65)

La obra de César Dávila resultó pues fundamentalmente útil para plasmar su propuesta, reviviendo de alguna forma la realidad indígena y mestiza ecuatoriana, por medio de la crudeza y severidad de los textos, la utilización del quechua y español como lenguajes de los indígenas y mestizos, la presentación constante de imágenes de personajes de ambos sectores sociales, así como por la intervención de instrumentos andinos tradicionales como símbolo cultural nacional y regional.



Escena del *“Boletín y Elegía de las Mitas”*, en el Teatro Sucre de Quito. Octubre, 2007

xlviii



xlix

Escenas del *"Boletín y Elegía de las Mitas"*, en el Teatro Sucre de Quito. Octubre, 2007

Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé  
Ladña

Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,

Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián  
Caxicondor.

Nací y agoniqué en Chorlaví, Chamanal, Tanlagua,

Nieblí. Sí, mucho agoniqué en Chisingue,

Naxiche, Guambayna, Paolo, Cotopilaló.

Sudor de Sangre tuve en Caxaji, Quinchiraná,

en Cicalpa, Licto y Conrogal.

Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en  
Saucay,

en Molleturo, en Cojitambo, en Tavavela y Zhoray.

Añadí así más blancura y dolor a la Cruz que  
trujeron mis verdugos.

A mí, tam. A José Vancancela, tam.

A Lucas Chaca, tam. A Roque Caxicondor, tam.

En Plaza de Pomasqui y en rueda de otros  
naturales,

nos trasquilaron hasta el frío la cabeza.

Oh, Pachacámac, Señor Universo,

nunca sentimos más helada tu sonrisa,

y al páramo subimos desnudos de cabeza,

a coronarnos, llorando, con tu Sol.

A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,

en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir  
chanchos

cortáronle testes.

Y, pateándole, a caminar delante,

de nuestros ojos llenos de lágrimas.

Echaba, a golpes, chorro en ristre de sangre.



Cayó de bruces en la flor de su cuerpo.

Oh, Pachacámac, Señor del Infinito,

Tú, que manchas el Sol entre los muertos ...

Y vuestro Teniente y justicia Mayor,

José de Uribe: "Te ordeno". Y yo,

con los otros indios, llevábamosle a todo pedir,  
de casa en casa, para sus paseos, en hamaca.

Mientras mujeres nuestras, con hijas, mítayas,  
a barrer, a carmenar, a tejer, a escardar,  
a hilar, a lamer platos de barro -nuestra hechura-.

Y a yacer con Viracochas

nuestras flores de dos muslos,

para traer el mestizo y verdugo venidero.

Sin paga, sin maíz, sin runa-mora,

ya sin hambre, de puro no comer;

sólo calavera, llorando granizo viejo por mejillas,

llegué trayendo frutos de la yunga

a cuatro semanas de ayuno.

Recibiéronme: Mi hija partida en dos por Alférez  
Quintanilla.

Mujer, de conviviente de él. Dos hijos muertos a  
látigo.

Oh, Pachacámac, y yo, a la Vida.

Así morí...

I

Boletín y Elegía de las Mitas constituye una composición emblemática considerada como un grito –literalmente- de protesta contra el dominio y el sistemático exterminio vividos durante la Conquista española, la cual expresa la esencia y presencia de nuestra vinculación metafísica hacia “*el castrador y el castrado*”, “*el victimario y la víctima*” (Carrasco, 2007, pág. 65). Nos queda el mensaje infinito de que nuestro mestizaje no fue producto de una noche amorosa, sino de una llena de violencia. Una noche que creó seres nuevos, cuyas almas contienen simultáneamente



UNIVERSIDAD DE CUENCA

la esencia del atacante y de la víctima; conflicto que tendrá que ser resuelto, tarde o temprano.



Escena del *"Boletín y Elegía de las Mitas"*, en el Teatro Sucre de Quito. Octubre, 2007

## CONCLUSIONES

En el contexto compositivo latinoamericano se han desarrollado una gran variedad de estilos orientados hacia tendencias divergentes basados en determinadas ideas fundamentales y materiales sonoros. Sin embargo, si hablamos concretamente de los procesos musicales vanguardistas, es ciertamente difícil determinar la existencia de un estilo auténtico latinoamericano pues dentro de este desarrollo se encuentra implícito un interés por la búsqueda de originalidad en el ámbito estilístico y discursivo.



Esta música ha tenido un perfil inminentemente internacional, pero no desde una perspectiva imitativa o colonizada, sino con una concepción que no acepta imposiciones de ningún tipo, lo que ha permitido que el compositor tenga entera libertad para el acto creador (Neves, 2007). Este es el caso de Mesías Maiguashca, en quien podemos encontrar múltiples pertenencias<sup>24</sup> de las cuales han surgido expresiones culturales mezcladas desde el punto de vista de la interculturalidad; pero independientes en cuanto a parámetros preestablecidos por tendencias definidas.

Como Maiguashca ha expresado en varias ocasiones, su orientación artística se ha mantenido distante a regirse por un movimiento 'nacionalista', hecho que considera una tentación peligrosa para el proceso creativo (Carrasco, 2007). El ser parte de varias realidades<sup>25</sup> ha permitido que conciba los procesos musicales del Ecuador desde una perspectiva objetiva, sin adherirse a ideas que exaltan sentimientos de superioridad nacional en su esencia y que estimulan tendencias fundamentalistas que separan a las sociedades, originando fuerzas destructivas (Neves, 2007). Así se podría explicar una posición universalista que elimine las fronteras que dividen a los distintos grupos sociales.

---

<sup>24</sup> Pertenencias nacionales o internacionales; de género; étnicas; o generacionales.

<sup>25</sup> Su grupo, barrio, ciudad, país, Universo.



## CONCLUSIONES

A lo largo de la historia de la música se han dado un sinnúmero de diferenciaciones entre los géneros musicales existentes – música sacra vs. música profana; cantos para el trabajo vs. cantos juglarescos; música de salón vs. música orquestal; etc. - lo cual es una prueba fehaciente de que la música constituye un hecho social irrefutable, insertándose en la colectividad humana y dando lugar a la creación de diversos grupos y categorías sociales. Como sostiene Daniel Devoto (Devoto, 2007), la variedad de géneros musicales demuestra las relaciones y el alcance de la música sobre cada uno de los seres que componen una sociedad y sus clases.

Desde esta perspectiva podríamos decir que el desarrollo de la música en el Ecuador ha estado condicionado por la combinación de cinco elementos sobresalientes:

**El elemento indígena** procedente de las culturas establecidas en el territorio<sup>26</sup> y de las cuales se han realizado extensas indagaciones que describen su desarrollo musical, propósitos, funciones y medios. Estas investigaciones, sustentadas principalmente en estudios arqueológicos y etnográficos, han aportado datos trascendentales sobre la música primitiva americana.

---

<sup>26</sup> Valdivia, Machalilla, Chorrera, Paltas, Shuaras, Quitus, Yumbos, Panzaleos, Cañaris, Incas; y un sinnúmero de culturas que habitaron el territorio en los diferentes períodos de formación antes de la llegada de los colonizadores.



Sin embargo, las fuentes informativas sobre esta música se han ampliado gracias a los aportes de los colonizadores y cronistas españoles como por ejemplo el manuscrito de Fray Bernardino de Sahagún (1499 – 1590) que describe en detalle la configuración de los instrumentos musicales, las fórmulas melódicas y rítmicas así como la pronta mestización de la música nativa con la española (Yunga, 2008).

**El aporte de los conquistadores y colonizadores** cuya organización en América significó la institución de un estilo de vida similar al que llevaban en el Viejo Continente. En lo que concierne a la actividad musical, el proceso de colonización fue un medio propicio para que la Iglesia Católica conquistara a los pueblos americanos mediante la imposición de la música religiosa española. Durante este período, tanto danzas, cantos y ritmos indígenas fueron menospreciados y prohibidos por la realeza española que consideraba dichas manifestaciones como infernales.

Esta circunstancia dejó huellas manifiestas en los registros de las catedrales, los cuales señalan la rapidez con la que la cultura musical comenzó a transformarse de diversas formas a lo largo de América. Así, empezaron a proliferar músicos de procedencia mestiza como Diego Lobato<sup>27</sup> y Roque Ceruti; quienes asentaron una tradición musical que asociaba la música europea, complementada por la música andina que sobrevivió a la conquista, y la música africana; resultado que fue insertado en la nueva realidad americana.

---

<sup>27</sup> Alumno de franciscanos flamencos llegados a Quito en 1534 y considerado como uno de los mayores compositores de todo el período colonial.



**El elemento africano** procedente de varias poblaciones africanas que fueron introducidas en América de manera muy desigual y en condición de esclavos. Sus aportes a la multiculturalidad americana han sido objeto de un sinnúmero de investigaciones, pues aportaron con nuevos vocablos y prácticas musicales diferentes.

En Ecuador su presencia ha sido prominente en las provincias de Esmeraldas e Imbabura. La música esmeraldeña se ha caracterizado por sus conjuntos de marimba<sup>28</sup>, y por sus danzas que son generalmente cantadas y con propósitos religiosos. La música del Chota<sup>29</sup> por su parte ha estado caracterizada por sus conjuntos de bomba<sup>30</sup> cuya función principal es la danza.

**La independencia** que se originó con la emancipación de las diferentes regiones latinoamericanas y que dio lugar a nuevas manifestaciones musicales que enaltecían a los nuevos estados libres. A raíz de estos movimientos independentistas, surgió en los músicos la necesidad de componer música en la que estuviera plasmada su identidad. Así, nace la canción patriótica cuyo desarrollo desemboca en la creación y adopción de los himnos y aires nacionales.

**Los flujos migratorios** divididos en tres grupos: en primer lugar los provenientes de Europa a raíz de la independencia<sup>31</sup> y cuya música adopta acentos latinoamericanos. En segundo lugar, los grupos que emigraron desde Europa a

---

<sup>28</sup> Marimba, guazá, cununos, bombo.

<sup>29</sup> Ciudad de la provincia de Imbabura.

<sup>30</sup> Bomba, guitarras, güiro.

<sup>31</sup> Tras la colonización, España había prohibido la entrada de extranjeros en sus nuevos territorios.



consecuencia de las Guerras Mundiales, entre ellos un sinnúmero de músicos que trajeron consigo un gran bagaje de conocimientos nuevos que influyeron en el desarrollo de la música contemporánea. Finalmente, los músicos locales que inmigraron en busca de una formación musical académica.

Es claro que el dominio de las técnicas compositivas del siglo XX no ha emancipado al músico ecuatoriano de sus responsabilidades artísticas tanto desde una perspectiva histórica como sociológica, y que a pesar de incluir en sus creaciones instrumentos de tradición europea, instrumentos andinos, diferentes lenguajes, sofisticados procedimientos de composición, diversos recursos tecnológicos, o cualquier otro aspecto, se pueden observar factores que expresan la individualidad de cada compositor, demostrando que en ningún momento han replicado modelos extranjeros sino los han adoptado bajo perspectivas personales.

Según el sociólogo Norman Whitten (Whitten, 1981), la mezcla o mestizaje ha sido un proceso injusto e imparcial pues no ha sido el blanco el que se “indigeniza” sino el indígena el que se “blanquea” tanto étnica como culturalmente. Esta circunstancia ha generado en la población mestiza un sentimiento de rechazo y vergüenza inconsciente hacia sus raíces indígenas y no ha sido más que el resultado de la estigmatización del indígena durante el dominio español. A raíz de esta idea tanto Gerardo Guevara como Mesías Manguashca han desarrollado utopías sonoras en referencia a la brutal conquista llevada a cabo mediante un genocidio sistematizado y el vencimiento cultural al que estuvieron sometidos nuestros pueblos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Así, cualquier medio de expresión ha sido útil para exaltar nuestras raíces y otorgar el valor que les corresponde, ante lo que se pueden citar innumerables ejemplos que se han desarrollado a lo largo de toda Latinoamérica; *Sensemaya* del mexicano Silvestre revueltas, *Rítmicas V y VI* del cubano Amadeo Roldán, *Creación de la tierra* de la colombiana Jacqueline Nova, *Yaguarshungo* de Gerardo Guevara, *Boletín y Elegía de las mitas* de Mesías Manguashca, entre otros. Sin embargo, este y otros elementos presentes en el repertorio musical latinoamericano y específicamente ecuatoriano han sido abordados desde perspectivas personales, las cuales han confirmado que la influencia ejercida por la música colonial de ninguna manera fue homogénea como tampoco cesó absolutamente a raíz de las independencias.

En sus inicios, los músicos nacionalistas tomaron como punto de partida los elementos de la música popular o la folklórica para aplicarlos en la composición académica, desarrollando un proceso que caracterizó trascendentalmente al arte musical ecuatoriano.

Gerardo Guevara ha manifestado continuamente que su orientación ha sido 'nacionalista' desde sus comienzos; pero ha sido un 'nacionalista' que está consciente de su realidad como mestizo y que únicamente busca el enaltecimiento del producto musical ecuatoriano, sentimiento que lo hizo retornar a su país a pesar de las diferentes condiciones entre ambas naciones. Dentro de su catálogo compositivo se pueden diferenciar tres tipos de composiciones, todas ellas con elementos nacionales:



**Obras con fuertes acentos vernáculos** como *Apamuy Shungo*, la cual exalta a las culturas prehispánicas, sus celebraciones, danzas, cantos y triunfos. En *Apamuy Shungo* resalta la utilización de melodías pentafónicas y el ritmo *yumbo*, originario del territorio ecuatoriano.

**Obras de procedencia mestiza** como los pasillos *Despedida*, *Se va con algo mío*, *El espantapájaros*. Guevara, consciente de su origen mestizo, considera al pasillo como “*el canto ecuatoriano por excelencia*” (Abril, 2011) y ha destinado gran parte de su catálogo compositivo a este género colmado de romanticismo y poesía. Asimismo resaltan en esta categoría *Yaguarshungo* y la *Suite Ecuador*, cuya esencia refleja la historia del Ecuador desde la prehistoria hasta el siglo XX<sup>32</sup> así como las realidades latinoamericanas.

**Obras de estilo contemporáneo** en las cuales refleja la influencia de los años que pasó alejado del país mientras estudiaba en Europa. Se puede mencionar a la *Galería siglo XX de pintores ecuatorianos*, composición en cinco movimientos esencialmente y que mediante un lenguaje contemporáneo combinado con acentuaciones nativas tales como melodías o ritmos, plasma sus impresiones ante el arte pictórico ecuatoriano.

Sin duda, Gerardo Guevara es un compositor que ha instaurado en el Ecuador una corriente que busca la exaltación del arte musical ecuatoriano por medio de la

---

<sup>32</sup> En la *Suite Ecuador*, Guevara plasma toda la historia del país por medio de cuatro movimientos: Sol, tierra y hombre; De mitimae a colonizado; Mestizaje; Siglo XX.



confrontación y combinación de todos los elementos que han formado parte de nuestra esencia e historia junto con el academicismo musical.

Mesías Maiguashca al igual que Gerardo Guevara, forma parte de los tantos músicos que han tenido que abandonar el país, en primer lugar por una constante búsqueda de condiciones favorables para su desarrollo y formación académico musical; y en segundo lugar porque considera que el sistema estatal no beneficia a su desempeño profesional y que su música es poco conocida. A diferencia de Guevara, Mesías Maiguashca se ha establecido en Alemania, donde encontró el medio ideal para expresar sus ideas.

A lo largo de toda su trayectoria, Maiguashca ha manifestado una constante en la generalidad de sus obras: la búsqueda de nuevos ambientes acústicos por medio de la electroacústica combinada con diversos elementos y técnicas. De esta manera, su obra ha sido concebida desde una perspectiva ecléctica que asocia su formación académica, principales influencias y su sentido de experimentación.

La noción de 'nacionalismo' como corriente musical, ha estado muy alejada de la mente y propósitos de Mesías Maiguashca. Sin embargo, este hecho no significa que el compositor haya estado al margen de la realidad ecuatoriana, sino que la ha tratado desde una perspectiva objetiva e imparcial.

En base a esta posición, Mesías Maiguashca no ha estado exento de utilización de elementos procedentes de la idiosincrasia ecuatoriana. Este es el caso de



“Ayayayayay”, concebida como el producto de un estilo intrínseco a su historia y erigida en base a experiencias, ambientes y situaciones que han formado parte de su desarrollo.

Su obra *Boletín y Elegía de las Mitas* cuya temática podría ser considerada como un referente latinoamericano por excelencia, constituye una creación que compila la gran mayoría de los elementos presentes en su catálogo musical: la electroacústica, material audiovisual, elemento experimental<sup>33</sup>; orquesta de instrumentos tradicionales europeos, orquesta de instrumentos autóctonos, coros, y una traducción al quechua de forma escrita y recitada.

Ciertamente esta obra ha sido considerada como patrimonio musical ecuatoriano; sin embargo posiblemente esta presunción no ha contemplado que cada aspecto de su organización está basado en los elementos con los cuales Manguashca se ha sentido identificado, aquellos que forman parte de su biografía. Evidentemente no es una concepción basada en una tradición musical sino en su significación para la sociedad ecuatoriana.

Julián Carrillo discrepó con todas las nociones fundamentalistas sobre el concepto de ‘nacionalismo’ que fue sustentado por sus compatriotas Manuel Ponce (1882 – 1948), Silvestre Revueltas (1899 – 1940) y Carlos Chávez (1899 - 1978); proponiendo que “*el solo desarrollo de la revolución del Sonido 13, es suficiente para*

---

<sup>33</sup> Constituido por la utilización del Holz-Klangobjekt.



*dar a México renombre universal. Por lo tanto, aunque permaneciese ajeno al empleo deliberado de elementos del folklore y la música popular, como a la resurrección de la antigüedad indígena, fue, sin embargo, un convencido de que era el aporte del artista como individuo el que verdaderamente podía contribuir al desarrollo de una tradición nacional en la música erudita”* (Orrego-Salas, 2007). Siguiendo este pensamiento, se puede afirmar la teoría del Ecuador como una nación conformada por múltiples identidades que se expresan de diferente forma. Así, la ‘música nacional ecuatoriana’ podría ser aquella compuesta en Ecuador o por ecuatorianos.

Josep Martí mantiene que *“la cultura nacional, en su cualidad de constructo, no es sino un gigante con pies de barro. Y si se habla de culturas nacionales, no nos tiene que extrañar que, en el campo musical, también se haya llegado a creer en los estilos musicales nacionales, una idea que aún hoy conserva una cierta vigencia, a pesar de que la mayoría de los historiadores del arte no vean actualmente en ella más que una mera construcción ideológica”* (Martí, 2004).

Si consideramos al Ecuador como un país poseedor de varias identidades, que ha estado inmerso en amplios procesos de transformación e intercambio cultural, resolveríamos la cuestión fundamental de la presente investigación<sup>34</sup>, concluyendo que en el Ecuador, así como en el resto de países latinoamericanos, la identidad musical

---

<sup>34</sup> ¿Hasta qué punto podemos hablar de una cultura musical que esté bien identificada y definida?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

está integrada por diversas tendencias y estilos híbridos, producto del mestizaje colonial y los procesos de globalización actuales, y que poseen como elementos esenciales aquellos procedentes de la multiculturalidad del territorio. Ciertamente, un país pluri-étnico poseedor de una multiplicidad de conciencias estéticas fragmentadas, las cuales desde sus bases culturales aceptan y promueven las diversas manifestaciones artístico musicales como eje central de la nación.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

# ANEXOS



### ANEXO 1: CATÁLOGO DE OBRAS DE GERARDO GUEVARA

OBRA	AÑO
Inspiración	1950
Despedida	1957
Apamuy Shungo	1958
Yaguar Shungo	1958
Geografía	1960
Tierras	1960
Primer cuarteto de cuerdas	1960
El Hombre Planetario	1962
Tres preludios: Recitativo, Albazo y Sanjuanito	1963
Cantata de la paz	1963 – 1964
Segundo cuarteto de cuerdas	1963 – 1964
Atahualpa	1965
Indios	1965
Se va con algo mío	1967
Danzante del destino	1967
Danzante de la Ausencia	1967



Yaraví del desterrado	1967
Tuyallay	1967
Ismos	1970
Suite Ecuador	1972
5 Miniaturas: Panecillo, La Compañía, Av. 24 de mayo, Quito Norte	1973
Quito arrabal del cielo	1974
Galería siglo XX de pintores ecuatorianos	1976
El Panecillo	1977
Solsticio de Verano	1977
Tres melodías para soprano y orquesta de cámara sobre textos de Ana María Iza	1978
Tríptico	1978
El Espantapájaros	1978
Jaguay	1980
Combate poético	1980
Otoño	1980
Fiesta	1982
Diálogos	1982



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Recitativo y Danza	1983
Juegos	1983
Suite Ecuatoriana	1985
Cuaderno pedagógico para alumnos de piano	1985 – 1986
Et in Terra Pax Hominibus	1987
Huayra Shina	1987
Historia	1990
Del maíz al trigo	1993
De mestizo a mestizo	1994



## ANEXO 2: CATÁLOGO DE OBRAS DE MESÍAS MAIGUASHCA

OBRA	AÑO
Variaciones para Cuarteto de vientos	1963
Cuarteto de Cuerdas No. 1	1964
El mundo en que vivimos para música concreta y electrónica	1967
Hör-zu para música concreta y electrónica	1969
A Mouth-piece para 6 vocalistas y electrónica	1970
Ayayayayay para música concreta y electrónica	1971
Ejercicios para violín, clarinete y cello	1972
Übungen para violín, clarinete, cello y tres sintetizadores	1972 – 1973
Ejercicios para violín y sintetizador	1972 – 1973
Ejercicios para cello y sintetizador	1972 – 1973
Öldorf8 para violín, cello, órgano eléctrico, sintetizador y cinta magnética	1972 – 1974
Per Fiati para orquesta de viento y dos	1975



acordeones	
Solitarium para 6 vocalistas y electrónica	1975
Lindgren para instrumento Bajo y cinta magnética	1976
....y ahora vamos por aquí.... para 8 Instrumentos y cinta magnética	1977
Agualarga para dos pianos, vibráfono y electrónica	1978
Intensidad y Altura para 6 percusionistas y cinta magnética	1979
Fmelodies I para grupo de cámara y sonidos por computador	1980
Ecos, para 36 músicos, 32 Objetos Sonoros y sonidos electrónicos	1981 – 1982
Fmelodies II para cello, percusión y Sonidos de Computador	1983 – 1984
Monodías e Interludios para 2 flautas, 2 clarinetes , percusión y un instrumento bajo	1984
Impulse para 4*4 Niños	1984



Barcarola	Bitística,	Para	1985
Microordenador			
La Seconde Ajoutée, para dos pianos			1984 – 1986
Monodías e Interludios, Versión para Orquesta			1984 – 1987
A Mandelbox, una Instalación con ordenadores			1987 – 1988
Video-Memoiren, una instalación con ordenadores			1989
Como... para cinta magnética o microordenador			1988
Vorwort zu Solaris, para Cello, Trompeta, Percusión y cinta magnética			1989
Vorwort zu Solaris, Para el Ensemble Barocko y cinta magnética			1989
Moments musicaux/The Wings of Perception I, para cuarteto de cuerdas y cinta magnética			1989
El Organo del Nautilus, para Órgano y cinta magnética			1989



The Wings of Perception II, para cinta magnética a ocho canales	1989 – 1992
Die Zauberflöte/Sacateca's Dance, para flauta y cinta magnética	1992
El Oro, para flauta, cello y cinta magnética	1992
...wie fühlt sich Schweigen an... para dos acordeones	1993
...unvermindert weiter..., para viola y acordeón	1993
...unvermindert weiter..., versión para cello y acordeón	1993
The Spirit Catcher, para cello y electrónica	1993
The Tonal, para objetos sonoros de metal y dos intérpretes	1993
The Nagual, para Objetos de Metal y cinta magnética y sonidos electrónicos	1993
Reading Castañeda, ciclo para Instrumentos, Objetos Sonoros y Electrónica	1993



Los Funerales, para objetos de Metal y percusionistas	1994
Die Feinde, una Miniópera	1995 – 1997
de 'Deutsches Requiem', para Saxofón, piano, percusión, 2 samplers y electrónica	1997 – 1998
Tiefen, para ocho altavoces	1998
El Tiempo, para 2 flautas, 2 clarinetes, 2 cellos, 2 percusionistas y electrónica	1999 – 2000
La noche cíclica, para violín, cello, piano, marimba y 4 seguidores de amplitud	2001
La noche cíclica, para 4 powerbooks, Version Tanja Müller	2002
Die Zelle, Composición radiofónica	2002
La Celda, para un actor, video proyección y 8 altavoces	2002
11*11, para violín, viola, violoncello, piano y electrónica	2002
K.O. Tagebücher, para 2 cellos, 2 percusionistas y electrónica	2003



DarVar, para Piano Virtual a 4 teclados	2004
Ton-Geographie I, una instalación sonora	2005
Ton-Geographie II, para 4 Trombones	2005
Ton-Geographie III, para Organo	2005
Holz arbeit I, para Objetos Sonoros de madera	2005
Holz arbeit II, para objetos sonoros de madera 2 ejecutantes y electrónica	2005
Boletín y elegía de las mitas, Cantata Escénica	2006
...Auberginen..., Música para un film de Manuel Cholango	2007
La Noche Cíclica II, para grupo de cámara y electrónica	2007
Ton-Geographie IV, para una Instalación Sonora, Violín, Cello, Flauta, Trombón y objetos	2007
7 Piezas para piano	2005 – 2008
El Negro Bembón, para piano, Objetos Sonoros de Madera y Electrónica	2008



Iridiscente, para Orquesta, Objetos Sonoros y Electrónica	2009
Lamento por el sapo de stanley hook, para Objetos Sonoros, Grupo Rock	2010
La Catedral y el Mar, para Órgano y sonidos del mar	2010
6 miniaturas para orquesta	2010
talvez será la vejez, para orquesta de cuerdas	2010
...para siempremente...	2010
chulyadas-tarkyadas-sikuryadas	2011
...es schwingt... una instalación madera-sonido	2011
la canción de la tierra	2011 – 2012
Bagatelas para Trombón Bajo, Cello y Objetos Sonoros	2012
Música de Cámara, con Paila obligato	2012
Yaku Shimi, una instalación sonora	2012 - 2013



### **ANEXO 3: GERARDO GUEVARA: VIDA Y OBRA. ENTREVISTA AL COMPOSITOR**

Johanna Abril Zamora

#### **Johanna Abril: ¿Cómo fue que surgió su amor por la música?**

Gerardo Guevara: Esa primera pregunta tiene que ver justo con mi nacimiento. Yo nací en el Conservatorio, entonces no tuve que aprender a amar la música sino que fue parte de mi convivencia diaria, si cabe.

#### **J.A: ¿En el año 1952 se mudó a Guayaquil?**

G.G: A mis veinte años fui a Guayaquil. Ahí empecé mi vida profesional con Enrique Espín Yépez, Carlos Bonilla, Claudio Aizaga y tal vez el más importante Mesías Maiguashca.

**J.A: Hay una circunstancia muy interesante para mí, y es que en esa época en el Conservatorio Antonio Neumane estaba de director un músico húngaro, Jorge Raycki. Y tengo entendido que él ejerció una gran influencia en Usted. Quisiera saber cómo fue su contacto con Raycki y cuál fue la influencia que ejerció en su desarrollo.**

G.G: En primer lugar, aunque conocíamos de nombre, pero nunca habíamos escuchado: música de Bela Bartók por ejemplo. Entonces a través de Jorge Raycki pudimos conocer la música de Bartók y a otros compositores importantes



de la época. A partir de Bártok sentí que era obligación de los músicos, conocer su propia música. Entonces, aunque yo siempre estuve interesado por la música nacional, con Bártok yo tuve una conciencia de que era deber de un músico conocer la música de su país y luego componer en ese estilo y difundirlo. Esto marcó mi estilo musical.

**J.A: ¿Es en el año 1957 que Usted empieza a preparar un viaje a Francia?**

G.G: Yo no lo preparé sino que tuve la suerte de que me den una beca de la UNESCO. Aparte de suerte, pesaban los méritos de cada compositor y yo estaba presentando en esa época *Yaguarshungo*.

**J.A: Esa es una de las obras con las que Usted empieza a surgir como compositor**

G.G: Sí. *Yaguarshungo* fue un ballet, la coreografía de Grace Segal de Avilés (una norteamericana casada con un ilustre periodista ecuatoriano). *Yaguarshungo* felizmente fue elegida en la época en que estaban escogiendo el candidato para París. Así que yo tuve mucha suerte.

**J.A: Bueno, y con mucho trabajo también...**

G.G: Bueno, felizmente había algo. No estaba en el aire.

**J.A: Maestro, ¿Cuáles son las obras representativas de este período, en el que Usted inicia este estudio de nuestra música, hasta antes de su viaje a París?**



G.G: Bueno, en primer lugar *Yaguarshungo*. Coincidentemente con Jorge Raycki que, aparte de gran músico fue un magnífico director del Conservatorio de Guayaquil, era un gran director de coro. Yo llegué a ser asistente de él, entonces yo entré en la vida coral a través de él y lógicamente compuse unas obras para coro en esa época como por ejemplo *Apamuy Shungo*, *Mi Sanjuanito*, *Ojos azules*.

**J.A: Cuando Usted decide ir a París ¿Qué fue lo que influyó escoger a Francia frente a otros países?**

G.G: Bueno, conocía referencias como todo el mundo. Tanto es así que mi primer candidato para maestro fue Darius Milhaud; pero conversando con el primer violín de la sinfónica de Quito me dice mira: Darius Milhaud es un gran compositor, por tanto nunca está en París, siempre está viajando así que vas a pedir a Milhaud y lo vas a ver un mes en el año. Entonces fue él quien me aconsejó estudiar con Nadia Boulanger.

**J.A: ¿Usted qué piensa de este período? Cuando estudió con esta maestra que ha sido tan reconocida y que ha sido formadora de compositores como Astor Piazzolla o Aaron Copland.**

G.G: En primer lugar París es la gran ciudad de la cultura, no solo de la música sino de la pintura y de todas las artes. Para el joven Guevara era todo un aprendizaje permanente, porque vivir en París es vivir en la fuente universal del



arte. Todo está ahí. Por ejemplo, conocer un poquito más de cerca a Jean Paul Sartre, que aquí era un personaje casi mitológico. Él estaba ahí, hacía declaraciones todos los días, escribía en el periódico así que fue un crecimiento desde el principio.

**J.A: Y ya hablando del contacto que tuvo Usted con Nadia Boulanger ¿Cuál fue la más grande influencia que tuvo Usted de ella?**

G.G: Nadia Boulanger se une a lo que es el fenómeno París, o sea que un personaje como Nadia Boulanger solo podía encontrarlo ahí. Entonces se une todo ese ambiente parisino con una maestra francesa de gran altura.

**J.A: Ella siempre reconoció su interés sobre el elemento propio. ¿Usted cómo trabajó con ella en este sentido?**

G.G: Justamente una de las cosas maravillosas, uno de los grandes valores de Nadia Boulanger es que era capaz de entrar en la música, melodías y ritmos ecuatorianos. Así que la conexión fue completa. Para ella no era música extraña pues su capacidad mental le permitía entrar en la música y comprender perfectamente sus cualidades como por ejemplo: la pentafonía que es la base de la música andina ecuatoriana, peruana y boliviana. Entonces esta pentafonía ella la comprendía perfectamente. Hay que partir de que Nadia Boulanger fue un personaje con los más altos conocimientos musicales y era capaz de entender el lenguaje de cada compositor, porque yo no fui el único extranjero que estudiaba



con ella, casi todos éramos de otros países. Esta situación no solo demostraba su nivel de conocimientos sino también su espíritu abierto; nunca minimizó el nivel de la música de cada país, todas las músicas tenían su propio valor y este hecho hizo que Piazzolla que estaba estudiando con ella se dedique con más fuerza a su música porque él quería hacer música dodecafónica “a la europea” y con nuevos lenguajes. Entonces la famosa frase de Boulanger fue ¿Qué está Usted buscando? Si su música ya está ahí, ya la tiene Usted, desarrolle su música. Esto hizo que Piazzolla se dedicara de lleno a su música y no estar jugando con otros estilos.

**J.A: Digamos que enfatizando su idea de que es deber del músico dar prioridad a nuestra música**

G.G: Efectivamente, esa es una responsabilidad de cada músico y artista

**J.A: Maestro, de esta época ¿Qué obras fueron las más representativas para Usted?**

G.G: Empecé y terminé la Cantata por la paz, Geografía y Tierras para barítono y piano, Cuarteto para cuerdas No. 2, Cinco melodías sobre textos de García Lorca, Cinco postales para grupo instrumental (Compuesta en Santiago de Compostela durante las vacaciones)

**J.A: Esta obra tiene nombres muy curiosos: Quito, Santiago de Compostela, París, Tokyo y New York. ¿Por qué estos nombres?**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

G.G: Para representar una postal de cada ciudad con características musicales de cada lugar.

**J.A: Antes de Jorge Raycki, ¿Quién fue su mayor influencia?**

G.G: Como yo nací en el Conservatorio yo conocía sin necesidad de haber sido alumno, a todos los compositores de la época como por ejemplo: Francisco Salgado, padre de Luis Humberto de quien sí fui alumno y que lógicamente fue una gran influencia; junto a él están Corsino Durán que fue mi profesor de violín y que era un gran compositor, también su música influyó en mi estilo.

**J.A: El elemento nacional está siempre presente en sus obras**

G.G: Efectivamente, es muy importante.

**J.A: Luego de recibir su titulación como Director de Orquesta en la *Ecole Normale*, ¿Hubo alguna otra influencia que haya cambiado su desarrollo musical?**

G.G: No, ninguna. Yo asistía a mis clases de dirección como cualquier buen alumno pero estas de ninguna manera influyeron en mi concepción compositiva.

**J.A: ¿Qué opina Usted de las corrientes musicales que se estaban dando en esa época?**



G.G: Yo trabajé para la Radio Televisión Francesa en el sector de investigación musical, la *Reserche Musical*. Ahí conocí a Pierre Schaefer, el creador de la música concreta, y asimilé los principios de esta música. Sentí una mayor influencia de la música concreta que de la música electrónica

**J.A: Veía que en 1970 Usted compone una obra que se llama *Ismos*, y al ver los nombres pude darme cuenta de que Usted va tomando en cuenta los nuevos lenguajes y corrientes que se dieron en esa época.**

G.G: Es una especie de síntesis de las distintas tendencias que habían en París en ese momento.

**J.A: Hay ciertas personas que están en contra de los nuevos lenguajes argumentando que tal vez opacan o afectan a la creación per se y a la belleza de la música como la conocemos. ¿Usted qué piensa de eso?**

G.G: Yo creo, y estoy hablando de un hecho que es fundamental, el arte en sí es libre y el compositor es el que lleva el estandarte de esta libertad. Entonces, decirle al compositor escriba esto o el otro es ilógico, porque es el compositor el que debe encontrar su propio lenguaje. Yo creo que es bueno que exista todo, y es bueno que el compositor no componga si no le place, pero que componga de todo para comprender todas las tendencias y elegir con más firmeza su propio lenguaje.

**J.A: ¿En qué año regresó a Ecuador?**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

G.G: En 1972

**J.A: ¿Estuvo ya componiendo la Suite Ecuador?**

G.G: La Suite Ecuador la compuse en 1973 cuando ya dirigía la Orquesta Sinfónica. En esa época, el Conservatorio y la Orquesta del Conservatorio pertenecían a la Universidad Central. Edmundo Rivadeneira, era Director encargado de la universidad y él me invitó a formar el coro. Eso se encadenó con dirigir la Orquesta Sinfónica.

**J.A: ¿Cómo fue para su actividad como compositor el hecho de regresar al Ecuador? Porque su carrera estaba en auge en París.**

G.G: Básicamente yo fui un ecuatoriano que vivió en París X tiempo, no fui un francés que volvió al Ecuador. El mismo que fue, volvió. Yo no volví afrancesado. Mi música siempre fue nacionalista, ese fue mi lenguaje y lo mantuve siempre. Para mí, fue muy positivo volver a mi país. Yo volví porque quise volver; estaba trabajando muy bien en el *Moulin Rouge*, tenía un buen sueldo; sin embargo dejé eso y volví a Quito.

**J.A: Entonces es ahí que culmina un período y comienza otro: su regreso a Ecuador. ¿Qué cambios hubo en esta nueva época?**

G.G: Mis líneas de trabajo eran dos: La Sinfónica por un lado, y el coro de la universidad por otro. Mi principal preocupación en los dos sitios fue que la



música nacional era primordial. En el coro, nunca se había cantado música nacional. Tenían un pequeño repertorio europeo, así que yo impuse el repertorio nacionalista, el cual tuvo muy buena aceptación por parte del público. En la Sinfónica yo hice que en cada concierto haya algo ecuatoriano, cosa que antes nunca había sucedido pues la mayoría de los directores que dirigían la Sinfónica eran extranjeros y eso hacía que los repertorios sean mayormente como los de París o Londres. No había una conciencia nacionalista.

**J.A: ¿Cuáles son las obras más representativas de este período?**

G.G: La Suite Ecuador y Cinco Miniaturas que fue una obra compuesta para un conjunto de vientos y cuyo lenguaje no es nacionalista sino un lenguaje abierto.

**J.A: También hubo el proyecto de un cuaderno pedagógico**

G.G: Empecé una serie pedagógica que nunca la terminé. La idea era de Anita María Viteri, hija del gran pintor Oswaldo Viteri, quien era una profesora de piano que me pidió que escribiera obras para sus alumnos con los distintos ritmos nacionales. Comencé haciendo un danzante dedicado a ella e hice dos más. Pero es una serie que no la he terminado.

**J.A: Es algo muy interesante, pues muchas personas dedicadas a la pedagogía del piano han manifestado que hay muy poco repertorio de música nacional para niños y que los compositores deberían crear piezas pequeñas de carácter**



**pedagógico, como lo hacía Mozart por ejemplo, que escribía obras para enseñar a sus alumnos.**

G.G: Y acercarnos a nuestra música, porque penosamente no hay un conocimiento generalizado de cuáles son nuestros ritmos y como se escriben o cómo viven esas obras. Creo que es deber de cada compositor, y yo estoy en deuda con mi país porque no he terminado esa serie.

**J.A: Maestro, desde que Usted vino de Francia hasta la actualidad ¿Cómo ha sido su desarrollo aparte de su actividad como director?**

G.G: En primer lugar en esta época ya estoy jubilado, no dirijo ni coro ni orquesta. Esto me ha permitido examinar mi música, estoy revisando mi obra, corrigiendo lo que hay que corregir y pensando hacer más música. No estoy en descanso completo, es solamente otra época. Mi preocupación es siempre arte y expresión del país, del nuestro.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## BIBLIOGRAFÍA

(UNAM), U. N. (1966). El Instituto Torcuato di Tella. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 28, No. 3, 777 - 780.

Abril, J. (11 de Octubre de 2011). *Vida y obra de Gerardo Guevara. Entrevista al Compositor*. Quito.

Aharonián, C. (1996). El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada. *Revista del Instituto Superior de Música*, No. 5, 98 - 100.

Arbena, J., Schmidt, H., & Vassberg, D. (1982). Regionalism and the Musical Heritage of Latin America. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 3, No. 2, 240 - 243.

Béhague, G. (26 de noviembre de 2003). *Grove Music Online*. Recuperado el 25 de abril de 2012, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17471>

Béhague, G. (2006). La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 27, No. 1, 47 - 56.

Béhague, G., & Schechter, J. M. (s.f.). *Grove Music Online*. Recuperado el 28 de abril de 2012, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08534>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Bethell, L. (1995). *The Cambridge History of Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.

Carpentier, A. (2007). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la Música. En I. Aretz. París: UNESCO.

Carrasco, J. (2007). La vuelta del músico. *Mundo Diners*, 62 - 65.

Chase, G. (1945). Exploring for Music. *Hispania*, Vol. 8 No. 4, 562 - 563.

Chase, G. (2011). Fundamentos de la cultura musical en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, Vol. 3, 14 - 24.

Coba Andrade, C. A. (1985). Danzas Y Bailes En El Ecuador. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 6, No. 2, 166 - 200.

Corrado, O. (2004). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. Mendoza, Argentina.

Corrado, O. (marzo de 2010). Notas de clase. Módulo "Tendencias de la música latinoamericana del siglo XX". Cuenca, Azuay, Ecuador.

Correa de Azevedo, L. H. (2007). La música de América Latina. En I. Aretz, *América Latina en su música* (págs. 53-70). París: Siglo veintiuno.



Crain, M. (1990). The social construction of National Identity in Highland Ecuador. *Anthropological Quarterly*, Vol. 63, No. 1. *Tendentious Revisions of the Past in Construction of Community*, 43 - 59.

Cross, I. (2010). La música en la cultura y la evolución. *EPISTEMUS*, 9 - 19.

Curt Lange, F. (1947). New Latin-American Music. *Music & Letters*, Vol. 28, No. 3, 289 - 291.

Curt Lange, F. (1955). Investigation and Preservation of Authentic Folk Music in Latin America. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 7, 20 - 21.

Daives, H. (s.f.). *Grove Music Online*. Recuperado el 28 de abril de 2012, de Electronic Instruments:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08694pg4>

de la Torre, C. (2006). Ethnic movements and Citizenship in Ecuador. *Latin American Research Review*, Vol. 41, No. 2, 247 - 259.

Devoto, D. (2007). Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales. En I. Aretz. París: Siglo Veintiuno.

Fubini, E. (1988 - 1990). *L'estetica musicale dall' antichita al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Madrid: Alianza Música.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

García Canclini, N. (2002). ¿Hacia culturas híbridas? En J. Binde, *CLAVES PARA EL SIGLO XXI* (págs. 189 - 194). París: UNESCO.

García Canclini, N. (s.f.). *Universidad Autónoma Metropolitana*. Recuperado el 12 de Abril de 2013, de <http://envia.xoc.uam.mx/tid/lecturas/Unidad%20II/Canclini.pdf>

Granda, W. (2004). *El pasillo identidad sonora*. Quito: CONMUSICA.

Grijalva, D. (Julio - Agosto de 2002). La música académica en el Ecuador. Quito, Pichincha, Ecuador: Banco Central del Ecuador. Proyecto Museo y Biblioteca virtuales.

Grout, D. (2006). *A history of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Guembe, G. (2008). Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica. *Tópicos del seminario, enero - junio 019*, 157 - 175.

Guerrero, P. (2001 - 2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Vol. 1*. Quito: CONMUSICA.

Guerrero, P. (2004 - 2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.

Guillén, L. (2002). *IASPM AMERICA LATINA*. Recuperado el 15 de Octubre de 2012, de <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Guillen.pdf>



Herrera, E. (17 - 24 de junio de 2011). Informe sobre el Festival Internacional La música en el Di Tella. Buenos Aires, Argentina.

Hormigos-Ruiz, J. (2008). Música y Sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, Vol. 7 no. 002*, 170 - 172.

Hormigos-Ruiz, J. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Revista Científica de Educomunicación. Comunicar, no. 34*, 91 - 98.

Kaiero, A. (2007). *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Barcelona: Departamento de Arte de la Universidad de Barcelona.

List, G. (1966). Ethnomusicology in Ecuador. *Ethnomusicology, Vol. 10, No. 1, Latin American Issue*, 83 - 86.

Lonaoño, M. E., & Franco, J. (1991). Educación musical contemporánea e identidad latinoamericana. *Revista Educación y Pedagogía No. 7*, 169 - 181.

Manguashca, M. (agosto de 2007). [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net). Recuperado el 23 de julio de 2011, de <http://www.latinoamerica-musica.net/obras/manguashca/boletin.html>

Manguashca, M. (15 de diciembre de 2008). [www.manguashca.de](http://www.manguashca.de). Recuperado el 28 de febrero de 2012, de <http://www.manguashca.de/media/pdf/t-MiTrabajo.pdf>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Maiguashca, M. (mayo de 2008). *www.maiguashca.de*. Recuperado el 23 de julio de 2011, de <http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-objetossonoros.pdf>

Maiguashca, M. (5 de abril de 2009). *www.maiguashca.de*. Recuperado el 22 de marzo de 2011, de <http://www.maiguashca.de/index.php/es/de-mesias-maiguashca/188-lo-latinoamericano>

Maiguashca, M. (2012). *www.maiguashca.de*. Recuperado el 22 de noviembre de 2012, de Música de cámara con paila obligato: <http://www.maiguashca.de/index.php/es/werke-2012/352-722012-qkammermusik-mit-paila-obligatoq>

Maiguashca, M. (s.f.). Mesías Maiguashca. *Mesías Maiguashca: Übungen, Ayayayayay, moments musicaux, Intensidad y Altura*. Baden - Baden, Alemania: Mañana.

Maiguashca, M. (s.f.). *www.maiguahsca.de*. Recuperado el 21 de noviembre de 2012, de Hör zu para música concreta y electrónica: <http://www.maiguashca.de/index.php/es/werke-1960-1969/247-031969-hoer-zu->

Maiguashca, M. (s.f.). *www.maiguashca.de*. Recuperado el 21 de noviembre de 2012, de <http://www.maiguashca.de/index.php/es/werke-1970-1979/239-041970-a-mouth-piece->



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Maiguashca, M. (s.f.). *www.maiguashca.de*. Recuperado el 21 de noviembre de 2012, de El órgano del Nautilus: <http://www.maiguashca.de/index.php/es/werke-1980-1989/230-281989-nemos-orgel->

Maiguashca, M. (s.f.). *www.maiguashca.de*. Recuperado el 21 de noviembre de 2012, de Solitarium para 6 vocalistas y electrónica: <http://www.maiguashca.de/index.php/es/werke-1970-1979/244-111975-solitarum>

Maiguashca, M. (s.f.). *www.maiguashca.de*. Recuperado el 20 de marzo de 2012, de Ayayayayay, música concreta y electrónica: <http://www.maiguashca.de/index.php/es/werke-1970-1979/232-051971-ayayayayay->

Martí, J. (2004). *TRANS: Revista Transcultural de Música*. Recuperado el 12 de Abril de 2013, de Transculturación, globalización y músicas de hoy: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/38563/1/JMarti-2004-TRANS%20-%20Transculturaci%C3%B3n,%20globalizaci%C3%B3n%20y%20m%C3%BAsic%20de%20hoy.pdf>

Mead, R. (1982). Latin American accents in "New Music". *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 3, No. 2, 207 - 228.

Mendoza, Z. (1998). Mestizo and Indigenous Identities on the Move. *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 17, No. 2, 165 - 183.



Merino, L. (enero de 1998). *Revista Musical Chilena*. Recuperado el 17 de noviembre de 2011, de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27901998018900002](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901998018900002)

Morales, S., & Huerta, M. (s.f.). *nestorgarciacanclini.net*. Recuperado el 15 de Abril de 2013, de <http://nestorgarciacanclini.net/documentos/entrevistaalemania.pdf>

Moreno, E. (1991). Bibliografía, Centros de Investigación y Archivos Sonoros de Música Tradicional en. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 12, No. 1, 42 - 64.

Moreno, S. L. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Porvenir.

Mullo, J. (octubre de 2007). El pensamiento musical nacionalista en la construcción de la nacionalidad ecuatoriana. Quito, Pichincha, Ecuador.

Mullo, J. (2010). La nacionalidad ecuatoriana configurada desde los discursos artístico - sociales de la música. *Revista EDO No. 7*, 25 - 73.

Neves, J. M. (2007). Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana. En I. Aretz. París: Siglo Veintiuno.

Orrego-Salas, J. (2007). Técnica y estética. En I. Aretz, *América Latina en su Música* (págs. 174-198). París: Siglo Veintiuno.



Paraskevaídas, G. (2002). Edgar Varese y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo. *Revista Musical Chilena*, Vo. 56, No. 198, 7 - 20.

Paraskevaídas, G. (2008). *www.gp-magma.net*. Recuperado el 25 de julio de 2011, de Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina: [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf)

Paredes, F. (28 de diciembre de 2010). *El Comercio*. Recuperado el 15 de abril de 2013, de [http://www.elcomercio.com.ec/cultura/Ketty-Wong-busca-identidad-musica\\_0\\_398360209.html](http://www.elcomercio.com.ec/cultura/Ketty-Wong-busca-identidad-musica_0_398360209.html)

Pérez, R. (s.f.). *Diccionario biográfico Ecuador*. Recuperado el 25 de mayo de 2012, de <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo12/g4.htm>

Ramón y Rivera, L. F. (1969). Formaciones escalísticas en la etnomúsica latinoamericana. *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 1, 200 - 225.

Ribera, J. (2010). Sobre Vanguardias Musicales en Latinoamérica. *Cuadernos del Pensamiento Latinoamericano No. 17*, 125 - 139.

Rondón, V., & Vera, A. (2008). A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: Prescripciones y prácticas músico-rituales en el área surandina colonial. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 29, No. 2, 190 - 231.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Root, D. L. (1972). The Panamerican Association of Composers (1928 - 1934). *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, Vol. 8, 49 - 70.

Schechter, J. M. (s.f.). *Grove Music Online*. Recuperado el 27 de junio de 2011, de Traditional Music:  
[http://ezproxy.purchase.edu:3011/subscriber/article/grove/music/08534?q=mesias+maiguashca&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://ezproxy.purchase.edu:3011/subscriber/article/grove/music/08534?q=mesias+maiguashca&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit)

Solare, J. M. (20 de marzo de 2006). *www.maiguashca.de*. Recuperado el 12 de diciembre de 2011, de Reading Maiguashca:  
<http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-solare.pdf>

Tello, A. (2004). *www.comunidadandina.org*. Recuperado el 12 de diciembre de 2011, de Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad:  
<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20M%20DASICA.pdf>

Villacís, R. (28 de febrero de 2010). *profiles.google.com*. Recuperado el 2012 de octubre de 2012, de  
<https://profiles.google.com/100566409597630893574/buzz/9tWHmE4Gz7T>

Walker, J. L. (2001). The Younger Generation of Ecuadorian Composers. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 22, No. 2, 199 - 213.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Whitten, N. (1981). *Cultural transformation and Ethnicity in Modern Ecuador*. Urbana: University of Illinois Press.

Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad musical ecuatoriana. *Ecuador Debate*, 177 - 192.

Wong, K. (s.f.). *IASPM América Latina. La translocalidad de la música popular ecuatoriana: construyendo una identidad nacional alternativa?* Recuperado el 12 de Abril de 2013, de <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/KettyWongCruz.pdf>

Yunga, E. (2008). Recuperado el 23 de Abril de 2013, de <http://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/413/6/Capitulo4.pdf>

Zampronha, E. (2005). *www.sibetrans.com*. Recuperado el 12 de marzo de 2012, de Gesture In Contemporary Music On The Edge Between Sound Materiality And Signification: <http://www.sibetrans.com/trans/a181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification>



## NOTAS

- <sup>i</sup> Anita Malfatti y pintura *A boba*, fotografías tomadas de <[http://www.pinturabrasileira.com/artistas\\_bio.asp?cod=95&in=1](http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=95&in=1)> y <<http://www.pulsamerica.co.uk/parentesis/2012/09/21/las-maestras-anita-malfatti/>> respectivamente.
- <sup>ii</sup> Emiliano di Cavalcanti y pintura *Mujeres en la ventana*, fotografías tomadas de <<http://www.latinartmuseum.com/cavalcanti.htm>> y <[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_7452000/7452046.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7452000/7452046.stm)> respectivamente.
- <sup>iii</sup> Vicente do Rego Monteiro y pintura *Livro aberto*, fotografías tomadas de <<http://arteseanp.blogspot.com/2012/07/vicente-do-rego-monteiro.html>> y <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/rego-monteiro/rego-monteiro-1.php>> respectivamente
- <sup>iv</sup> Mario y Oswald de Andrade, fotografías tomadas de <<http://michcelanea.wordpress.com/2012/03/14/>> y <<http://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2011/10/4969-oswald-de-andrade.html>> respectivamente.
- <sup>v</sup> Heitor Villalobos y Guiomar Novaes, fotografías tomadas de <<http://brazilnyc.com/a-tribute-to-villa-lobos/>> y <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Novaes-Guiomar.htm>> respectivamente.
- <sup>vi</sup> Hans Joachim Koellreutter, fotografía tomada de <<http://wordsofeverything1.blogspot.com/2011/02/mais-sobre-o-universo-musical-hans.html>>
- <sup>vii</sup> Julián Carrillo y Juan Carlos Paz, fotografías tomadas de <<http://www.jornada.unam.mx/2005/12/11/sem-cacho.html>> y <[http://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Carlos\\_Paz](http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Carlos_Paz)> respectivamente.
- <sup>viii</sup> Francisco Curt Lange, fotografía tomada de <<https://www.ufmg.br/boletim/bol1513/oitava.shtml>>
- <sup>ix</sup> Carlos Isamitt, Pedro Humberto Allende, Aaron Copland y Henry Cowell, fotografías tomadas de <[http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Isamitt](http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Isamitt)>, <<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=100976>>, <<http://www.singers.com/composers/Aaron-Copland/>> y



---

<<http://www.flyinginkpot.com/1998/12/the-flying-inkpot-henry-cowell-american-piano-concertos-col-legno/>> respectivamente.

<sup>x</sup> Edgar Varèse, fotografía tomada de <<http://elblogdetitus.blogspot.com/2009/12/density-215-de-edgar-varese.html>>

<sup>xi</sup> Carlos Chávez, fotografía tomada de <<http://www.lastfm.es/music/Carlos+Ch%C3%A1vez>>

<sup>xii</sup> Nicolás Slonimsky, fotografía tomada de <<http://zapinfrance.free.fr/pagesE/slonimsk.html>>

<sup>xiii</sup> Charles Ives, fotografía tomada de <<http://www.classical.net/music/comp.lst/ives.php>>

<sup>xiv</sup> Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, fotografías tomadas de <<http://www.pprincipes.cult.cu/efemerides/fallece-amadeo-roland%C3%A1n>> y <[http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro\\_Garc%C3%ADa\\_Caturla](http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Garc%C3%ADa_Caturla)> respectivamente.

<sup>xv</sup> Torcuato di Tella, fotografía tomada de <[http://es.wikipedia.org/wiki/Instituto\\_Di\\_Tella](http://es.wikipedia.org/wiki/Instituto_Di_Tella)>

<sup>xvi</sup> Alberto Ginastera y Olivier Messiaen, fotografía tomada de <[http://4.bp.blogspot.com/\\_PgFRBZetNGE/SJy4UG-JiQI/AAAAAAAAAJM/cnF4BsgxW6I/s400/messiaen\\_conservatoire.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_PgFRBZetNGE/SJy4UG-JiQI/AAAAAAAAAJM/cnF4BsgxW6I/s400/messiaen_conservatoire.jpg)>

<sup>xvii</sup> Olivier Messiaen, John Cage, Iannis Xenakis y Luigi Nono, fotografías tomadas de <[http://www.coindumusicien.com/Lecoin/contemp\\_anglais.htm](http://www.coindumusicien.com/Lecoin/contemp_anglais.htm)>, <<http://proa.org/esp/events/2012/09/homenaje-a-john-cage-433-concierto-de-piano-solo-ciclo-de-videos-en-el-auditorio/>>, <<http://i12bent.tumblr.com/post/644765714/greek-composer-iannis-xenakis-may-29-1922>> y <<http://www.sequenza21.com/calendar/2012/02/feb-26-27-28-music-by-luigi-nono/>> respectivamente.

<sup>xviii</sup> Becarios del CLAEM, fotografía tomada de <<http://www.gp-magma.net/20.html>>

<sup>xix</sup> Alberto Villalpando, Gerardo Gandini, Graciela Paraskevaídís, Jacqueline Nova y Mesías Maiguashca, fotografías tomadas de <<http://www.serbolivianoes.org.bo/musica-para-cine/>>, <<http://www.eltangoysusinvitados.com/2011/12/gerardo-gandini.html>>, <<http://www.latinoamerica-musica.net/bio/paraskevoidis-es.html>>, <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/nova/indice.htm>> y <<http://www.fundaciontiana.org/mesiasmaiguashca.html>> respectivamente

<sup>xx</sup> Silbato unifonal zoomorfo, fotografía tomada de <<http://arqueomusicologiaec.blogspot.com/p/instrumentos-recreativos.html>>



- 
- xxi Ocarina antropomorfa, fotografía tomada de <<http://arqueomusicologiaec.blogspot.com/p/los-instrumentos-musicales-milenarios.html>>
- xxii Ocarina múltiple, fotografía tomada de <<http://arqueomusicologiaec.blogspot.com/p/instrumentos-rituales.html>>
- xxiii Pututo o quipa, fotografía tomada de <<http://arqueomusicologiaec.blogspot.com/p/instrumentos-rituales.html>>
- xxiv Bombo o wankara, fotografía tomada de <<http://reneborda.com/es/glosario.html>>
- xxv Fray Jodoco Ricke, fotografía tomada de <<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=1943&Let=>>>
- xxvi Eugenio de Santa Cruz y Espejo, fotografía tomada de <[http://es.wikipedia.org/wiki/Eugenio\\_Espejo](http://es.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Espejo)>
- xxvii Antonio Neumane y Juan Agustín Guerrero, fotografías tomadas de <<http://www.laminasescolares.com/2012/06/lamina-neumane-antonio.html>> y <[http://soymusicaecuador.blogspot.com/2009\\_12\\_01\\_archive.html](http://soymusicaecuador.blogspot.com/2009_12_01_archive.html)> respectivamente
- xxviii Francisco Salgado, Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán, fotografías tomadas de <<http://museos-ecuador.info/>>, <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/>> y <<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=722&Let=>>> respectivamente.
- xxix Pedro Pablo Traversari y Salvador Bustamante Celi, fotografías tomadas de <[http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Pedro\\_Pablo\\_Traversari\\_Salazar](http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Pedro_Pablo_Traversari_Salazar)> y <<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=302&Let=>>> respectivamente
- xxx José Ignacio Canelos, fotografía tomada de <[http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Jos%C3%A9\\_Ignacio\\_Canelos](http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Jos%C3%A9_Ignacio_Canelos)>
- xxxi Juan Pablo Muñoz Sanz, fotografía tomada de <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/03/la-nueva-era-musical-el-sonido-13-en-el.html>>
- xxxii Segundo Cueva Celi, Belisario Peña Ponce y Luis Humberto Salgado, fotografías tomadas de <<http://biografiadesegundocueva.blogspot.com/>>, <<http://www.worldvitalrecords.com/Pena+Ponce>> y <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/09/el-dia-que-fallecio-el-compositor-luis.html>> respectivamente.



- 
- xxxiii Ángel Honorio Jiménez y Corsino Durán Carrión, fotografías tomadas de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/05/el-huelguista-de-angel-honorio-jimenez.html> y [http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011\\_04\\_01\\_archive.html](http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011_04_01_archive.html) respectivamente.
- xxxiv Carlos Bonilla Chávez y Enrique Espín Yépez, fotografías tomadas de <http://museos-ecuador.info/> y <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enrique.jpg>, respectivamente.
- xxxv Gerardo Guevara Viteri y Carlos Coba Andrade, fotografías tomadas de <http://pablocerontenor.blogspot.com/2011/10/gerardo-guevara-biografia.html> y <http://campusvirtual.pucesi.edu.ec/aulas/mod/resource/view.php?id=7119> respectivamente.
- xxxvi Mesías Maiguashca y Juan Campoverde, fotografías tomadas de <http://www.pixelmono.com/wp-content/uploads/2009/09/Mesias-Maiguashca.jpg> y <http://www.periferiamusic.com/es/autor/index/page/4/resnr/12> respectivamente.
- xxxvii Arturo Rodas y Diego Luzuriaga, fotografías tomadas de <http://www.classical-composers.org/comp/rodas> y <http://www.vocalescence.org/node/847> respectivamente.
- xxxviii Gerardo Guevara, fotografía tomada de <http://transparenciaosne.wordpress.com/2010/05/03/%C2%BFpor-que-guevara-deberia-ser-representante-del-ministerio-cultura-a-la-osne/>
- xxxix Nadia Boulanger, fotografía tomada de <http://www.hagaselamusica.com/notas/astor-piazzolla/paris-y-nadia-boulanger/>
- xl Jorge Enrique Adoum y Jorge Carrera Andrade, fotografías tomadas de <http://siendoensi.blogspot.com/2011/12/jorge-enrique-adoum.html> y [http://es.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Carrera\\_Andrade](http://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Carrera_Andrade) respectivamente.
- xli Mesías Maiguashca, fotografía tomada de <http://www.tokafi.com/15questions/6-questions-mesias-maiguashca/>
- xlii Mesías Maiguashca en el CLAEM, fotografía tomada de [http://lamusicaenelditella.cultura.gob.ar/?page\\_id=158](http://lamusicaenelditella.cultura.gob.ar/?page_id=158)
- xliii Klangobjekt, fotografía tomada de <http://www.maiquashca.de/index.php/es/klangobjekte>
- xliv Holz Klangobjekt, fotografía tomada de <http://www.maiquashca.de/index.php/es/klangobjekte>
- xlv Mesías Maiguashca y Johannes Fischer interpretando el Holz Klangobjekt, fotografía tomada de <http://www.maiquashca.de/index.php/es/klangobjekte>
-



---

xlvi Karlheinz Stockhausen y Mesías Maiguashca, fotografía tomada de <http://cazartruenos.blogspot.com/2012/07/cazar-truenos-programa-no-26-25-07-2012.html>>

xlvii Página 15 de 'Nemos Orgel', fotografía tomada de <http://www.fundaciontiana.org/redce.html>>

xlviii Boletín y Elegía de las Mitas, fotografía tomada de <http://www.maiquashca.de/index.php/es/boletin-y-elegia-quito-2007>>

xlix Boletín y Elegía de las Mitas, fotografía tomada de <http://www.maiquashca.de/index.php/es/boletin-y-elegia-quito-2007>>

<sup>l</sup> Boletín y Elegía de las Mitas, texto de César Dávila Andrade, texto tomado de <http://www.egmv.net/lecturas/lectura%206/boletin%20y%20elegia%20de%20las%20mitas.htm>  
>

<sup>ii</sup> Boletín y Elegía de las Mitas, fotografía tomada de <http://www.maiquashca.de/index.php/es/boletin-y-elegia-quito-2007>>