

El pasillo: ¿género en peligro de extinción? MEINING CHEUNG RUIZ

Frenesí. EP de pasillos para piano FRANCISCO JARA MARTRUS

Acordes del ayer. Producción de EP de pasillos ecuatorianos EVELYN MORÁN

El pasillo, nuestro patrimonio MARIO GODOY AGUIRRE

Piano mío y Vientos de otoño SONIA MANZANO VELA

Sin aviso MARIELA CONDO

Ojos glaucos FERNANDO PARRA SALAZAR



artes sonoras
producción
musical

Revista Volumen 3 / N.º8
Noviembre 2023
ISSN 2953-657X



El pasillo ecuatoriano



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

D. R. © Universidad de las Artes



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec



Vol. 3 N.º 8 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2953-657x

SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical
Universidad de las Artes
Volumen 3, Número 8. Noviembre 2023
ISSN 2953-657X

Director: Luis Pérez-Valero	Universidad de las Artes (Ecuador)
Coordinación editorial:	
Omar Domínguez Castro y Pedro Segovia	Universidad de las Artes (Ecuador)
Editora asociada: Bernarda Ubidia	Universidad de las Artes (Ecuador)

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

Johanna Abril	Universidad de las Américas (Ecuador)
Jannet Alvarado	Universidad de Cuenca (Ecuador)
Claudia Fallallero	Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)
Pablo Freiberg	Universidad de las Artes (Argentina)
Adina Izarra	Universidad de las Artes (Ecuador)
David de los Reyes	Universidad de las Artes (Ecuador)
Ketty Wong	Universidad de Kansas (Estados Unidos)

CONSEJO ASESOR

Miguel Álvarez-Fernández	Ars Sonora - Radio Nacional de España (España)
Andrey Astaiza	Universidad de las Artes (Ecuador)
Susan Campos-Fonseca	Universidad de Costa Rica (Costa Rica)
Miriam Escudero Suástegui	Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)
Ana María Ochoa	Universidad de Columbia (Estados Unidos)
Carmen Pardo	Universidad de Girona (España)
Rodrigo Sigal	Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (México)

Sonocordia. Revista de artes sonoras y producción musical
Universidad de las Artes

El pasillo ecuatoriano

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador. CP 090313
revista.sonocordia@uartes.edu.ec
uartes.edu.ec/sito/sonocordia/

Índice

Prólogo	
Omar Domínguez Castro	7
Artículos	
El pasillo: ¿género en peligro de extinción?	
Meining Cheung	9
<i>Frenesí. EP de pasillos para piano</i>	
Francisco Jara Martrus	23
<i>Acordes del ayer. Producción de EP de pasillos ecuatorianos</i>	
Evelyn Morán	33
El pasillo, nuestro patrimonio	
Mario Godoy Aguirre	43
Partituras	
<i>Piano mío</i>	
Sonia Manzano Vela	61
<i>Vientos de otoño</i>	
Sonia Manzano Vela	65
<i>Ojos glaucos</i>	
Fernando Parra Salazar	69
<i>Sin aviso, un pasillo de Mariela Condo</i>	
Daniel Orejuela	73
Miscelánea (Fuera de tono)	
Taller sonoro creativo y experimental aplicando el método Schafer como estrategia de inclusión y apreciación de diferentes estéticas musicales presentes en la ciudad de Puyo	
Cristian Ángel Quezada Vera	85
Reseña del libro <i>Escenas diversas. Drama, humor y música</i>	
Verónica Pardo Frías	105
Biografías de los autores	113
Guía rápida para los autores	115

Prólogo

Omar Domínguez Castro

Pianista y productor musical

En esta nueva entrega de *Sonocordia*, presentamos cuatro artículos dedicados al pasillo ecuatoriano, género musical que fue declarado por la Unesco como patrimonio inmaterial de la humanidad el 27 de febrero de 2020. Debido a este reconocimiento, como ecuatorianos tenemos el deber de trabajar en la investigación, proyección y difusión del género pasillo, reflexionando sobre él, como lo presenta Meining Cheung en su artículo «El pasillo: ¿género en peligro de extinción?», en el que realiza una exploración sobre la producción musical de pasillo, así como su adaptación y potencialización en las corrientes populares. Cheung recopila en su texto diferentes iniciativas institucionales y se refiere a su impacto en la actualidad a través de un análisis cualitativo.

Por otro lado, el aporte que nos brinda Francisco Jara, en su artículo «*Frenesí*, EP de pasillos para piano», enriquece la proyección del género. Jara sustenta sus obras de pasillo, inspirándose principalmente en la musicalidad de Francisco Paredes Herrera, Nicasio Safadi y Jorge Luis Valverde. El análisis y el estudio de algunas partituras de estos compositores y la escucha crítica de obras de pasillos registradas en las plataformas digitales YouTube y Spotify forman parte de la metodología utilizada de su EP. Las refrescantes composiciones de Jara buscan despertar el interés y la preservación de la esencia del género pasillo en las nuevas generaciones.

Continuando con el mismo tenor, el artículo «*Acordes del ayer*. Producción de EP de pasillos ecuatorianos», de Evelyn Morán, surge a raíz del interés de conocer y contribuir a la evolución de la sonoridad música ecuatoriana. Las cinco obras que Morán presenta en su EP pertenecen al compositor Francisco Paredes Herrera, las cuales cuentan con arreglos e reinterpretaciones musicales equilibradas entre lo tradicional y lo contemporáneo. Morán propone honrar la tradición a través de nuevos horizontes musicales.

Además, la historia del pasillo se hace presente en el artículo de Mario Godoy titulado «El pasillo, nuestro patrimonio». Godoy fue uno de los principales gestores culturales responsables de lograr que el pasillo sea declarado patrimonio de la

humanidad por la Unesco. En su artículo, Godoy nos muestra una breve visión histórica de este género representativo del Ecuador, destacando sus diferentes vertientes generadas por la diversidad y el mestizaje que existe en el país.

En nuestra sección de partituras, contamos con las obras para piano de la compositora Sonia Manzano Vela, tituladas *Viento de otoño* y *Piano mío*. El compositor Fernando Parra Salazar nos presenta su obra para guitarra *Ojos glaucos*. Finalmente, la compositora Mariela Condo nos presenta *Sin aviso*, en formato de ensamble para contralto, flauta, clarinete en Bb, guitarra acústica y cello.

En la sección miscelánea —«Fuera de tono»—, Cristian Ángel Quezada Vera nos presenta su artículo «Taller sonoro creativo y experimental aplicando el método Schafer como estrategia de inclusión y apreciación de dife-

rentes estéticas musicales presentes en la ciudad de Puyo». Allí, Quezada relata algunas problemáticas culturales como la discriminación y exclusión, que se presentan entre lo étnico y lo urbano. También, a través del método Schafer y de la obra artística de Mesías Maiguashca, Quezada pudo desarrollar procesos creativos y experimentales para la producción de música contemporánea. Adicionalmente, la reseña del libro *Escenas diversas. Drama, humor y música*, realizada por Verónica Pardo Frías, destaca la cohesión y coherencia de la argumentación, la claridad de la escritura y la pertinencia de los ejemplos que destacan los autores de cada capítulo, ofreciendo nuevos enfoques metodológicos y reflexiones críticas que enriquecen al campo de estudio de las escenas musicales.

¡Disfruten de este ejemplar de *Sonocordia*!



Vol. 3 N.º 8 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2953-657x

El pasillo: ¿género en peligro de extinción?

Meining Cheung

Universidad de las Artes

meining.cheung@uartes.edu.ec

Resumen

El pasillo es un género musical del Ecuador cuya vigencia se mantiene en la actualidad. Sin embargo, en los diarios y en el discurso social se reitera la necesidad de un rescate del género, implicando su desuso o su inevitable desaparición. En este artículo se explorará el estado actual del pasillo en la producción nacional, la forma en que se ha ido adaptando a las corrientes populares, así como la manera en que se ha potenciado el género, recopilando distintas iniciativas institucionales. Adicionalmente, se analizará la forma en que dichas producciones se integran a la actualidad a través de un análisis cualitativo.

Palabras clave: pasillo, producción musical, composición, industria musical

Abstract

The pasillo is an Ecuadorian musical genre whose relevance persists to this day. However, in newspapers and social discourse, there is a recurring emphasis on the need for a revival of the genre, implying its disuse or inevitable disappearance. This article will explore the current state of the genre within the context of national music production, how it has adapted to popular trends, and the ways in which the genre has been strengthened, compiling various institutional initiatives. Additionally, we will analyze how these productions integrate into the contemporary landscape through a qualitative analysis.

Keywords: pasillo, music production, composition, music industry

Introducción

Entre los géneros musicales identitarios tradicionales del Ecuador, el que sobresale por excelencia es el pasillo, declarado como patrimonio cultural inmaterial por la Unesco en 2021. Tal estatus hace inevitable el estudio acerca de su origen, difusión y trayectoria. Como se sabe, las grabaciones existentes de pasillo tradicional identifican sonoramente una época dentro de la producción musical. Pero hoy, además de las formas vigentes de hacer y registrar digitalmente la música, han surgido otros géneros musicales que ocupan ampliamente el lugar de lo popular. Como consecuencia, ante la necesidad de modernizarse, surge la fusión de géneros. Y el pasillo, naturalmente, no ha sido la excepción.

La fusión —tecnocumbia, electro-salsa, salsa-reguetón, entre otras combinaciones— otorga una oportunidad de refrescar el género, adaptándolo a los nuevos gustos, oídos y tendencias que resultan de la hiperexposición de producciones musicales, sean estas nacionales o extranjeras como producto de lo que demandan las masas o lo que en sus posibilidades mueven las disqueras a nivel mundial. Estas nuevas versiones adaptadas son recibidas por el público de diversas maneras, entre las cuales vale mencionar la resistencia ante la «alteración de la original». Sin embargo, en el caso del pasillo, se combina con un deseo subyacente de evitar su desaparición.

A través de una investigación documental y un análisis cualitativo, se expondrán algunas de las propuestas para la producción del pasillo provenientes tanto desde las instituciones como de las producciones comerciales, con el fin

de identificar las estrategias para mantener al género vigente y examinar ciertas problemáticas como la identidad y el tipo de producciones que han surgido como resultado.

El pasillo en la industria musical

Un texto que detalla claves acerca de la evolución del pasillo con respecto a la producción musical es el artículo de Ketty Wong, «The Song of the National Soul: Ecuadorian Pasillo in the Twentieth Century». Wong describe los cambios por los que ha atravesado el pasillo, comentando sobre su origen y aspectos cualitativos iniciales en cuanto a velocidad, estructura y «connotaciones étnicas y de clase»¹. La autora relata el proceso de transformación del pasillo, pasando de ser canción de amor o despecho a convertirse en una vía de reivindicación nacional, apelando a razones sociales como la pérdida del territorio o el conflicto interno del reconocimiento de la herencia indígena ante la experiencia del colonialismo.

Wong explora la trayectoria dentro de la producción musical revisando hechos históricos, como la grabación de la música popular en el exterior en 1930 gracias a José Domingo Feraud Guzmán, quien financió el viaje del dúo Ecuador (Nicasio Safadi Revés y Enrique Ibáñez Mora) a Nueva York, posteriormente promocionando el tema *Guayaquil de mis amores*, que sería el primero en referencia a una ciudad² y cuyo disco se agotó al momento de llegar a las tiendas.³

Osejo, en su artículo «Estéticas de producción en el pasillo ecuatoriano», subraya la importancia de este hecho:

Esta grabación muestra un estándar de calidad y profesionalización de todos los procesos de producción que definiría los parámetros de comparación con futuras producciones. [...] La forma de grabación muestra el dominio del gramófono eléctrico y el uso de la distancia para lograr el balance entre cada uno de los instrumentos. El lenguaje musical y los arreglos muestran que, para el año 1930, la relación entre la música académica y la música popular ecuatoriana estaba en crecimiento.⁴

Las décadas de los cincuenta y sesenta fueron catalogadas como la era dorada del pasillo, pues se les atribuye el desarrollo de la industria en Ecuador con la existencia de Fediscos e Ifesa, dirigidos por José Domingo Feraud Guzmán y Luis Pino Yerovi, respectivamente. Estos empresarios articularon imprentas, estudios, almacenes y redes de distribución. Adicionalmente, Ifesa, «con el fin de promover sus grabaciones, publicaba la *Revista Estrellas*», dedicada a promocionar artistas ecuatorianos.⁵ El declive sucede rápidamente en los setenta por una serie de factores como la aparición de otros géneros musicales a nivel internacional, el incremento de impuestos a conciertos públicos, y porque las mismas revistas se enfocaron cada vez más en artistas de otros países, adicionado al surgimiento de la piratería. En los ochenta se acentúa la disminución de popularidad del géne-

¹ Ketty Wong, «The Song of the National Soul: Ecuadorian Pasillo in the Twentieth Century», *Latin American Music Review* 32, n.º 1 (2011): 59-60.

² Wong, «The Song...», 69.

³ Wong, «The Song...», 71.

⁴ Carlos Osejo, «Estéticas de producción en el pasillo ecuatoriano», *Sonocordia*, vol. 1, n.º 1 (mayo 2020): 31.

⁵ Wong, «The Song...», 79.

ro, por lo que las disqueras relanzaban producciones antiguas para sobrevivir.⁶

Si bien la existencia del aparato musical e industrial fue clave para la difusión del género como factor hacia el auge durante este periodo, hoy esta sinergia de los componentes de la producción con aquel nivel de articulación no existe. Las casas de ventas de discos compactos en su mayoría desaparecieron. El almacén J. D. Feraud Guzmán⁷ continúa vendiendo discos en un local pequeño en el centro de Guayaquil, pero Fediscos no corrió la misma suerte. Además, en la actualidad los artistas lanzan sus producciones en distintas plataformas digitales y, si es que existen revistas exclusivas dedicadas a la música o al arte en general, no han logrado gran cobertura; solo en espacios reducidos como noticieros o periódicos hay cabida para comentar sobre lanzamientos o eventos, con entrevistas cortas o breves extractos musicales.

Por otro lado, las estrategias de promoción de la música han cambiado sustancialmente. En las décadas de apogeo del disco compacto se planificaba el lanzamiento y la fecha de disponibilidad en las tiendas. En ausencia de estos espacios fueron surgiendo alternativas, como la venta de discos a través de agencias o voceadores de periódicos locales, regionales o nacionales. Un ejemplo de este mecanismo se encuentra en la sección «Vida y estilo» del 15 de mayo de 2015 del diario *El Universo*: el disco *Misquilla*, de Juan Fernando Velasco, fue promocionado a través de una nota de prensa y una publicidad gráfica que explicaba cómo

adquirirlo.⁸ Sin embargo, hoy, frente al desuso progresivo de los medios impresos y con la nueva práctica digital, se habla de número de reproducciones o *rankings* en las plataformas de distribución. Una búsqueda de pasillos en Spotify revela la presencia de este género, espacio que conjuga artistas de Colombia, listas de reproducción, artistas nacionales y personas o agrupaciones sobre quienes la plataforma no provee información alguna.

Identidad y rescate

El pasillo ecuatoriano ha encontrado un lugar dentro de la identidad ecuatoriana. En una entrevista, la historiadora Jenny Estrada afirma que «[...] los ecuatorianos deberíamos ser conscientes de que el pasillo, en sus diversas expresiones regionales de Sierra y Costa, es la música que mejor expresa nuestros sentimientos»⁹. En la práctica, esa identidad se ha convertido, más bien, en una misión que se puede definir como un tipo de «rescate» presente en los medios de información con insistencia. Como ejemplo señalamos una reseña de la BBC titulada «Al rescate del pasillo ecuatoriano», en donde se comenta el lanzamiento del disco *Con toda el alma*,¹⁰ identificando al pasillo como un

⁶ Wong, «The Song...», 79–80.

⁷ El almacén J. D. Feraud Guzmán fue fundado por José Domingo Feraud y es actualmente administrado por su nieta, Ángela Feraud. <https://www.eluniverso.com/noticias/2017/10/06/nota/6416575/feraud-sello-que-se-resiste-desaparecer/>

⁸ «Diez músicos se unen a Juan Fernando Velasco en 'Misquilla'», *El Universo* (15 de mayo de 2015), acceso el 9 de abril de 2023, <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2015/05/12/nota/4864206/diez-musicos-se-unen-juan-fernando-velasco-misquilla/>

⁹ «Jenny Estrada Ruiz, sobre el pasillo como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, dice que es 'muy significativo para el Ecuador'», *El Universo* (16 de diciembre de 2021), acceso el 30 de abril de 2023, <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/cultura/jenny-estrada-ruiz-sobre-el-pasillo-como-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad-dice-que-es-muy-significativo-para-el-ecuador-nota/>

¹⁰ Paul Mena, «Al rescate del pasillo ecuatoriano», BBC (28 mayo de 2010), acceso el 24 de febrero de 2023, https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/05/100528_2141_cultura_ecuador_velasco_musica_jaw

nicho que se debe explotar. Otra publicación similar se registra en el año 2021 en el diario *El Telégrafo* con el título de «Majo Najas, al rescate del pasillo ecuatoriano»¹¹.

La sociedad ecuatoriana reclama y sostiene al pasillo como música identitaria, aunque curiosamente las nuevas generaciones no terminan de identificarse con este género. Las respuestas de cuándo ocurre la escucha del pasillo generalmente se relega a una situación de despecho. Wong asegura que «[...] mucha gente, sin importar su posición socioeconómica, género u otro estatus, afirma que escuchar pasillos es una invitación a beber mucho, en especial cuando se cuida un corazón roto»¹².

Parte de este debate tiene que ver con la función social del pasillo, entre lo histórico y lo actual. Existen fuentes que se refieren al origen del género como bailable (pasillo bailable o pasillo de danza), el cual luego se adapta a un género vocal,¹³ obedeciendo a una modificación que Guerrero atribuye a las corrientes literarias de aquella época. Además de la diversidad de pasillos, el auge de la grabación y ventas, producto del aparato de la industria musical de aquella época, dio lugar a la hegemonía del sonido de Julio Jaramillo, cuyas características sonoras han quedado grabadas en el imaginario colectivo.

El alcance de Jota Jota se siente aún en la actualidad, no solamente por su amplia discografía, sino por su presencia en medios de comunicación produciendo

una inevitable comparación de los artistas con el cantante.¹⁴ Es decir, realizar propuestas del pasillo implica medirse contra el cantante guayaquileño, así como una aparente inmutabilidad del género. Esta aparente inmutabilidad, en la preservación de ciertas características y cualidades, lo eleva a una categoría similar a la música clásica, desde el momento en que se intentó preservar su forma estilística, que es lo que hacen los conservatorios de donde proviene el nombre. La Escuela del Pasillo Nicasio Safadi, parte del Museo de la Música Popular Guayaquileña Julio Jaramillo, por ejemplo, se ha convertido en el conservatorio para dicho género donde las actividades de aprendizaje giran alrededor de este género.

Propuestas y difusión

Una de las iniciativas más contundentes de promoción del pasillo ecuatoriano fue la apertura del Museo de la Música Popular Guayaquileña Julio Jaramillo en 2008, con el patrocinio de la M. I. Municipalidad de Guayaquil. El museo está ubicado, junto a otros museos, en el Puerto Santa Ana de la misma ciudad, y en él se encuentra material referencial importante de la música guayaquileña, así como registros fonográficos desde finales del siglo XIX hasta la muerte del Ruiseñor de América. Además, tiene una escuela de música popular ecuatoriana, en la que ofrecen clases para el aprendizaje de la música nacional, conciertos y actividades relacionadas. Posteriormente

11 «Majo Najas, al rescate del pasillo ecuatoriano», *El Telégrafo* (16 enero de 2021), acceso el 24 de febrero de 2023, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/majo-najas-al-rescate-del-pasillo-ecuatoriano>

12 Wong, «The Song...», 59. Traducción de la autora.

13 Pablo Guerrero y César Santos, *Enciclopedia de la música ecuatoriana, tomos I y II* (Quito: Connmusica, 2002-2005), 563.

14 Luis Pérez Valero y Samaela Campos, «Fonograma Erotizado: Producción Musical y Mujer en la Música Popular de Guayaquil», *Contrapunto Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular* 1 (1), (2019), <https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.9>.

te, en 2018 se inauguró el Museo del Pasillo en la ciudad de Quito, que funciona de forma similar, ofreciendo recitales y talleres musicales.

Para fomentar la composición del género, el Museo de la Música Popular Guayaquileña Julio Jaramillo llevó a cabo, entre 2015 y 2020, el Concurso Nacional para Jóvenes Compositores del Pasillo con el apoyo de la M. I. Municipalidad de Guayaquil. A lo largo de esos años, el museo recibió toda una gama de composiciones, haciendo gala de la creatividad e inspiración de los nuevos compositores. Las bases del concurso fueron enmarcadas dentro de la estructura del género, el cual podía ser vocal o instrumental.

Una propuesta similar fue promovida en 2019 por la Casa de la Cultura del Ecuador, que organizó un festival de talento artístico denominado Nuestro Pasillo. El organizador, Carlos Páez, aseveró en rueda de prensa que el objetivo era «[...] que la música ecuatoriana se conozca y no se pierda en las nuevas generaciones». La base de las composiciones se estableció para «dúos mixtos, entre un hombre y una mujer, para que participan en la creación de “nuevas versiones” de los pasillos más escuchados»¹⁵. Uno de los eventos más recientes tuvo lugar en la ciudad de Loja en el Primer Festival del Pasillo Lojano, en 2022, para intérpretes y compositores de pasillos de autores lojanos.

Ambas iniciativas generaron composiciones dentro del género tradicional del pasillo como lo definimos hoy. Sin

embargo, estos esfuerzos, al no estar articulados en alguna red de difusión masiva dentro de los formatos de distribución digitales, terminaron siendo eventos aislados que, si bien generaron un producto musical y fomentaron la actividad artística, tuvieron un impacto local de corto alcance. En el caso del Concurso Nacional para Jóvenes Compositores del Pasillo, aunque existen antologías de las composiciones presentadas editadas, estas tienen disponibilidad limitada, encontrándose en el museo y dentro de la colección de la Biblioteca de las Artes. Dichas antologías no están disponibles en la red para la compra o descarga, o en otros puntos de venta para ser adquirido. Adicionalmente, el registro de los concursantes se encuentra solamente en artículos de periódicos y en los archivos del museo.

En el panorama actual de rescate de géneros musicales, varios artistas populares aún mantienen el pasillo dentro de su repertorio. Artistas de trayectoria como los Hermanos Miño Naranjo, Fresia Saavedra y el trío Los Panchos, continúan activos dentro de la interpretación del pasillo con el repertorio tradicional. Además, se han realizado colaboraciones interinstitucionales a propósito del género. En el 2017, Fresia Saavedra, junto con la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, contó con la participación del nieto de Julio Jaramillo, Christian Julio Jaramillo, con arreglos de Carlos Solano.¹⁶ Algunos artistas han optado por refrescar la tradición, volviendo a grabar temas existentes con nuevos arreglos, mientras que hay quienes exploran otras posibi-

¹⁵ «Festival busca fomentar la memoria del pasillo en Ecuador», *Primicias* (2 de agosto de 2019), último acceso 20 de febrero de 2023, <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/festival-busca-fomentar-memoria-del-pasillo-en-ecuado/>.

¹⁶ Concierto de temporada 32, Orquesta Sinfónica de Guayaquil, *brochure* de eventos (9 de febrero de 2018), último acceso 5 de marzo de 2023, <https://osg.gob.ec/events/concierto-de-temporada-32/>.

lidades, aun cuando puedan encontrarse con el rechazo del público por cambiar elementos que alteren la percepción tradicional del género. En el trabajo de grado de Cabanilla y Tenorio, quienes grabaron un documental acerca del pasillo, se comenta lo mencionado por Hilda Murillo acerca de una variación en la interpretación de *Faltándome tú*, considerando inconcebible «[...]que una canción tan hermosa sea interpretada en género alegre»¹⁷. Dentro del mismo documental, en una encuesta dirigida hacia estudiantes acerca de la reinención del pasillo, un encuestado dice: «Si pones la misma letra con otro ritmo o melodía ni nos daríamos cuenta de que es un pasillo ecuatoriano»¹⁸.

Por otro lado, algunos artistas se encuentran en el ejercicio de la fusión, aunque poco se ha escrito acerca de cómo se lleva a cabo el proceso musical y si ha logrado tener algún nivel de aprobación o acogida tanto del estrato conservador como del oyente promedio. En estas nuevas versiones se presenta un rango variado donde el pasillo se mezcla con el jazz, el bolero, ritmos afros, la electrónica, por mencionar algunos.

Producción y consumo de la música tradicional

En cuanto a su producción, Burgess cataloga la música tradicional, folclórica, de raíces y *world music* como parte de los géneros que están fuera del *mainstream*, siendo los géneros como el pop, el hi-

phop, el rock, el R&B, la música *country* o la música bailable los que generan más ventas.¹⁹ Como ejemplo de los problemas en la producción y venta de un disco de música tradicional, en su escrito menciona la producción del álbum *Sí, soy llanero*, donde el etnomusicólogo Daniel Sheehy y Carlos Rojas expresaron su deseo de grabar un disco de música llanera tal como se tocaba en las fiestas. El disco alcanzó la nominación al Grammy, lo que impulsó su importancia en Colombia. Ambos mencionaron su frustración al tener que trabajar bajo las presiones comerciales en la música tradicional, relegándola a los caprichos del cantante estrella que la utiliza para su beneficio personal.²⁰ Como menciona Burgess, «el contexto cultural es esencial para los etnomusicólogos, y la formación académica es una ventaja»; este modo de producción-investigación, como sostiene Burgess, refleja el valor añadido desde el punto de vista de las personas a través del tiempo, y no es solamente una grabación destinada a la comercialización.²¹ Cabe mencionar que el proyecto de Majo Najas también tuvo la tutoría del etnomusicólogo Gibb Schreffer.²²

Por otro lado, el objetivo de la producción nacional radica en su adaptabilidad hacia el alcance de nuevos públicos dentro del contexto sonoro actual, que se mide a través de los *rankings*. Uno de los pocos estudios disponibles que data del año 2012, realizado por el Ministerio de

17 Michelle Cabanilla y Diego Tenorio, «Pasillo: una herencia negada» (tesis de licenciatura, Universidad Espíritu Santo, 2017), 15-16, <http://repositorio.uees.edu.ec/bitstream/123456789/1817/1/1Proyecto%20de%20Grado%20CABANILLA%20TENORIO.pdf>
18 Cabanilla y Tenorio, «Pasillo...», 15.

19 Richard James Burgess, *The Art of Music Production: The Theory and Practice*, 225.

20 Burgess, *The Art of Music...*, 232-233.

21 Burgess, *The Art of Music...*, 233.

22 Sneha Abraham, «Songs for My Country: María José Najas '24 Lifts Up Her Voice for Ecuador», *Pomona News*, (13 de diciembre de 2021), último acceso: 30 de abril del 2023, <https://www.pomona.edu/news/2021/12/13-songs-my-country-maria-jose-najas-24-lifts-her-voice-ecuador>

Cultura, ubica al pasillo en sexto lugar de preferencia después de las baladas, salsa, reguetón, merengue y tecnocumbia.²³ En este mismo estudio se menciona a Juan Fernando Velasco en el primer lugar y a Julio Jaramillo en el tercer lugar de los artistas nacionales preferidos. Con estos datos surge entonces la duda de si el supuesto desvanecimiento del pasillo no es más bien un reflejo de tanto la falta de información como del seguimiento acerca de los géneros que se consumen actualmente dentro del país.

Producciones contemporáneas

Dentro de la producción discográfica de la última década resaltan las propuestas de Juan Fernando Velasco con dos álbumes, *Con toda el alma* y *Misquilla*, la producción musical de María Tejada en *Nocturnal* y una más reciente de Majo Najas, *Serenata*. Desde 1960 hasta ahora ha habido cambios significativos en las tecnologías de la grabación, sus procesos se han democratizado, por lo que se han vuelto más accesibles; además, ahora es posible y práctica común la grabación asíncrona, en distintos estudios de la ciudad, del país o del mundo.

A continuación, identificaremos algunas cualidades de estas producciones con respecto al género. Observaremos *Misquilla* (2015), *Nocturnal* (2011) y *Serenata: homenaje al pasillo ecuatoriano* (2021), y realizaremos un breve análisis cualitativo para encontrar la forma en que estas producciones abordan la producción del pasillo dentro de la contemporaneidad.

23 Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, *Diagnóstico y políticas para el desarrollo de la industria fonográfica ecuatoriana* (Imprenta Mariscal, 2013), 137.

Misquilla (2015)

- 1. Lamparilla (ft. Gilberto Santa Rosa)
- 2. Tú y yo (ft. Américo)
- 3. Esta pena mía (ft. India Martínez)
- 4. Despedida (ft. Samó)
- 5. Pequeña ciudadana (ft. El Puma)
- 6. Cantares del alma (ft. Kany García)
- 7. Tarde o temprano (ft. Andrés Cepeda)
- 8. Invernal (ft. Gaby Moreno)
- 9. Amor peregrino (ft. Noel Schjarris)
- 10. Romance a una tejedora manabita (ft. Lila Downs)

Tabla de contenidos, *Misquilla*, 2015.²⁴

En *Misquilla*, de Juan Fernando Velasco, encontramos una propuesta de colaboración entre cantantes de reconocida trayectoria. El concepto del disco es una reinterpretación moderna de pasillos tradicionales con diversos arreglos, sumando las bondades del sonido contemporáneo: pulcritud de la grabación y procesos de mezcla.

Los arreglos priorizan la instrumentación, con presencia de instrumentos de cuerdas frotadas, vientos y metales, junto al acompañamiento rítmico tradicional en cuerdas pulsadas. Algunos de los arreglos incurren en adiciones más aventureras. En *Despedida* (voz de Samó), el arreglo es una versión de bolero al estilo pop. El arreglo de *Tarde o temprano* (voz de Andrés Cepeda) tiene tintes de teatro musical. La propuesta *Invernal* (voz de Gaby Moreno) muestra un pasillo con un tempo más rápido. *Esta pena mía*, con India Martínez, demuestra con claridad que

24 Juan Fernando Velasco, *Misquilla*, video y música en YouTube (Chuquiragua Music, 2015), acceso el 26 de febrero de 2023, <https://youtu.be/SsdnFGPcMqQ>.

un objetivo de esta producción es que los cantantes invitados impregnen su estilo en los pasillos que interpretan, por lo que los arreglos se ajustan para este fin. Esto también se evidencia en la forma en la que Lila Downs interpreta *Romance a una tejedora manabita*.

Si escuchamos el sonido grabado, se puede apreciar el uso del afinador digital y, cuando la voz incrementa su dinámica, adquiere más presencia gracias a los procesos de mezcla y de compresión. Además, el proceso de grabación por partes (*overdub*) se distingue por el grado de conexión entre el cantante y el grupo, y, a veces, más evidente en los *ritardandos* que suceden al finalizar las canciones. Aunque en los años cincuenta las grabaciones tenían la posibilidad de realizar *punches* o *overdubs*, grabar con *click* (o metrónomo) se adoptó algunas décadas después.²⁵ Teniendo esto en mente, la forma en que se aplica en géneros que requieren una interacción más orgánica entre los músicos, y cuya interpretación depende de la sinergia del conjunto, puede hacerlo sonar forzado o incluso poner en evidencia dicha práctica.

Esta producción asumió el riesgo de modernizar el género bajo la interpretación de artistas contemporáneos, en una inversión que contó con un gran número de músicos así como para la producción audiovisual. También es notoria la inversión tecnológica para la grabación. Sin embargo, en lo que respecta al discurso sonoro, presenta un reto al tener que conciliar la naturalidad del ensamble, el cual debe acoplarse a un sonido más pop en las voces. La función del arreglo es más

bien de acicalar y de proveer una ligera variación, aunque la distinción rítmica del género se mantiene y nunca se pierde de vista.

Nocturnal (2011)

1. Esta pena mía (Pasillo-Fado)
2. Quito arrabal del cielo (Pasillo con aire flamenco)
3. Puñales (Yaraví-Blues / Albazo Africano)
4. El espantapájaros (Pasillo)
5. Guayaquil de mis amores (Pasillo-Jazz)
6. Alegrías (Pasillo vocal)
7. Nocturnal (Pasillo Nocturno)
8. Quito – París (Pasillo-Musette)
9. Invernal (Pasillo-Jazz)
10. Viva Vargas Torres (Andarele-Afoxé)
11. Faltándome tú (Pasillo-Jazz)

Una propuesta que empuja la definición de pasillo es *Nocturnal*, de María Tejada.

Tabla de contenidos, *Nocturnal*, 2011.²⁶

María Tejada, en su disco *Nocturnal*, coproducido con Donald Régnier, explora la fusión al estilizar las letras de pasillos más conocidos, llevando a la música a lugares remotos donde a veces se despoja de la armonía tradicional. Así, se puede perder el compás característico de $\frac{3}{4}$, o modificando el arreglo instrumental, quedando solamente la melodía para adaptarse a otras estructuras. Este disco es una dedicatoria al pasillo en una fusión de alto nivel. En las notas de su disco compacto, Tejada escribe:

[...] este segundo trabajo continua la propuesta de interpretar la música tradicional del Ecuador con nuestros

²⁵ «When Was the Click Invented», *Sound on Sound* (febrero 2013), último acceso: marzo 14 del 2023, <https://www.soundonsound.com/sound-advice/q-when-was-click-invented>

²⁶ María Tejada, *Nocturnal* (ADL Records, 2011). Disco compacto.

bagajes personales, experimentando fusiones que corresponden a nuestra realidad y época. [...] En “Nocturnal”, se presentan nuevas variaciones de temas tradicionales ecuatorianos, utilizando la fusión con el jazz y algunas músicas del mundo: Portugal, España, Francia y Brasil [...].²⁷

En este disco, la interpretación menos tradicional incluye armonías del jazz como en *El espantapájaros*, apuntando el acompañamiento entre el bajo y guitarra hacia la variedad rítmica y tímbrica a través del tratamiento de los acordes. El pasillo-jazz *Guayaquil de mis amores* logra una especie de jazz ambiental con un solo de flauta dulce en diálogo entre el piano y la voz, resultando muy convincente. La composición, original de Gerardo Guevara para solo de piano, tiene una adición y adaptación para la voz, así como el pasillo de la suite *Mosaico de aires nativos*, de Luis Humberto Salgado, en la que se mantiene el acompañamiento tradicional pero estilizado del jazz. La presencia del acordeón le otorga un giro que evoca al género francés *vals musette*. En *Invernal*, la característica del pasillo-jazz es el espacio para la improvisación, lo que no ocurre en el género tradicional.

Por otro lado, el sonido de la producción es cálido y logra una naturalidad en el diálogo entre los instrumentos del ensamble. Más allá de la reverberación característica de Tejada, en cuanto a los procesamientos que pueden haber existido, la producción se ha esforzado por que sea imperceptible, así como en los demás instrumentos, en los que resalta el espacio y la naturalidad del sonido, típicos en la producción del jazz.

²⁷ Librillo del disco.

Tomando en cuenta lo anterior, *Nocturnal* es una propuesta coherente y vanguardista en el sentido de su exploración dentro de la fusión de nuevos géneros mundiales, así como en la visión sonora del disco. Las variaciones son un viaje colorido que mantiene la atención del oyente, y que transmite distintos ambientes de acuerdo con su contexto musical.

*Serenata:
homenaje al pasillo ecuatoriano (2021)*

-
1. Despedida
 2. Nunca (feat. Trío Alvarado)
 3. No te olvidaré
 4. Canta cuando me ausente
 5. Canción azul (feat. Trío Alvarado)
 6. El aguacate
 7. Alma lejana
 8. Ecuador (feat. Trío Alvarado)
-

Tabla de contenidos de *Serenata: homenaje al pasillo ecuatoriano*, 2021.²⁸

Esta propuesta es una de las más recientes, cuya exposición mediática fue en 2021 bajo la voz de Majo Najas como artista emergente, con financiamiento del fondo RAISE de la institución Pomona College²⁹; fue producida por la artista.³⁰ El disco está en la plataforma Spotify, con ocho temas que incluyen un arreglo para voz, cuerda pulsada y percusión.

Desde la primera pista, *Despedida*, se percibe lo que será el disco: una fusión en la que los arreglos apoyan esta línea

²⁸ Majo Najas, *Serenata: homenaje al pasillo ecuatoriano*, 2021. Spotify.
²⁹ Abraham, «Songs for my Country...».
³⁰ Correspondencia personal a través de correo electrónico con el profesor Gibb Schreffer.

estética, con un tiempo medido y un sonido que proyecta un espacio amplio. Los arreglos están pensados para un ensamble pequeño y, a diferencia de la propuesta de María Tejada de imbuir el pasillo con otras corrientes mundiales, esta producción, si bien comparte esta estrategia, apuesta por un contexto más íntimo. Además de intervenir en la fusión, hay momentos en los que se arriesga, despojándola incluso de la característica rítmica del género.

En este disco destacan los arreglos de *No te olvidaré*, *Canta cuando me ausente*, *Canción azul*, *Despedida*, *El aguacate* y *Alma lejana*. En *No te olvidaré*, la propuesta es un pop acústico con cajón. *Canta cuando me ausente* atiende una variación del acompañamiento y progresiones armónicas no tradicionales hacia una estructura de balada. *Canción azul* es un pasillo tradicional, así como *Despedida*. *El aguacate* es una versión de bolero con clave, guitarra, y bajo, donde la voz canta con soltura. *Alma lejana* es una versión que tiene tintes de ritmos afros dentro de la percusión. El discurso sonoro resalta las cualidades vocales de la artista poniéndola en primer plano, cada instrumento ocupa su lugar y se cuida el balance entre la cantante y el ensamble, y todo se mezcla para envolver al oyente.

Contrastes

Es interesante notar los distintos objetivos de las producciones analizadas en cuanto se comprende que dichos productos intentan elevar la música nacional, en este caso el pasillo, sea en estrategias compositivas, de producción o incluso de marketing y publicidad. En cuanto al dis-

co de Juan Fernando Velasco, el hecho de escoger cantantes nacionales e internacionales de trayectoria como estrategia de producción es ingenioso, ya que la búsqueda de estos artistas, en cualquiera de las plataformas, arrojará las canciones del disco en el listado de resultados, beneficiando en términos de popularidad, de exposición al contenido, y, en consecuencia, de regalías para los artistas involucrados. De todos los discos, *Misquilla* es el más agresivo en cuanto a difusión e internacionalización se refiere.

Los discos de Tejada y Najas exploran con mayor énfasis la fusión. Tejada se arriesga más con géneros extranjeros, mientras Najas incurre en la fusión con géneros populares como la balada o el bolero. En esa experimentación se logran distintas apreciaciones musicales y se percibe claramente el discurso musical que se desea entregar al oyente. Los arreglos son válidos desde el punto de vista musical y la producción destaca por las distintas sonoridades; sin embargo, sus campañas de difusión no alcanzan el nivel de Velasco. El disco de Tejada tuvo poca proyección en los medios. La producción de Najas contó con una mayor exposición en comparación con Tejada.

Por último, se perciben dos tendencias en los lanzamientos contemporáneos. El primero es la premisa de la necesidad de mantener la estructura del pasillo, en cuanto a lo rítmico se refiere, aunque en este aspecto se abandone brevemente o de forma extendida. Y luego, como segunda tendencia, es que todas estas producciones comparten la inclusión de material preexistente en forma de arreglos o de variaciones. Por lo visto, las composiciones originales quedan relegadas a un plano desconocido.

Conclusiones

En este artículo se ha tratado de contestar la pregunta inicial: ¿es el pasillo un género en extinción? Se han evidenciado algunas estrategias institucionales, producciones musicales y datos concretos acerca del desempeño del pasillo y, aunque se sospeche un declive, el pasillo está más que instalado dentro de las instituciones ecuatorianas. El estudio del 2012 del Ministerio de Cultura nos demuestra con datos que el pasillo ha encontrado su lugar dentro de los oídos ecuatorianos. O, al menos hasta ese 2012, era un género con popularidad, por lo que el temor de su desaparición y la insistencia de un rescate merecen una nueva valoración. Sería una excelente práctica del Ministerio de Cultura continuar con estos estudios, hacer un seguimiento a la industria ecuatoriana y medir de forma objetiva el desempeño de las producciones.

Por otro lado, deben repensarse las premisas acerca del género en el imaginario colectivo. Insistir en que la gente deba tener un interés hacia el pasillo sin ningún tipo de contexto, solo porque es parte de la identidad nacional, es un argumento forzado frente al *statu quo*, en tiempos en que la interacción entre función de la música y géneros musicales ha migrado hacia lo urbano y otros géneros bailables. Sin embargo, este interés sí puede ser promovido a través de programas de estudio en la educación primaria y secundaria, donde se aborde su contexto histórico y su significado, pudiendo rendir frutos a mediano plazo.

En el ámbito musical, el repertorio histórico mantiene su lugar en las salas de concierto. Incluso, el pasillo ha adquirido una trascendencia similar a

la música clásica, pues se suelen exigir obras del repertorio ecuatoriano a los estudiantes que cursan estudios musicales en todos los niveles, incluyendo en la educación superior.

Ahora bien, si lo que se desea es vigencia y actualidad, entonces el pasillo debe continuar la búsqueda de nuevos sonidos, ritmos, melodías, texturas, invocar y aceptar las variaciones o alteraciones del género, así como incorporar e impulsar la creación de nuevo repertorio. Y, al mismo tiempo, aceptar que no todo debe sonar ni imitar a Julio Jaramillo para ser válido. Sería interesante que en los concursos de composiciones de pasillo se permita incluir este tipo de experimentaciones dentro de los reglamentos, que fomente la creatividad hacia nuevas formas de hacer música, y que estas creaciones sean accesibles. Sería más que necesario que las instituciones públicas pudieran ofrecer, en forma digital o impresa, ediciones o partituras de pasillos de los compositores locales. Adquirir música nacional impresa en cualquier formato sigue siendo un reto, lo cual obstaculiza la internacionalización natural de esta y otros tipos de música nacional. Lo anterior es producto de un entendimiento superficial de cómo funciona la industria musical en este sentido.

En cuanto a las producciones analizadas, son un panorama revelador de cómo se considera al género actualmente y un reflejo de la respuesta a la premisa de la extinción. Por un lado, está la réplica, la reinterpretación, y por otro lado está la creatividad que se vale de estrategias como la fusión. Todos estos argumentos son válidos, y su presencia insiste nuevamente en que no está relegado al olvido. Por otro lado, para que se sostengan en el

tiempo las reinterpretaciones deben tener un sentido musical contundente en cuanto al discurso emocional y sonoro, en cuanto a la relación que hay entre música y oyente que generan los intérpretes. Al reinterpretar arreglos apegados a la tradición, la comparación se realiza inevitablemente con los referentes existentes. Por otro lado, las producciones tratadas en este artículo son composiciones tradicionales. Un par de preguntas para un estudio posterior podría ser cuántas producciones se producen y cuántas nuevas composiciones en el género se registran en la actualidad.

Sobre la tecnología, lograr una producción de calidad hoy en día no solamente es posible, sino también accesible. Las dificultades son y serán mayormente dentro del ámbito de la música, que, en el caso de la producción de reinterpretaciones, pueden culminar en una rendición mecánica o superficial. La música, como se evidencia en las grabaciones históricas, puede immortalizarse a pesar de la limitación tecnológica, pero lo contrario, la ausencia de los aspectos musicales, no compensa la presencia de la tecnología. Por ello, este ejercicio requiere de la provisión de otras dimensiones en cuanto a los aspectos musicales, como sucede en las reinterpretaciones de los estándares del jazz, donde se miden las capacidades interpretativas y de improvisación, así como la creatividad, sutileza, y dominio en los arreglos musicales.

Finalmente, como ha sucedido en otros géneros, la reinención a través de la fusión es uno de los medios en los que el pasillo encuentra su lugar en la actualidad, contemplando sus variaciones tanto rítmicas como melódicas, armónicas, o incluso de contenido. Es posible que en

algún momento se despoje, parcial o totalmente, de sus características, y se convierta en algo nuevo. La necesidad de la experimentación y de salir de los moldes establecidos es necesaria para que siga su evolución natural dejando de lado cualquier prejuicio o nociones que limiten su diversidad de expresión. Después de haber realizado esta exploración, es tangible que el pasillo sigue presente y vigente como producto ecuatoriano y, quién sabe, sus nuevas transformaciones puedan llegar a definir o actualizar una nueva identidad para todos.

Bibliografía

- Abraham, Sneha. «Songs for My Country: María José Najas '24 Lifts Up Her Voice for Ecuador». *Pomona News*, 13 de diciembre de 2021. Acceso el 30 de abril de 2023, <https://www.pomona.edu/news/2021/12/13-songs-my-country-maria-jose-najas-24-lifts-her-voice-ecuador>
- Burgess, Richard James. *The Art of Music Production: The Theory and Practice*. Oxford University Press, 2013.
- Cabanilla, Michelle y Diego Tenorio. «Pasillo: una herencia negada». Tesis de grado. Universidad Espíritu Santo, 2017. <http://repositorio.uees.edu.ec/bits-tream/123456789/1817/1/1Proyecto%20de%20Grado%20CABANILLA%20TENORIO.pdf>
- «Festival busca fomentar la memoria del pasillo en Ecuador». *Primicias*. 2 de agosto de 2019. Acceso el 20 de febrero de 2023. <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/festival-busca-fomentar-memoria-del-pasillo-en-ecuado/>.
- Guerrero, Pablo y César Santos. *Enciclopedia de la música ecuatoriana, tomos I y II*. Quito: CONMUSICA, 2002-2005.

- «Jenny Estrada Ruiz, sobre el pasillo como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, dice que es ‘muy significativo para el Ecuador’». *El Universo*. 16 de diciembre de 2021. <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/cultura/jenny-estrada-ruiz-sobre-el-pasillo-como-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad-dice-que-es-muy-significativo-para-el-ecuador-nota/>
- «Majo Najas, al rescate del pasillo ecuatoriano». *El Telégrafo*. 16 enero de 2021. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/majo-najas-al-rescate-del-pasillo-ecuadoriano>.
- Mena, Paul. «Al rescate del pasillo ecuatoriano». *BBC*. 28 mayo de 2010. https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/05/100528_2141_cultura_ecuador_velasco_musica_jaw.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. *Diagnóstico y políticas para el desarrollo de la industria fonográfica ecuatoriana*. 2013.
- Najas, Majo. *Serenata: homenaje al pasillo ecuatoriano*. Majo Najas Music 2021. Spotify.
- Orquesta Sinfónica de Guayaquil. *Brochure de eventos*. 9 de febrero de 2018. <https://osg.gob.ec/events/concierto-de-temporada-32/>.
- Osejo, Carlos. «Estéticas de producción en el pasillo ecuatoriano». *Sonocordia*, vol. 1, n.º 1 (mayo 2010): 28-35.
- Pérez-Valero, Luis, y Samaela Campos. «Fonograma erotizado: producción musical y mujer en la música popular de Guayaquil». *Contrapulso Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular* 1 (1) (2019). <https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.9>.
- Tejada, María. *Nocturnal*. ADL Records, 2011. Disco compacto.
- Velasco, Juan Fernando. *Misquilla*. Video y música en YouTube. Chuquiragua Music, 2015. Acceso el 26 de febrero de 2023. <https://youtu.be/SsdnFGPcMqQ>.
- «When Was the Click Invented». *Sound on Sound*. Febrero de 2013. Acceso el 14 de marzo de 2023. <https://www.soundonsound.com/sound-advice/q-when-was-click-invented>
- Wong, Ketty. «The Song of the National Soul: Ecuadorian Pasillo in the Twentieth Century». *Latin American Music Review* 32, n.º 1 (2011). https://link.gale.com/apps/doc/A265372841/GPS?u=uartes_ec&sid=bookmark-GPS&xid=87cd8313.



Vol. 3 N.º 8 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2953-657x

Frenesí EP de pasillos para piano

Francisco Jara Martrus

Universidad de las Artes

francisco.jara@uartes.edu.ec

Resumen

El pasillo es uno de los géneros musicales más relevantes en la historia del Ecuador, teniendo su mayor esplendor durante la década de los 60 y 70 a la par de los avances tecnológicos en la industria fonográfica del país. Sin embargo, el pasillo ecuatoriano ha perdido la popularidad que gozaba décadas atrás, debido, en gran parte, al consumo de otros géneros musicales en auge actualmente. *Frenesí* es un proyecto interdisciplinario que consistió en la producción de un EP de pasillos instrumentales para piano, basados en la musicalidad de Francisco Paredes Herrera, Nicasio Safadi, Jorge Luis Valverde Bartlett, entre otros compositores. La metodología empleada para la creación de este EP consistió en la recopilación de partituras de pasillo de los compositores que inspiraron esta producción, lo que hizo posible el análisis y estudio las diversas técnicas compositivas plasmadas en ellas. Paralelamente, se utilizaron las plataformas digitales YouTube y Spotify para realizar una escucha crítica de composiciones de pasillos de las últimas décadas. *Frenesí* busca despertar el interés por el género en un público joven, ofreciendo en cada una de sus composiciones una sonoridad refrescante que emplea diversas técnicas compositivas que, a su vez, preservan la esencia propia del pasillo ecuatoriano.

Palabras clave: pasillo, piano, música ecuatoriana, producción musical.

Abstract

Pasillo is one of the most relevant musical genres in the history of Ecuador, having its greatest splendor during the 60s and 70s along with technological advances in the country's phonographic industry. However, the Ecuadorian pasillo has lost the popularity it enjoyed decades ago, due, in large part, to the consumption of other currently booming musical genres. *Frenesí* is an interdisciplinary project that produced an EP of instrumental halls for piano, based on the musicality of Francisco Paredes Herrera, Nicasio Safadi, and Jorge Luis Valverde Bartlett, among other composers. The methodology used to create this EP consisted of the compilation of pasillo scores from the composers who inspired this production, which made possible the analysis and study of the various compositional techniques reflected in them. At the same time, the digital platforms YouTube and Spotify were used to critically listen to pasillo compositions from recent decades. *Frenesí* seeks to awaken interest in the genre in a young audience, offering in each of its compositions a refreshing sound that uses various compositional techniques that preserve the essence of the Ecuadorian pasillo.

Keywords: pasillo, piano, Ecuadorian music, musical production.

Introducción

Frenesí es un proyecto inter/transdisciplinario que consistió en la producción de un EP (*Extended play*) de pasillos para piano. El contenido de este EP está conformado por cuatro composiciones, amparadas por diversos recursos compositivos y por la sonoridad cautivadora del piano, que pretenden contar una historia que transmita variados estados sentimentales al oyente. *Frenesí* busca captar la atención de las nuevas generaciones y de los amantes de la música nacional ecuatoriana.

Esta producción surgió del deseo de enaltecer al pasillo ecuatoriano —considerado patrimonio cultural inmaterial del Ecuador por la Unesco el 14 de diciembre de 2021¹— debido a su escasa proyección en la industria musical local de las últimas décadas. Actualmente, en el Ecuador predominan otros géneros musicales, lo que causa que las nuevas generaciones desconozcan la riqueza del pasillo, provocando una falta de identidad nacional. Paralelamente, la falta de información sobre este género musical provoca cierto rechazo por parte de los jóvenes al pensar que es música «de cantina» o que es para un público adulto.

Mediante este proyecto se espera preservar el legado de varios compositores de la era dorada del pasillo, como Nicasio Safadi y Francisco Paredes Herrera, y conservar la esencia de los músicos tradicionales de la música ecuatoriana que contribuyeron al desarrollo de uno de los géneros musicales más emblemáticos del

1 Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, «El pasillo ecuatoriano es Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad» (diciembre de 2021), <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/el-pasillo-ecuatoriano-es-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/>

Ecuador. Para las obras que conforman el EP *Frenesí* se utilizaron diversas técnicas de composición provenientes tanto del pasillo costeño como del pasillo serrano, con el propósito de mantener la distintiva sonoridad de este género musical.

El instrumento musical elegido para esta producción fue el piano, dado que se complementa adecuadamente con el género pasillo, permitiendo la expresividad y las dinámicas deseadas en cada tema. El piano tiene la capacidad sonora para generar una gran pasividad y energía única al oyente.

Para llevar a cabo la realización de la producción *Frenesí*, se realizó un estudio y análisis musical consiente sobre pasillo ecuatoriano. Se utilizaron archivos históricos, partituras y material multimedia para comprender sus patrones rítmicos y técnicas compositivas. Se analizaron los antecedentes históricos y se recopiló información de plataformas digitales y textos físicos. Durante la preproducción, se empleó el programa MuseScore para la creación de partituras y los editores de audio como Ableton Live y ProTools para realizar diversos demos.

La comunicación entre los miembros del proyecto se realizó a través de las plataformas WhatsApp y Zoom con la finalidad de preservar la salud de los integrantes (durante la pandemia del COVID-19, año 2020). Las grabaciones de los pasillos que forman parte de *Frenesí* se llevaron a cabo en el salón patrimonial de MZ14, Universidad de las Artes del Ecuador, donde se utilizó el programa ProTools para registrar la sonoridad del piano de un cuarto de cola acústico que nos proporcionaba el salón. En la etapa de postproducción, se editaron las pistas y se aplicaron técnicas de mezcla y

masterización para obtener un producto final de alta calidad. Este proyecto buscó profundizar en el conocimiento y la preservación del pasillo, logrando resultados relevantes para la comprensión de su origen, evolución y valor cultural.

Desarrollo

El pasillo ecuatoriano y sus principales características

El pasillo es un género musical tradicional del Ecuador que tiene una larga historia y se considera un elemento importante de la identidad cultural del país. Su nombre hace referencia a un paso corto o ligero², pues en sus inicios —primeras décadas del siglo XIX— se bailaba de dicha forma.

Las composiciones de pasillo se desarrollan en un compás de $\frac{3}{4}$. La instrumentación utilizada para este género musical es diversa, sin embargo, es común escuchar un pasillo con el acompañamiento de guitarras y requinto. Por otro lado, el formato de piano solo para interpretar un pasillo también es elegido con frecuencia debido a que proporciona una sonoridad más íntima y romántica a la interpretación. La instrumentación de pasillos para grandes orquestas no ha sido la excepción, por citar algunos ejemplos: la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, en su concierto *Pasillo sinfónico*, dirigido por el maestro Yury Sobolev³; y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuenca,

2 Evelyn García Vera, Williams Malucin Tuarez y Génesis Alarcón Fuentes, «Pasillo ecuatoriano, origen, identidad y olvido», *Revista de Estrategias del Desarrollo Empresarial*, vol. 4 n.º 11 (2018): 21.

3 Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, «Concierto "Pasillo Sinfónico"», concierto virtual transmitido en 2020, video en YouTube, acceso el 19 de octubre de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=QCE-FWSJUK8U&ab_channel=sinfonicaecuador.

dirigida por el maestro William Vergara con su interpretación del pasillo *Invernal*⁴.

El pasillo tiene sus particularidades dependiendo de su lugar de origen, si proviene de la sierra o de la costa. La mayor diferencia está en la interpretación, pues el sentimiento del músico depende mucho de su contexto social, su idiosincrasia, el recorrido musical que este posee, incluso le afecta el clima del lugar, como lo comenta Jenny Estrada en el concierto virtual *Diálogo entre pianos*, en julio de 2021.⁵

El pasillo tiene sus primeros vestigios entre los músicos de los ejércitos del territorio de Venezuela, Colombia y Ecuador durante las guerras de independencia de Suramérica.⁶ Mario Godoy sostiene que el pasillo es multinacional, debido a que es el resultado de diversos factores sociales y culturales, también a la convergencia de elementos rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos y lingüísticos que las personas proporcionaron durante la Gran Colombia en el siglo XIX⁷, es por este motivo que no se puede determinar con exactitud el lugar de origen de este género musical.

Ketty Wong afirma que el pasillo fue un baile que se popularizó en la segunda mitad del siglo XIX, posteriormente, en el siglo XX se convierte en canción, cuya principal temática aborda el amor y el despecho.⁸ A las décadas de 1950 y 1960 se

las conoce como la época dorada del pasillo, debido a que el Ecuador pasaba por un momento de estabilidad económica y política, factor que favoreció a su desarrollo. Simultáneamente, el auge del pasillo se desarrolló a la par con los avances tecnológicos que favorecerían al crecimiento de la industria fonográfica y a los medios de comunicación —radio y televisión— del Ecuador.⁹

El maestro Omar Domínguez Castro, pianista, compositor, arreglista, director y productor musical ecuatoriano, en su libro *Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano* explica que, en una composición académica de pasillo, la estrofa se compone por frases musicales de ocho compases —que se dividen en dos semifrases de cuatro compases cada una—. El pasillo académico se asemeja más al vals europeo en su construcción melódica, se concibe de manera más libre utilizando diferentes intervalos y combinaciones rítmicas diversas, el uso de consonancias y disonancias aporta un color que se asemeja al romanticismo. Por otro lado, el pasillo criollo utiliza recursos que le otorgan una sonoridad marcada. Por ejemplo, el uso de la escala menor armónica para obtener un acorde dominante en la progresión. En los tiempos fuertes del compás se utilizan notas reales del acorde, uso de consonancias perfectas, los intervalos de segunda, tercera y sexta mayores o menores son los que más se utilizan, mientras que se evita el uso de intervalos aumentados y disminuidos, intervalos compuestos y los intervalos de séptima.¹⁰

4 Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuenca, «Invernal Pasillo Soneto 2», interpretación musical publicada en 2020, video en YouTube, acceso el 19 de octubre de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=v1R4MPxS214&ab_channel=CulturaUCuenca

5 Omar Domínguez Castro, «Concierto Virtual Diálogo entre pianos», concierto virtual transmitido en 2021, video en YouTube, 45:12, acceso el 19 de octubre de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=Es7_KVPr8aA&t=2745s&ab_channel=CulturaGye.

6 García Vera, Malucin Tuarez, Alarcón Fuentes, «Pasillo ecuatoriano, origen, identidad y olvido», 21.

7 Mario Godoy Aguirre, *Historia de la música del Ecuador* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015), 210–211.

8 Ketty Wong, «La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano», *Ecuador Debate*, n.º 63 (2004): 273.

9 García Vera, Malucin Tuarez, Alarcón Fuentes, «Pasillo ecuatoriano, origen, identidad y olvido», 22.

10 Omar Domínguez Castro, *Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano* (Durán: Poligráfica, 2016), 44–48.

Referentes musicales de *Frenesí*

Francisco Paredes Herrera fue un pianista, compositor, docente y director musical. Nació en Cuenca el 8 de noviembre de 1891 y falleció el 1 de enero de 1952. Fue uno de los grandes exponentes del pasillo ecuatoriano, contribuyendo a la popularidad de este género musical a nivel nacional. Entre sus obras tenemos: *Anhelos*, *Como si fuera un niño*, *Manabí*, *Tú y yo* y *El alma en los labios*.¹¹

Otro compositor importante para esta producción fue Nicasio Espiridión Safadi Revés, guitarrista y compositor libanés que vivió la mayor parte de su vida en Ecuador. Nació en Beirut, Líbano, en el año 1897 y falleció el 29 de octubre de 1968.¹² Aportó con una importante cantidad de obras de pasillo y de música nacional en general. Fue un músico autodidacta apasionado por la guitarra, instrumento que lo ayudó a popularizarse a nivel nacional. Junto al compositor y guitarrista Enrique Ibáñez Mora (Guayaquil, 1903-Estados Unidos, 1998¹³) conformó el emblemático Dúo Ecuador, agrupación que, bajo el patrocinio del empresario José Domingo Feraud Guzmán,¹⁴ grabó varios discos de música nacional en Estados Unidos en el año 1930. Algunos ejemplos de sus composiciones son: *Guayaquil de mis amores*, *Invernal*, *Sueño y dicha* y *Remembranzas*.

11 Museo del Pasillo, «Biografía de Francisco Paredes Herrera» (julio de 2021), <https://www.museodelpasillo.ec/paredes-herrera-francisco-jose-antonio/>

12 «Nicasio Safadi, notable músico», *El Universo*, (julio de 2021), <https://www.eluniverso.com/2003/10/29/0001/18/8D811F9E23F44C3ABDD85DB829A8911B.html>

13 «Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi llevaron la música ecuatoriana más allá de las fronteras», *El Telégrafo*, (julio de 2021), <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/enrique-ibanez-mora-y-nicasio-safadi-llevaron-la-musica-ecuatorial-mas-alla-de-las-fronteras>

14 José Feraud Guzmán nació en Guayaquil el 4 de agosto de 1892 y falleció el 3 de julio de 1977. Fue fundador de la Fábrica Ecuatoriana de Discos Fediscos.

El compositor quiteño Jorge Luis Valverde Bartlett (1983)¹⁵ es otro de los referentes para *Frenesí*, por su obra de *Pasillos para piano*, vol. 1,¹⁶ donde utiliza el piano como instrumento para transmitir esa delicadeza, sentimiento, derroche de energía y melancolía, incluyendo frases musicales que evocan el pasillo tradicional.

Finalmente, el Trío Pambil aporta a esta producción la característica de su estilo vanguardista que mantiene lo tradicional. Este grupo liderado por Navijio Cevallos (Chone, Manabí, 16 de julio de 1973)¹⁷ surge con el fin de integrar el ensamble vocal con la guitarra y el requinto. Su repertorio es variado, cuenta con boleros, valeses, pasillos, y otros géneros musicales latinoamericanos. Su gran carisma y virtuosidad les ha permitido viajar al exterior, representando al Ecuador en festivales internacionales realizados en Cuba, Perú, Colombia, Italia, entre otros.

Concepto artístico de *Frenesí*

Frenesí tiene la finalidad de preservar y enaltecer el pasillo ecuatoriano haciendo uso del piano como instrumento principal, incorporando recursos armónicos y melódicos provenientes del estilo popular y académico. Genera, así, una propuesta con sonoridad moderna.

La palabra «frenesí» significa «delirio» y hace referencia a la exaltación de

15 Jorge Luis Valverde Bartlett, «MusicumMemo-ria», página oficial de Jorge Valverde, <http://www.jorgevalverde.art/music/index-es.html>

16 Jorge Luis Valverde Bartlett, *Pasillos para piano*, vol.1 (Ecuador: Kreathink, 2020), álbum en Apple Music, acceso el 15 de julio de 2023: <https://music.apple.com/us/album/pasillos-para-piano-vol-1-ep/1528147220>

17 Eduardo Varas, «Navijio Cevallos: La insistencia de la música», blog *Eduardo Varas* (julio de 2023), <https://eduardovarasc.wordpress.com/2011/07/22/navijio-cevallos-la-insistencia-de-la-musica/>

las emociones. El nombre de esta producción evoca precisamente la agitación de los sentimientos que generan las maravillosas melodías de los pasillos tradicionales del Ecuador, los cuales inspiraron a la creación de cuatro obras musicales que forman parte de este EP.

Producción musical del EP *Frenesí*

La primera fase de esta producción fue la creación de cuatro obras para piano. La idea principal fue componer rememorando anécdotas vividas por el autor, algunas agradables y otras con tintes melancólicos. Además, se realizó un análisis de diversas partituras de pasillo de los referentes musicales de este proyecto, para extraer recursos armónicos y melódicos que posteriormente serían incorporados en las obras para piano.

Posteriormente se realizó un cronograma de actividades previas a la grabación del EP. Dentro de estas actividades se contempló la selección de los pianistas, ensayos, reuniones con el equipo de trabajo —que involucraba a los músicos, asistentes técnicos y equipo de audiovi-

suales— y, finalmente, la solicitud de reserva del espacio y equipos de grabación en MZ14.

El equipo de trabajo estuvo conformado por: Ingrid Polanco (pianista), Fabricio Sarango (pianista), Daniel Jara (camarógrafo), Denise Luzuriaga (camarógrafa), Juan Pablo Manquían (técnico de grabación), Sebastián Encalada (asistente de grabación) y Francisco Jara Martrus (productor musical).

Las fechas para la grabación fueron los días 20 y 21 de noviembre de 2021, de 08:00 a 20:00 en la Sala Patrimonial del edificio MZ14, Universidad de las Artes. Para el registro sonoro se utilizó el software ProTools 12 y una interfaz Scarlett 6i6 segunda generación de la marca Focusrite. También un preamplificador BlueTube v2 de Presonus, audífonos Beyerdynamic DT 770 Pro, un par de micrófonos AKG C414 y un par de micrófonos Neumann KM184. Para la grabación se utilizaron cuatro canales de audio, se aplicó la técnica de grabación AB con el par de micrófonos AKG y para la imagen estéreo los micrófonos Neumann. El flujo de la señal de grabación se puede apreciar en la figura 1 a continuación:

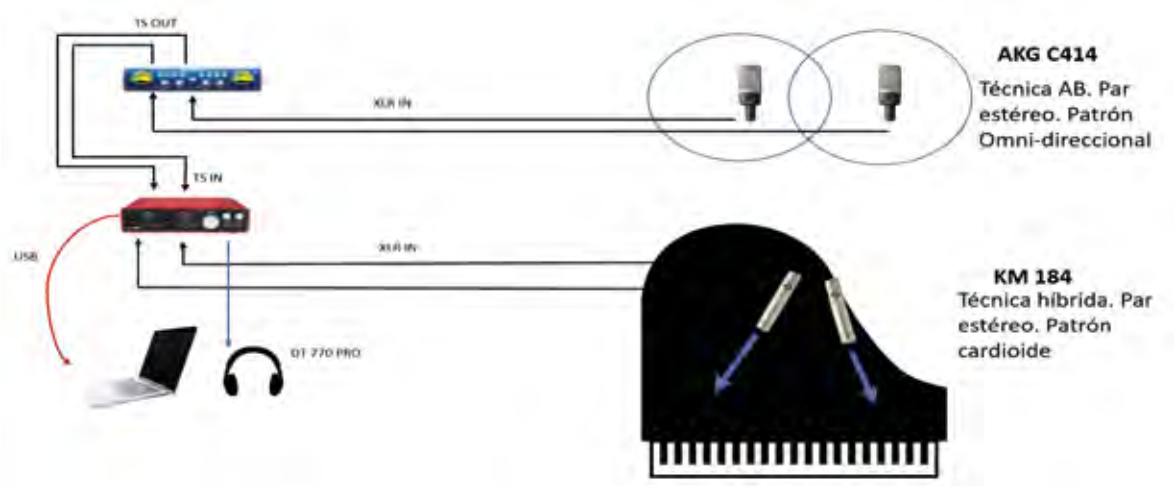


Figura 1: flujo de la señal de grabación.
Elaboración propia.

Posterior al registro sonoro, se realizó el trabajo de edición, mezcla y masterización de cada canción. El tratamiento que se le dio fue leve, ya que la grabación se realizó con buen nivel de señal y el ruido captado era mínimo. En la edición se eliminaron los ruidos de fondo proveniente de las calles de Guayaquil y de equipos de ventilación de la Sala Patrimonial de MZ14, también se montaron las mejores tomas logrando fluidez en la interpretación y pasando desapercibidos los cortes y transiciones.

En la mezcla se quitaron frecuencias que estaban resonando mucho, provocando cierta molestia al escuchar las grabaciones, y se les dio mayor realce a las frecuencias agudas para otorgar detalle a la interpretación. La compresión fue leve ya que era indispensable mantener, en la medida de lo posible, los niveles de la dinámica. Solo se controló un poco la señal sin perjudicar el resultado deseado. En la masterización se amplió más la imagen estéreo y se llegó a los niveles óptimos para las plataformas digitales, además, se logró suprimir en gran medida el ruido de fondo con la herramienta Ozone 9 de la compañía Izotope.

Durante la producción se llevó a cabo un registro audiovisual a cargo de Daniel Jara y Denise Luzuriaga. Ellos tomaron fotos y videos para la elaboración de una galería que evidencie la producción de *Frenesí* y un *Making of* para promocionar el EP en las diversas plataformas en línea, tal como se aprecia en la figura 2.



Figura 2: grabación del EP *Frenesí*.
Daniel Jara.

Como resultado de este registro también se creó la portada y contraportada de *Frenesí* (figura 3):



Figura 3: portada y contraportada del EP *Frenesí*.
Daniel Jara.

La idea era otorgarle un carácter elegante y clásico. Se utilizaron fotos del interior del piano para darle un poco de misterio y calidez.

Conclusiones y recomendaciones

El resultado de este trabajo fue la producción de *Frenesí*, un EP de pasillos para piano que compila anécdotas personales haciendo uso de diversas técnicas para componer pasillos, además de una producción audiovisual que muestra el proceso de grabación y la interacción con el equipo de trabajo.

El rol de los pianistas fue esencial en la medida que ellos incorporaban su propia sonoridad a las composiciones. No se limitaron a la partitura, sino que en el proceso surgieron ideas que al final se tomaron en cuenta para resaltar la interpretación. Uno de los recursos más utilizados fue el *rubato* —variación de la duración de las notas, acelerando o desacelerando el tempo original—, lo que le dio una narrativa más sentimental y pasional a cada obra. Desde un inicio se planteó trabajar con las emociones que se pretendían transmitir en cada pieza musical, lo que les facilitó el estudio y los ensayos a los pianistas.

Es crucial definir correctamente al equipo de trabajo, pues cada uno es indispensable para el rol que va a desarrollar. En la producción cada minuto es valioso y todos deben estar en la misma sintonía para que el resultado sea el esperado.

Es primordial, para las futuras producciones musicales que abarquen el pasillo como tema de estudio o composición, comprender los recursos que caracterizan a este género musical con el fin

de lograr un producto de calidad que contribuya a su difusión. Es necesario seguir profundizando en el estudio y creación del pasillo, pues tenemos una gran responsabilidad como ecuatorianos de mantener vivo el legado de nuestros compositores, de realzar al género musical que nos representa y difundirlo para que las nuevas generaciones adopten un sentir de apropiación.

Anexos



Figura 4:
código QR del álbum *Frenesí*.



Figura 5:
código QR de las partituras de *Frenesí*.



Figura 6:
código QR de la página web de Francisco Jara Martrus.

ral-inmaterial-de-la-humanidad/

Referencias bibliográficas

- Bartlett, Jorge Luis Valverde. *Pasillos para piano*, vol. 1. Direc. Jorge Luis Valverde Bartlett. Comp. Jorge Luis Valverde Bartlett. 2020.
- Castro, Omar Domínguez. *Análisis armónico y melódico del pasillo ecuatoriano*. Durán: Poligráfica, 2016.
- «Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi llevaron la música ecuatoriana más allá de las fronteras». *El Telégrafo*. 4 de julio de 2012. Acceso el 22 de julio de 2023. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/enrique-ibanez-mora-y-nicasio-safadi-llevaron-la-musica-ecuatoriana-mas-alla-de-las-fronteras>
- Estrada, Jenny. «Concierto Virtual "Diálogo entre pianos"». Guayaquil, 24 de julio de 2021.
- García Vera, Evelyn, Williams Malucin Tuárez y Génesis Alarcón Fuentes. «Pasillo ecuatoriano, origen, identidad y olvido». *Revista de Estrategias del Desarrollo Empresarial*, 4, n.º 11 (2018): 21.
- Godoy, Mario. *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- «Instituto Nacional de Patrimonio Cultural». Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. 14 de diciembre de 2021. Acceso el 20 de junio de 2023. <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/el-pasillo-ecuatoriano-es-patrimonio-cultural>
- «Museo del Pasillo». Museo del Pasillo. s. f. Acceso en julio de 2021. <https://www.museodelpasillo.ec/paredes-herre-ra-francisco-jose-antonio/>
- «Nicasio Safadi, notable músico». *El Universo*. 29 de octubre de 2003. Acceso el 20 de julio de 2021. <https://www.eluniverso.com/2003/10/29/0001/18/8D811F9E23F44C3ABDD85DB829A8911B.html>
- Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuenca. Video en YouTube. 18 de julio de 2020. Acceso el 19 de junio de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=v1R4MPxS214&ab_channel=CulturaUCuenca
- Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Video en YouTube. 2020. Acceso el 19 de octubre de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=QCEFWSJUk8U&ab_channel=sinfonicaecuador
- Valverde, Jorge. jorgevalverde. s. f. Acceso el 25 de julio de 2021 <http://www.jorgevalverde.art/music/index-es.html>
- Varas, Eduardo. Blog Eduardo Varas. 22 de julio de 2011. Acceso el 16 de julio de 2023. <https://eduardovarasc.wordpress.com/2011/07/22/navijio-cevallos-la-in-sistencia-de-la-musica/>
- Wong, Ketty. «La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano». *Ecuador Debate* (2004): 273.



Vol. 3 N.º 8 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2953-657x

Acordes del ayer Producción de EP de pasillos ecuatorianos

Chords of the Past Production of Ecuadorian Pasillo EP

Evelyn Morán

Investigadora independiente

emoranrugel@gmail.com

Resumen

Este proyecto surge a raíz del interés por investigar, evolucionar e interpretar la «música nacional ecuatoriana», explorando sus producciones discográficas, las historias detrás de sus letras y todo el proceso narrativo entrelazado en sus composiciones. Se inició este trabajo con una investigación documental en la que se recopilaron diversas referencias para establecer un contexto musical. Luego, en la fase comparativa y descriptiva, las obras fueron analizadas desde un punto de vista literario, sometiéndose a un riguroso proceso de curaduría, de carácter interdisciplinario y transdisciplinario que

conecta las artes sonoras, literarias y visuales. El resultado final que se espera tener contribuirá a la industria musical del Ecuador. La portada, contraportada y el interior del disco, producto final de este proyecto, reflejan el enfoque en su totalidad.

Este artículo describe las etapas de grabación, mezcla y masterización del *Extended Play* (EP)¹ titulado *Acordes del ayer*, que reúne cinco composiciones musicales de Francisco Paredes Herrera² en género del pasillo ecuatoriano. Estas obras cuentan con arreglos y reinterpretaciones musicales originales que plantean un equilibrio entre lo tradicional y lo contemporáneo. A través de la instrumentación clásica del género pasillo, se logra mantener un vínculo con la tradición, mientras que el proceso de postgrabación se aborda detalladamente en las etapas de mezcla y masterización.

Finalmente, este proyecto surge de una profunda pasión por la evolución de la música nacional ecuatoriana. A través de una cuidadosa investigación, análisis y reinterpretación, se logra un producto final que busca honrar la tradición mientras se abre camino hacia nuevos horizontes musicales.

Palabras clave: pasillo ecuatoriano, producción musical, rearmónización, mezcla, masterización.

Abstract

This project arises from the interest in researching, evolving and interpreting "Ecuadorian national music." Exploring their record productions, the stories behind their lyrics and the entire narrative process intertwined in their compositions. This work began with a documentary investigation in which various references were collect-

ed to establish a musical context. Next, in the comparative and descriptive phase, the works were analyzed from a literary point of view, going through a rigorous curatorial process, of an interdisciplinary and transdisciplinary nature that connects the sound, literary and visual arts. The final result that is expected from this work will contribute to the music industry of Ecuador. The cover, back cover and interior of the album, the final product of this project, reflect the approach in its entirety.

This article describes the recording, mixing and mastering stages of the Extended Play entitled *Acordes del Ayer*, which brings together five musical compositions by Francisco Paredes Herrera in the Ecuadorian corridor genre. These works have original musical arrangements and reinterpretations that achieve a balance between traditional and contemporary. Through the classic instrumentation of the hall genre, a link with tradition is maintained, while the post-recording process is addressed in detail in the mixing and mastering stages.

Finally, this project arises from a deep passion for the evolution of Ecuadorian national music. Through careful research, analysis and reinterpretation, a final product is achieved that seeks to honor tradition while breaking through to new musical horizons.

Keywords: Ecuadorian pasillo, musical production, reharmonization, mixing, mastering.

1 Sigla inglesa (EP) que traducida al español significa «reproducción extendida» y se utiliza como denominación para un formato de grabación musical. La duración de un EP es muy larga para considerarse como sencillo, y muy corta para considerarse como álbum.

2 Compositor, pianista, copista, director de bandas y pedagogo cuencano, llamado «el príncipe del pasillo». Edwing Guerrero Blum, *Pasillos y pasilleros del Ecuador. Breve antología y diccionario biográfico* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2000), 44.

Introducción

Existen dos vertientes claras de músicos y consumidores de pasillo: están aquellos que se mantienen fieles a las interpretaciones de los cantantes clásicos de este género y, por otra parte, encontramos una nueva generación de músicos fusionando el pasillo con otros géneros musicales como el *jazz*, el *fado* y el *blues*, ofreciendo a sus oyentes un nuevo discurso al combinar de manera armoniosa géneros extranjeros con el pasillo. Debido a que no existe una media de escucha entre las dos vertientes, el EP *Acordes de ayer* desea atraer la atención de ambos al fusionar el pasillo clásico con elementos contemporáneos, sin que pierda su esencia musical original. Durante la producción musical se analizó el género pasillo con el fin de profundizar y comprender las formas compositivas y su desarrollo musical, lo cual implica desmentir los paradigmas e idiosincrasia de muchos músicos y de jóvenes en formación que asocian al género a menudo con ambientes de taberna. Esta asociación suele ocasionar una preferencia por géneros musicales extranjeros, relegando e ignorando la música nacional. Sin embargo, un factor importante del pasillo es que trasciende las fronteras musicales y se extiende al ámbito literario. Es crucial seguir transmitiendo las narrativas temáticas que poseen los pasillos, los que reflejan, en ciertos casos, de manera conmovedora el desplazamiento, el desarraigo generado por los movimientos migratorios.

En vista de estas consideraciones, *Acordes del ayer* abarca principalmente la creación de un EP que contiene

cinco pasillos del compositor musical Francisco Paredes Herrera. Estas composiciones han sido adaptadas armónicamente en instrumentos para el requinto y la guitarra, con composiciones melódicas secundarias que armonizan con las voces, generando líneas melódicas e interacciones contrapuntísticas para la viola. La inclusión de elementos musicales e instrumentos se realizó manteniendo el formato tradicional de los tríos de la época dorada del pasillo³, que abarcó las décadas de los años cincuenta y sesenta. Se realizaron rearmonizaciones sutiles para preservar su esencia tradicional.

En última instancia, las composiciones para ser grabadas fueron elegidas por su complejidad armónica y riqueza lírica. Las obras seleccionadas para el EP *Acordes del ayer* fueron las siguientes: *Como si fuera un niño* (1924), letra de Max Garcés; *Anhelos* (1922), letra de Juan de Dios Peza; *Manabí* (1944), letra de Elías Cedeño Jerves; *Tú y yo* (1933), letra de Manuel Coello Noritz; *Rosario de besos* (1930), letra de Libardo Parra. Es imperativo que las nuevas generaciones no pierdan este legado, ya que forma parte integral de nuestra identidad cultural, patrimonio y valor simbólico. Como afirma acertadamente Wilma Granda, «el pasillo representa un importante legado de la cultura urbana y elemento fundamental en la noción de identidad sonora de los ecuatorianos, al menos para las generaciones que concluyen el siglo XX»⁴.

3 Ketty Wong, *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, (Quito: Premio de Musicología Casa de las Américas, 2010), 107.

4 Wilma Granda, «El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora», *Íconos*, n.º 18 (2004): 11.

Desarrollo

Rearmonización y arreglos

Para el proceso de arreglos y rearmosonización se tomó como base la escucha directa de grabaciones de los temas escogidos por los artistas Margarita Laso, Patricia González, Eduardo Brito, Hermanos Miño Naranjo y Julio Jaramillo. Se procedió a reestructurar toda la parte armónica a la nueva tonalidad escogida e iniciar la rearmonización pertinente, realizando la sustitución del acorde dominante (V7) por el sustituto tritonal (susV7/V7); también la sustitución del acorde subdominante principal (IV) y la sustitución del acorde de tónica (I). Se utilizaron las áreas tonales para reemplazar el acorde principal del área por su acorde compañero de área. También se consideró el uso de extensiones (9-13) e inversiones en los demás grados, obteniendo, en algunos fragmentos de las obras, cambios de color y función del acorde.

Para los arreglos en los estribillos, se mantuvieron casi en su totalidad las melodías distintivas de los temas escogidos para obtener, por parte de los oyentes, un reconocimiento de la obra al inicio de su ejecución. Por otro lado, se modificó el tempo de las obras, obteniendo como resultado una identidad. Los arreglos para la viola, el requinto y la segunda voz se concibieron por movimientos interválicos en intervalos de terceras mayores y menores, cuartas justas y sextas mayores y menores, haciendo uso de notas de paso, adornos y bordaduras. Bajo estos parámetros elegidos, se llevó a cabo la creación de los arreglos.

Grabación

El ensamble musical para la grabación estuvo formado por Evelyn Morán (voz principal y guitarra), Tomás Morán (guitarra y requinto), Pablo Gálvez (segunda voz), Jorge Díaz (viola). El equipo de trabajo para la producción del EP *Acor- des del ayer* estuvo conformado por David Parra (ingeniero de grabación y estudio Blue Panda), Evelyn Morán (edición), Víctor Espinoza (VATIIX, mezcla y masterización), Diana Solórzano (diseño de portada y fotografías).

El DAW⁵ que se utilizó para la grabación fue Studio One 4 Artist, programa digital que recibió las señales de audio de la interface⁶ Allen & Heath QU-24 que posee 32 fuentes en la mezcla, incluyendo entradas estéreo y retornos, equivalente a una mesa analógica de 38 canales. El flujo de señal desde la sala de grabación hasta la sala de control se efectuó siempre de la misma manera: micrófono, cable XLR, pachera, preamplificador, interface, DAW.

Todo esto ingresó a Studio One Artist para realizar los procesos que fueron supervisados por medio de los monitores Nexo-GEO S1230. En tres sesiones se realizó la grabación. En la primera sesión se grabó la guitarra y la voz principal. En la segunda sesión se realizó la grabación de la viola, y en la tercera sesión se llevó a cabo la grabación de la segunda voz y el requinto.

Para la grabación de la voz principal se utilizó un micrófono cardiode Neumann U87 concebido especialmente para

⁵ De las iniciales de Digital Audio Workstation, un DAW o secuenciador es un programa para crear música que puede editar, grabar, mezclar, producir y masterizar en formato audio y M.I.D.I.

⁶ O tarjeta de sonido, es un equipo que conecta micrófonos y otros equipos de audio o instrumentos a un ordenador.

grabaciones de voces, brindando calidez y equilibrio al sonido. La voz se ubicó frente a la guitarra, pensando en la imagen estéreo. Ambos micrófonos se ubicaron a la misma distancia con respecto a la voz para que esta sea captada al mismo tiempo; todas las decisiones fueron tomadas pensando en el resultado que se deseaba obtener durante la etapa de la mezcla —y que la voz se escuche en el centro—.

La grabación de la viola y de la segunda voz se realizó mediante la técnica de *overdubs*⁷ con el uso de un micrófono AKG C414, elegido por su versatilidad, sensibilidad, claridad al capturar el sonido. El requinto y la guitarra se grabaron con un micrófono puntual AKG C214, apuntando directamente a la parte central del instrumento para la recepción adecuada de las frecuencias medias y medias bajas, dos micrófonos Bayerdynamic TGI 53, *cardiodes*, haciendo uso de la técnica de microfonación estéreo AB, apuntando al traste número doce y al cuerpo, para la captura de las frecuencias agudas y resaltar los detalles necesarios en los estribillos, adornos y acompañamiento de los temas.

Edición y mezcla

El proceso de edición de audio se realizó en Protools. De cada tema musical se hicieron tres tomas, para elegir posteriormente las mejores, minimizando de esta manera la edición de los audios. El criterio de la producción era capturar lo íntimo y espontáneo. El equipo de pro-

ducción decidió eliminar las respiraciones de la cantante, para obtener un sonido más limpio. Sin embargo, se dispuso mantener los sonidos propios de la ejecución del requinto y la guitarra al trasladarse de un traste a otro para mantener esa sensación humana y orgánica propia de un acústico. El proceso estético y el criterio general para la mezcla fue preservar el sonido natural de cada instrumento y mantener una narrativa y estética de un acústico.

Iniciamos con la guitarra, la cual tenía tres señales obtenidas en la grabación. Se trabajó en la señal emitida con el micrófono puntual, se realizó una ecualización aplicando un corte en 75 Hz, de esta manera nos aseguramos de que nada por debajo del rango elegido enturbie la mezcla. Además, se aplicó ganancia de 0.8 dB en las frecuencias que se encuentran entre 2000 a 4000 Hz para que el instrumento no pierda presencia. El paneo se mantuvo 100 % mono, ya que la señal de la guitarra no los requiere. Esta forma del paneo se mantendrá constante en gran parte de la guitarra que acompaña todos los temas. Como segundo proceso, se aplicó una compresión leve, evitando inhabilitar la dinámica, pero, a su vez, controlando la presencia de pequeños picos en la señal. Las señales de la guitarra grabadas en AB fueron paneadas un 80 % y se aplicaron los mismos procesos descritos anteriormente. Durante su ecualización se realizó un corte a partir de los 125 Hz, priorizando, de esta manera, las frecuencias medias y agudas de la guitarra. Las tres señales de la guitarra fueron enviadas a un canal auxiliar con el propósito de controlar las señales unificadas de la guitarra.

⁷ La técnica de *overdubs* (apilamiento de capas de audio) se usa en los estudios de grabación y nos permite grabar nuevos sonidos de instrumentos a contenidos que fueron ya previamente grabados. Una forma es grabar en primera instancia la sección rítmica, por ejemplo, la percusión y luego los instrumentos.

En el caso del requinto, al poseer una señal igual que la guitarra captura con un micrófono puntual y dos señales en técnica AB, el criterio de la mezcla fue similar a los procesos anteriores, diferenciándose en la ecualización. Al ser el requinto un instrumento más agudo que la guitarra, tenía que ser tratado diferente. Se realizó un corte drástico alrededor de los 70 Hz. Además, se atenuó drásticamente junto en las frecuencias 2003 Hz y 3698 Hz, las cuales generaban una señal peligrosa que ocasionaría graves problemas en el proceso de *mastering*. Este criterio de ecualización se lo aplicó a las tres señales del requinto. Para eliminar ruidos de fondo se aplicó una *gate* (puerta). Finalmente, para obtener homogeneidad, las tres señales del requinto fueron enviadas a un canal auxiliar y en este canal auxiliar se le adicionó un *reverb* de impulso, para darle al instrumento profundidad en la mezcla sin afectar la señal y sin agregar ecos, simplemente situar el requinto por detrás de la guitarra sin perder su presencia.

Los procesos de la viola empezaron con una atenuación de la señal, ya que, de todas las señales de los temas, la viola presentaba mayor cantidad de volumen. Posteriormente se procedió a abrir la señal en el espacio estéreo, otorgándonos ancho de banda. Finalmente, se le adicionó *reverb*. En la segunda viola se evitó usar el *plugin* de ancho de banda y *reverb*, pues el criterio fue dejar una viola con sonido natural y sin efectos para que se complementara con la tratada.

Finalmente, se procedió a tratar las voces. Al tener dos tipos de voces distintas en todo aspecto, soprano y tenor, los criterios de ecualizaciones para ambas fueron distintas. En el caso de la voz fe-

menina, se realizó una atenuación muy leve en el rango de frecuencias medias; en el caso de la voz masculina, se realizó un corte drástico en los subgraves, se atenuó en -2 dB entre 162 a 300 Hz y se eliminaron los brillos de la voz masculina, ya que se quería evitar sobresaturación de las frecuencias medias agudas y agudas ya encontradas en el requinto y la voz femenina. Se terminaron estos procesos con la adición de *reverb* y *deesers*, haciendo uso de *plugins* creados especialmente para voces.

Masterización

El proceso estético de la masterización se lo realizó en el *software* FL Studio 20. El criterio general fue preservar el sonido natural de cada instrumento y mantener una narrativa y estética de un acústico. Durante el proceso se utilizó la técnica de división por bandas, donde se masterizaron los cinco temas individuales, pero en una misma sesión, para obtener la homogeneidad requerida propia de un disco, a través de cuatro bandas (a partir del tema obtenido en la mezcla, se clonan para obtener tres pistas, dando como resultado cuatro temas exactamente iguales). Una vez obtenidas las cuatro bandas, se le adicionó el *plugin* de Isotope Ozone-Exciter y se procedió a dividir el *plugin* en cuatro bandas de rangos en hercios (Hz).

Al realizar esta división se logró obtener un tratamiento más cauteloso en cada una de las bandas, evitando por completo el *clip* y saturación en el *master*. De esta manera se puede hacer un *mastering* por bandas. Posteriormente, se empezó a trabajar directamente en el *master* con un maximizador con limitador para

lograr el volumen deseado —que hasta esta instancia se encontraba a -16 dB— y crear un ruido de piso *headroom* 88, y, así, evitar los *clipping* y la distorsión de la señal. Finalmente se logró que el *mastering* esté en -16 LUFC89, requeridas por el género musical de la producción.

Portada: diseño general y creación de librito

El método escogido para el desarrollo del arte del CD de todo el EP fue la rotoscopía⁸, procedimiento que consiste en realizar un calco exacto de la foto o imagen real que posteriormente fue modificada bajo la técnica de acuarela digital, superponiendo capas semitransparentes hasta lograr una representación de colores más oscuros, vivos, e intensos. Las fotos utilizadas para elaborar las carátulas y diseño del CD fueron tomadas durante ensayos y grabación por la misma diseñadora gráfica, quien utilizó los programas Adobe Illustrator y Adobe Photoshop para aplicarle los procesos digitales de técnicas antes mencionadas.

Para el diseño de portada del CD se eligieron imágenes representativas de la ciudad de Cuenca por ser la ciudad de origen del compositor. Para la contraportada, se usaron imágenes de la ciudad de Guayaquil por ser el lugar donde Francisco Paredes Herrera se radicó hasta el día de su

fallecimiento. La tipografía elegida para el nombre del EP y para la descripción de los temas musicales fue Ontohood Regular Font. Para el nombre del autor de tesis y cantante del disco se usó Bosrake Font. El criterio de elección de ambas fuentes fue usar tipografías manuscritas que denoten lo tradicional, reflejado en la propuesta del EP *Acordes del ayer*. Por otro lado, la tipografía Helvética Font, por ser una fuente de fácil lectura y de carácter formal, se utilizó para los créditos, información de los temas musicales y texto del librito.



Figura 1: mockup⁹ de la portada.



Figura 2: mockups de la cara interna del CD.

⁸ Técnica de aislamiento de ciertas partes de la imagen mediante el uso de selecciones o máscaras.

⁹ Modelo o prototipo que se utiliza para exhibir o probar un diseño.



Figura 3: *mockups* de la cara externa del CD.

Enlaces

Enlace del EP *Acordes del ayer* en Spotify:
<https://open.spotify.com/intl-es/artist/4w6tsw7mGZtjMRM6zumPo9>

Enlace del EP *Acordes del ayer* en YouTube:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLtwhNv8SJ77Ur6DdUg5Zi3GAF-qOlQ3-B5>

Resultados/conclusiones

El objetivo principal de este proyecto interdisciplinario fue producir el EP *Acordes del ayer* basado en composiciones musi-

cales del maestro Francisco Paredes Herrera. Dicho trabajo posee como característica principal la aplicación de técnicas de rearmonización en la guitarra, así como en los arreglos del requinto, de la viola y voz secundaria. Además, como estética e identidad sonora, se planteó generar un material sonoro que se localice en un punto medio entre producciones conservadoras y contemporáneas, de tal manera que capte la escucha de ambas vertientes.

Este proyecto abarcó de manera completa no solo el desarrollo escrito como una futura referencia para productores y músicos interesados en explorar e incursionar en el género pasillo, sino también todo el proceso práctico de su elaboración. La coordinación adecuada para el desarrollo del proyecto fue pieza clave durante su ejecución. El cumplimiento de los tiempos para la elaboración de los arreglos, ensayos, grabaciones y demás procesos agilitó el desarrollo adecuado.

Para finalizar, invito a productores y músicos a no dejar de lado nuestras raíces, que nos definen y contribuyen de manera gigantesca en nuestras futuras producciones. Considero que es necesario adoptar un papel de embajadores con respecto a todo el arte de nuestro país y, de esa manera, contribuir en la formación de las nuevas generaciones dejando un legado sólido con bases firmes para transmitirse a lo largo del tiempo.

Referencias bibliográficas

- «El pasillo ecuatoriano, un género de identidad nacional que despierta pasiones y controversia». *El Telégrafo*, 1 de octubre de 2017, acceso el 24 octubre de 2019. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/1/el-pasillo-ecuatoriano-un-genero-de-identidad-nacional-que-despierta-pasiones-y-controversia>
- Guerrero Blum, Edwing. *Pasillos y pasilleros del Ecuador. Breve antología y diccionario biográfico*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2000.
- Godoy, Aguirre. «La nación, el nacionalismo y la música nacional». *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión* (2014).
- Godoy, Aguirre. *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Granda, Wilma. «El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora». *Íconos*, n.º 18 (2004): 63-70.
- Herrera, Sylvia. «La identidad musical del Ecuador: el pasillo». *RICIT: Revista Turismo, Desarrollo y Buen Vivir*, n.º 4 (2012): 58-70.
- Wong, Ketty. «La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano». *Ecuador Debate* (2004): 269-281. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5326>
- . *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión, 2013.



Vol. 3 N.º 8 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2953-657x

El pasillo, nuestro patrimonio

Pasillo, our Heritage

Mario Godoy Aguirre¹

Investigador independiente

mgga1954@gmail.com

Resumen

Este ensayo presenta una breve visión histórica del pasillo, su definición, funcionalidad, difusión y prototipos. Se da énfasis al mestizaje cultural y se destaca la importancia, aporte y fortaleza de la música de tradición oral, la música no escrita. Concluye indicando algunos hitos sobresalientes en la historia del pasillo, y doy mis puntos de vista sobre el devenir de este emblemático género musical.

Palabras clave: pasillo, patrimonio, mestizaje cultural, tradición oral

Abstract

This essay presents a brief historical overview of *pasillo*, its definition, functionality, diffusion, and prototypes. Emphasis is placed on cultural mixing and the importance, contribution, and strength of music of oral tradition, unwritten music, is highlighted. It concludes by indicating some outstanding milestones in the history of *pasillo*, and I give my views on the future of this emblematic musical genre.

Keywords: pasillo, heritage, cultural merger, oral tradition

¹ Riobamba, Ecuador, 1954. Compositor, investigador musical, promotor cultural. Consultor, curador, exdirector y docente del Museo Escuela del Pasillo de Quito (2018–2021), impulsor para que el género musical pasillo esté incluido por la Unesco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.



Figura 1: diploma Unesco. Desde el 14 de diciembre de 2021, el género musical pasillo está inscrito en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

¿Qué es el pasillo? El pasillo es un género musical, sistema rítmico de danza, canción y baile criollo de pareja entrelazada. Es una música viva, vigente, macrorregional, un producto artístico urbano, que resulta de la hibridación transcultural, basado en la fusión de distintos elementos musicales, poéticos y coreográficos procedentes de diversas regiones, con diferentes perfiles sociales y culturales. El pasillo es la simbiosis de una compleja variedad de géneros musicales, asociados a otros elementos socioculturales, con capacidad para construir discursos identitarios relacionados con procesos culturales de muy diverso signo y que aglutina significados culturales y políticos, incluso contradictorios. El pasillo es el ejemplo de un proceso de innovación donde el préstamo cultural produce un crisol, que es la síntesis de la conjunción del yaraví andino, con el vals y otros elementos de la idiosincrasia regional.

Su origen es multinacional, al igual que el tango que nació en el área cultural del Río de la Plata (Uruguay y Argentina); o el huayno, de la zona actualmente ocupada por territorios de Perú y Bolivia. El pasillo se gestó en el siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia Sudamericana, en los territorios que conformaron la Gran Colombia.

El pasillo resonó —alcanzó su «nivel de consciencia»— entre los músicos populares de la Gran Colombia o Colombia, territorios correspondientes a las actuales repúblicas de Venezuela, Colombia, Panamá, Ecuador, a inicios del siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia Sudamericana; luego, en la segunda mitad del siglo XIX. El pasillo se consolidó, por su mayor difusión y presencia, en los bailes de salón, retretas de las bandas institucionales y la circulación de partituras de este género. El libro *Un curso de milagros* señala: «Una experiencia universal no sólo es posible, sino necesaria» (Schucman y Thetford 1999, 83).



Figura 2: Estudiantina del Museo Escuela del Pasillo, Maratón del Pasillo, Quito, 17 de noviembre de 2019. Foto: Museo Escuela del Pasillo, Quito.

En el pasillo hay un fuerte mestizaje, la fusión de la música ancestral, los repertorios y bailes quiteños, el paisaje sonoro andino, la pentafonía, la idiosincrasia regional, las canciones y bailes de la plebe, de la élite, el yaraví, el vals, el bolero español y otros géneros.

Por ser el vals el género de moda, escrito en $\frac{3}{4}$, igual que el pasillo, varios musicólogos e historiadores señalan de una manera unilateral que el pasillo se originó del vals, es decir que el género musical vals fue «modificado», «innovado» y surgió el pasillo. Esa es una verdad a medias; en el pasillo debemos reiterar la presencia, vigencia, fuerza y valía de la música de nuestros antepasados.

Tampoco debemos olvidar el gran aporte y fortaleza de la música de tradición oral, la música no escrita. Los primeros pasillos creados por los músicos populares, por varias décadas, y aún ahora, se transmiten de una generación a otra, de un colectivo a otro, sin partituras. Así tenemos a los pasillos anónimos: *El aguarico*, *Petita Pontón* (compilación: Lidia Noboa, riobambeña); *Adiós palomas blancas*; *Solteros alegres*; *Belleza riobambeña* (1907); etc.

Recién en el último tercio del siglo XIX aparecieron los primeros pasillos escritos por los jóvenes músicos que estudiaron en el primer conservatorio de Quito (1870-1877), fundado por García Moreno.

- Aparicio Córdova: *Los bandidos*; *¿Te vas?*
- Carlos Amable Ortiz Merizalde: *A unos ojos*; *Ay, qué hermosa eres*; *Co-*

razón de madre; *Corazón que sufre*; *Di que me amas*; *El artillero*; *El proscrito*; *Flor del mal*; *Glorias de la vida*; *Habla, corazón*; *Ilusión perdida*; *La patria en el Ecuador* (1881); *Los trece*; *Mi corazón en pedazos*; *Mi dolor*; *Nieto del cuy*; *No te olvidaré*; *Perdona*; *Plegaria*; *Reír llorando*; *Soñarse muerto*; *Un solo beso*.

- Francisco A. Ramos: *Mis lágrimas*
- José Ramos: *Mucho te extraño*; *Tú no sabes cuánto te quiero*
- Enrique Córdova: *Primeras quejas*, entre otros.



Figura 3: Guayaquil, Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas, tomado de *El Ecuador en Chicago*, 1892.

Teniendo como base nuestra música ancestral, andina, pentafónica, el pasillo nació en la región Grancolombiana [Colombia], en la zona geográfica actualmente ocupada por las repúblicas de Venezuela, Colombia, Panamá y Ecuador, pueblos hermanos y con gran afinidad cultural. En los salones aristocráticos de los países mencionados, las «danzas de sociedad o salón» eran la contradanza, minué, rigodón, la chacona, el paspié, el valse, el bolero español, avanzada la fiesta, muchas veces a hurtadillas, se bailaban fandangos; la plebe también tenía sus bailes, la ñapanga, el costillar, el alza que

te han visto, la puerca raspada, el rascatetas, varios de ellos repertorios prohibidos por la Iglesia católica.

Algunos investigadores musicales ecuatorianos han centrado sus esfuerzos en la búsqueda del «año» de nacimiento del pasillo, y no en su resonancia y proceso de innovación. En el estudio del pasillo, lo fundamental no es encontrar la «partida de nacimiento» o su «fe de bautismo» ni debe centrarse en el problema superficial de los «orígenes».

El género musical pasillo es un producto cultural regional de estructura cambiante, no es algo estático e inmutable. Cuestiono las categorías de música nacional y música ecuatoriana atribuidas al pasillo, cuando su génesis, circulación e interrelación social y cultural son macroregionales (son la expresión dinámica de grandes corrientes que se entrecruzan). Es peligroso caer en el anacrónico determinismo de los límites geopolíticos, donde el hombre está moldeado por el paisaje y la música delimitada por la frontera.

A través del tiempo, con especulaciones de carácter esencialista y etnocentrista, se han dado varias hipótesis sobre la autenticidad y nacionalidad del género musical pasillo. Con fuerte repercusión en el imaginario social, por ejemplo, en algunos círculos de radiodifusores y periodistas, sobre el pasillo se repiten adjetivos, estereotipos, hipótesis contradictorias. No faltan quienes creen que la «auténtica» música nacional ecuatoriana es el pasillo. Ese etnocentrismo impide comprender a cabalidad que el pasillo es un producto cultural regional, ligado a entramados culturales, agentes sociales, significaciones, valores, funciones, usos, formas, etc. «La idea de nación y todo lo que ello conlleva no se corresponde a una cultura en

el sentido holístico del término, sino que, sencillamente, constituye un entramado cultural más» (Martí 2004, 12).

Tenemos la tendencia a considerarnos receptores pasivos de los procesos culturales. En los estudios sobre el origen e innovación del pasillo hemos dado mucho énfasis al aporte de elementos europeos, presentes en el pasillo. Acertadamente el musicólogo español Ismael Fernández de la Cuesta señala:

[...] es una simplificación, si no error, definir el Pasillo ecuatoriano y el baile suramericano en general como una danza trasladada desde Europa, notablemente desde el ámbito vienés, pues ignora por completo el mestizaje cultural ocurrido en América. Otro tanto podríamos decir del vals venezolano y de otras tantas manifestaciones que, aun teniendo conexiones europeas, hunden sus raíces en la inmemorial tradición dancística universal y en la autóctona. (Fernández de la Cuesta 2019, 2)

Además de esta distorsionada visión musical —que omite la fuerza y presencia de las músicas vernáculas, nuestro paisaje sonoro, el mestizaje—, la academia, los historiadores, musicólogos hemos cometido otro grave error: no hemos dado importancia a la abundante música de tradición oral. «Hemos sido esclavos de la escritura, con desprecio de la inestimable información que proporciona la oralidad. Por esta razón, en los libros de historia de la música existe una laguna notable al respecto» (Fernández de la Cuesta 2019, 1). Sin caer en el etnocentrismo, el aporte de la música ancestral andina, de la música vernácula al pasillo, es incommensurable.

Inicialmente este género se llamó «el colombiano(a)». Con el nombre de Colombia, durante las primeras décadas del siglo XIX, se denominó a los países que conformaron lo que históricamente se llamó Colombia o la Gran Colombia. No es posible determinar el sitio exacto donde nació el pasillo, tampoco es posible encontrar su «partida de nacimiento», el proceso de hibridación transcultural e innovación del pasillo duró varias décadas.

El pasillo fue un género musical bailable, de «pareja entrelazada», propio de los estratos populares, que rápidamente fue ganando espacio, por ser un «baile de pareja unida». Surgió como una respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía criolla. El nombre de pasillo se debe a la forma como se bailaba «con pasos cortos y rápidos».

Pedro Pablo Traversari, en su estudio inédito *El arte en América* (1902), sobre el pasillo indica que sus figuras eran parecidas a las del «valzer pero más ligero y saltado». Este manuscrito incluye ocho pasillos colombianos y tres pasillos ecuatorianos (Guerrero Gutiérrez y Mullo Sandoval 2005, 3).



Figura 4: Estudiantina La Salle, Riobamba, 15 de mayo de 1940. Foto: Archivo Mario Godoy Aguirre.

Las bandas de música, en los siglos XIX y XX, propiciaron la difusión y primeras grabaciones de pasillos. En el siglo XIX, hubo pasillos instrumentales bailables, preferentemente en tonalidad mayor. El pasillo se bailó en Ecuador hasta los años cincuenta del siglo XX.

El pasillo ecuatoriano se escribe en compás de $\frac{3}{4}$ (ternario simple). Generalmente su estructura responde a la forma A-B-B, a veces A-B-C, con introducción o estribillo de cuatro a ocho compases, es decir, «construido en esquemas bistróficos o tristróficos, en donde sus partes van precedidas y continuadas por introducciones o interludios instrumentales» (Bueno 2012, 7). Ahora predominan los pasillos en tonalidad menor. En la melodía de varios de ellos se evidencia la pentafonía andina con notas de paso o «pién», o la eptafonía con base pentafónica.

El pasillo se encuentra vigente en Ecuador, Colombia, Panamá, Perú, parte de Venezuela (región andina: estado de Táchira, parcialmente el estado Lara, Mérida)² México y Costa Rica (pasillo guanaquense). Sin duda, es en Ecuador donde mejor se adaptó, llegando a convertirse en un género musical emblemático.

El pasillo tiene metro ternario simple ($\frac{3}{4}$), el tempo, la cifra metronómica aproximada del pasillo serrano es negra = 96. Para el pasillo costeño, el tempo, la cifra metronómica aproximada³ es negra = 114. Desde el punto de vista estructural, el pasillo, como sistema rítmico de danza, usa el siguiente ritmo de base:

2 Información facilitada por el musicólogo Walter Guido. Quito, septiembre de 1995.

3 Ejemplo de pasillo costeño: *Guayaquil de mis amores*. Ejemplo de pasillo serrano: *Sendas distintas*. Ahora, al menos en las grabaciones, la velocidad metronómica, el tempo, tiende a unificarse a negra = 114.



dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra.

La música se supone inscrita en un contexto socioeconómico y tiene como actor principal al hombre. El pasillo, género, ritmo, aire, especie, forma musical, generalmente fue estudiado sin «competencia musical» y sin una adecuada «audiolectura»⁴, bajo la óptica de la folclorología tradicional, la crónica periodística, la historiografía. En el estudio del pasillo, el análisis socioantropológico es casi nulo. La visión del producto musical siempre fue externa. La folclorología estudió al pasillo como si fuera un objeto aislado, lo estudió cual si mirase a una flor superficialmente y no miró a la planta ni al jardín. El pasillo fue estudiado como expresión romántica, y muchas veces los estudios se quedaron en la simple adjetivación: triste, alegre,ailable, melancólico, etc. No es suficiente la «calificación», es necesario el análisis, la visión holística.

El pasillo no es algo externo que se ve, es algo que se articula, se construye, es una práctica de consumo y goce: «Toda práctica de consumo cultural implica el goce, que no se trata de operaciones de reconocimiento de una identidad previamente construida, sino de la misma construcción de esa identidad en la confluencia de todos los practicantes-músicos y públicos» (Alabarces 2005, 6).

Es común referirse al pasillo como

un «género musical popular» y no «académico», es decir, es una manifestación cultural transmitida en buena parte

por tradición auditiva-oral, es un género impugnador-contestatorio, ¿contestatorio de qué?, de los aristocráticos bailes de sociedad o salón, principalmente del vals y el bolero español. El pasillo surge de la pugna y contradicciones que se vivían entre peninsulares y criollos; civiles y religiosos; indígenas y mestizos; administradores y el clero. Es la síntesis de la nueva personalidad hispanoamericana; es la consecuencia lógica de un sentimiento prenacionalista.

A través del tiempo, con especulaciones de carácter esencialista y etnicista, se han dado varias hipótesis sobre la autenticidad y nacionalidad del género pasillo. Con fuerte repercusión en el imaginario social, en algunos círculos de radiodifusores y periodistas se repiten adjetivos, estereotipos o hipótesis contradictorias sobre el pasillo.

Funcionalidad del pasillo

En cuanto a su funcionalidad o lugares de ejecución, el pasillo es un género polifuncional. En Ecuador, en los siglos XIX y parte del siglo XX, el pasillo se escuchó en las retretas urbanas, serenatas, reuniones sociales, luego pasó a los fonogramas, radio, teatros. El pasillo se bailó hasta mediados del siglo XX.

Hacia 1886, en los salones de baile de Quito, al son del piano se bailaba:

⁴ Audiolectura: «Acto de comprender canciones. Competencia articulada para permitirnos interactuar/cogitar la música vocal» (López Cano 2004, 946).

«valeses, danzas, lanceros, polkas, pasillos y cuadrillas».

El piano no dejaba inactivos a los que saben saborear las delicias de una danza ó de un pasillo, en los que tantísimo se distinguen nuestras encantadoras quiteñas, que bailando no tienen rival en el mundo, y tuvimos la dicha de admirar prodigios de donaire, gentileza y gracia (...) En cuanto terminó la cena se dejaron oír de nuevo una serie de walses, danzas, lanceros, polkas, pasillos y cuadrillas a cuyos compases era imposible resistir, por lo que continuó el baile con el mismo entusiasmo que al principio... (Guerrero Gutiérrez y Mullo Sandoval 2005, 92).

Desde los años sesenta hasta los años noventa del siglo XX, el pasillo reinó en las rocolas de pequeños negocios, picanterías, cantinas y en festivales populares. En los últimos años, esporádicamente, el pasillo se escucha en salas de concierto, alguna programación de la televisión ecuatoriana y en formatos multimedia —como los DVD— y en las redes sociales como Facebook, YouTube, y otras.



Figura 5: Gustavo Herdoiza presenta a Julio Jaramillo y a Olimpo Cárdenas, Radio Tarqui, Quito, años 60. Foto: Archivo MGA.

La difusión del pasillo

En pasillo, al ser un género preferentemente vinculado con los sectores populares, se transmitió al menos en sus inicios, por tradición oral-auditiva. En la difusión musical se han dado muchos cambios: de la transmisión oral se pasó al manuscrito o partitura impresa, al rollo de pianola, los discos de pizarra, discos de vinilo (analógicos), casetes, discos compactos, la radio, la rocola, la televisión, formato mp3, DVD, iTunes, iPod, iPad, YouTube, *streaming*, etc. El pasillo, como elemento musical, artístico y cultural, no se ha mantenido ajeno al influjo de los medios audiovisuales. Es más, estos han contribuido a formar un imaginario del pasillo que ha traspasado nuestras fronteras. El pasillo se ha servido de los medios audiovisuales para su difusión y expansión, llevando a cabo un desarrollo paralelo.

Tras una breve observación de ambos universos (pasillo-audiovisuales) se puede deducir que contienen una serie de elementos comunes sobre los que es posible realizar un análisis de la música,

su evolución, su presencia en la actualidad, la relación con el mercado, etc. El pasillo, como unidad musical, posee unas características definidas que interactúan con los medios audiovisuales de manera desigual.

El pasillo no solo se desarrolló en Venezuela, Colombia y Ecuador; por los procesos normales de difusión, también fue aceptado y germinó en Perú, Panamá, Costa Rica, México y Cuba.

Prototipos (pasillos ecuatorianos)

El alma en los labios

Autor (poesía): Medardo Ángel Silva,
compositor (música): Francisco Paredes Herrera

Sombras

Autora: Rosario Sansores, música:
Carlos Brito Benavides

El aguacate

Autor y compositor: César
Guerrero Tamayo

Sendas distintas

Autor y compositor: Jorge
Araujo Chiriboga

Ángel de luz

Autora y compositora: Benigna
Dávalos Villavicencio

Guayaquil de mis amores

Autor: Lauro Dávila, compositor:
Nicasio Safadi

Invernal

Autor: José María Egas, compositor:
Nicasio Safadi

Romance de mi destino

Autor: Abel Romeo Castillo, compositor:
Gonzalo Vera Santos

Romance criollo de la niña guayaquileña

Autor: Abel Romeo Castillo, compositor:
Nicasio Safadi

Esposa

Autor y compositor: Carlos Rubira Infante

Faltándome tú

Autor y compositor: Carlos Falquez

Tú y yo

Autor: Manuel Coello, compositor:
Francisco Paredes Herrera

Reproche

Autor: Julio Flores, compositor: Segundo Cueva Celi

Solo

Autor y compositor, Ángel Leonidas
Araújo, Nicolás Fiallos

Alma lojana

Autor: Emiliano Ortega, compositor:
Cristóbal Ojeda Dávila

Algunos hitos del pasillo ecuatoriano (últimas décadas)



Figura 6: el dúo Benítez Valencia (Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia), acompañados por los guitarristas Bolívar Ortiz y Segundo Gueña. Foto: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

- En 1961, Alberto Morlás Gutiérrez publicó el libro *Florilegio del pasillo ecuatoriano*, Quito, Editorial Fray Jodoco Rique, 485 páginas. Este libro incluye datos biográficos de varios compositores de pasillos y un amplio cancionero.
- El 25 de octubre de 1970, falleció en Quito el cantante y compositor Luis Alberto Potolo Valencia, integrante del Dúo Benítez Valencia.
- 1974-1984: la empresa guayaquileña Fediscos-Discos Ónix lanzó al mercado la serie *Ecuadorianísima*, una antología de discos de larga duración que incluye a los intérpretes de música popular ecuatoriana: Gonzalo Benítez, Dúo Hnos. Villamar, Dúo Hnos. Miño Naranjo, Guillermo Rodríguez y Los Gatos, Dúo Hnas. Mendoza Suasti,

- Carlos Bonilla y su orquesta, Pepe Jaramillo, Huberto Santacruz, Julio Jaramillo, Hilda Murillo, Nelson Dueñas, Dúo Hnos. Montecel, Gonzalo Castro, Hugo Henríquez, Olimpo Cárdenas, Lida Uquillas, Lucho Bowen, Rosalino Quintero, Eduardo Zurita, Luis Alberto Sampedro. Un alto porcentaje de los repertorios grabados por estos artistas fueron pasillos.
- Por iniciativa del Dr. Rodrigo Espinosa Bermeo, entonces gerente del Banco Central del Ecuador, en 1977 se organizó el Primer Concurso de Composición e Interpretación de Música Ecuatoriana. Se presentaron 322 obras: de las doce composiciones finalistas, ocho fueron pasillos. El tema ganador fue el pasillo *Esperanza perdida*, del compositor Pedro Pablo Echeverría Terán interpretado por Lourdes de Moscoso. Alicia Salvador, cantante y compositora del pasillo *Tu voz*, se adjudicó el premio a mejor intérprete.
 - Organizado por la misma institución bancaria, en 1978 se realizó el Segundo Concurso de Composición e Interpretación de Música Ecuatoriana. En la contraportada del disco n.º 2, con los temas finalistas, se lee este texto: «El interés de estos eventos culturales se refleja en el número de compositores que participaron con trabajos que sobrepasan los seiscientos. La forma rítmica predominante es el pasillo, notándose un escaso porcentaje de ritmos indígenas».
 - En Guayaquil, el 9 de febrero de 1978, falleció el cantante y compositor Julio Alfredo Jaramillo Laurido, conocido como el Ruiseñor de América.
 - La empresa SDRAM de Guayaquil, perteneciente a IFESA, publicó entre 1978 y 1981 una serie de diez discos de larga duración, con un folleto anexo con las partituras de las canciones de los compositores Francisco Paredes, Nicasio Safadi, Carlos Rubira Infante, Carlos Solís Morán, Guillermo Garzón, Enrique Ibáñez, Víctor Valencia, Luis Alberto Valencia, Abilio Bermúdez, Ángel Leonidas Araujo. Un alto porcentaje de los repertorios seleccionados fue de pasillos
 - Johannes, Riedel, en 1986 publicó en la revista *Latin American Music Review*, volumen 7, número 1, de la Universidad de Austin, Texas, el ensayo «The Ecuadorean Pasillo: 'Música Popular', 'Música Nacional', or 'Música Folklórica'?».
 - En Quito, el 10 de diciembre de 1987, falleció la cantante Carlota Jaramillo, la Reina de la Canción Nacional.
 - 1990: Pablo Guerrero recopiló una serie de pasillos ecuatorianos del siglo XIX. En 1994, estos pasillos fueron comentados y analizados por Ketty Wong, en el ensayo «Algunas consideraciones de los pasillos ecuatorianos de antaño», ponencia presentada en el Primer Encuentro Internacional de Estudio e Interpretación del Pasillo en América.
 - Por iniciativa y gestiones de Mario Godoy Aguirre, siendo subsecretaria de Cultura la Dra. Rosalía Arteaga, por Decreto Ejecutivo n.º 1118 (Registro Oficial N.º 287, del 30 de septiembre de 1993), en homenaje a Julio Jaramillo, nacido el 1 de octubre de 1935, se declaró aquella fecha como Día Nacional del Pasillo, «el 1 de octubre de cada año». El decreto ejecutivo lo firmó Sixto Durán Ballén, entonces presidente de la República.

- En Quito, del 18 al 22 de septiembre de 1995, se realizó el Primer Encuentro Internacional de Estudio e Interpretación del Pasillo en América. Este evento fue organizado por el Instituto Ecuatoriano de Investigaciones Musicales (IEIM), el Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, la Subsecretaría de Cultura de Ecuador, CONMUSICA, y otras entidades de apoyo. Participaron musicólogos, investigadores musicales, historiadores, músicos, de Colombia, Venezuela, Cuba, Costa Rica y Ecuador. Este fue un importante evento académico que ayudó a esclarecer la historia musical regional.
- En 1996, Pablo Guerrero Gutiérrez publicó el folleto *El pasillo en el Ecuador (Apuntes)*, incluye siete partituras. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, 52 páginas.
- En 1997, el ingeniero Alejandro Pro Meneses publicó los libros: *Discografía del pasillo ecuatoriano*, 198 páginas, y *Lo que cuentan nuestros pasillos*, 313 páginas.
- 1999: la musicóloga guayaquileña Ketty Wong Cruz presentó la tesis de maestría «The Polysemous Pasillo: the Debate Around the Musical Construction of Ecuadorian National Identity», Universidad de Texas, Austin.
- En Quito, en el 2004, CONMUSICA publicó el libro *El pasillo. Identidad sonora*, de Wilma Granda Noboa (173 páginas).
- En Quito, en el Museo de la Ciudad, del 23 de noviembre del 2005 al 26 de febrero del 2006 se realizó la exposición del proyecto de investigación, educación y museografía Memorias y Re-

encuentro. Además, se publicó el libro *El pasillo en Quito*, de Pablo Guerrero y Juan Mullo, y un cancionero anexo, 146 páginas.

- El 17 de octubre de 2006 falleció en Quito el cantante José Pepe Jaramillo, el Señor del Pasillo.

Museo de la Música Popular
Julio Jaramillo y Escuela
del Pasillo Nicasio Safadi

El 1 de marzo de 2008, en Guayaquil, en la antigua Cervecería Nacional ubicada en el barrio Las Peñas, por iniciativa de la historiadora Jenny Estrada y con el apoyo del Municipio de Guayaquil, la Cervecería, la empresa privada, y varias personalidades, se inauguró del Museo de la Música Popular Julio Jaramillo. Luego, desde abril del mismo año, «como un proyecto experimental, complementario del Museo [Julio Jaramillo], derivado de la necesidad de rescatar y difundir nuestra identidad musical entre los jóvenes que, por influencias extranjerizantes y falta de políticas estatales defensoras de nuestro patrimonio musical ecuatoriano, desconocen el valor y la importancia de cultivar la música nacional y muchas veces la desprecian», se organizó la primera Escuela del Pasillo Nicasio Safadi, regentado por el Municipio de Guayaquil a través de la Dirección de Cultura y Promoción Cívica.

- El 3 de diciembre de 2010, en la Segunda Bienal de Artes Musicales de Loja, en el marco del Segundo Encuentro Internacional de Musicología, Mario Godoy Aguirre, curador del encuentro, en el Centro Cultural Alfredo Mora Reyes, propuso a los musicólogos participantes (Grupo de Loja) y músicos asistentes solicitar al Ministerio Coordinador de Patrimonio y al Ministerio de Cultura la inclusión del género musical pasillo en la lista de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la Unesco.
- En abril de 2012, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural propició la consultoría «Validación del pasillo como patrimonio inmaterial. El Pasillo: una expresión del patrimonio inmaterial del Ecuador». Consultor: Juan Carlos Morales; colaboradores: Franklin Cepeda Astudillo y Manuel Espinoza Apolo.



Figura 7: Paco Godoy, compositor e intérprete del acordeón.

- En la ciudad de Loja, Ecuador, en el marco de la III Bienal de las Artes Musicales, del 22 de octubre al 26 de octubre 2012 se realizó el III Encuentro Internacional de Musicología, con la participaron de destacados musicólo-

gos de Ecuador, Perú, Colombia, Venezuela, Argentina, Chile, Cuba, España, Hungría, México, EE. UU. Mario Godoy Aguirre, curador de la bienal, propuso nuevamente a los musicólogos (Grupo de Loja) y músicos asistentes, solicitar al Ministerio Coordinador de Patrimonio y al Ministerio de Cultura la inclusión del género musical pasillo y el canto del Jahuay en la lista de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la Unesco. En ese evento organizado por el Ministerio de Cultura del Ecuador y el GAD Municipal de Loja se generó este histórico documento:

Los abajo firmantes: Ponentes, organizadores, asistentes a la III Bienal de Musicología, Loja 2012, respaldamos la iniciativa y gestiones del Estado ecuatoriano, sus instituciones, investigadores, gestores culturales y otros actores sociales, con miras a la Declaratoria del Pasillo y del Jahuay como Patrimonios Intangibles. Consideramos que, en cuanto referentes culturales, junto a otros sobre los que ha de trabajarse oportunamente, tienen considerable riqueza intrínseca y alta significación en la cultura, la historia y los imaginarios de importantes sectores poblacionales de la República del Ecuador. En tal razón consignamos nuestro respaldo.

Nombres:

Carlos Coba Andrade
Carlos Freire Soria
Franklin Cepeda Astudillo
Wilman Ordóñez
Juan Carlos Franco
María Cristina Breilh

Ketty Wong Cruz
 Jannet Alvarado
 Juan Mullo Sandoval
 Julio Bueno Arévalo
 Mario Godoy Aguirre
 Mariantonia Palacios (Venezuela)
 Martha Enna Rodríguez Melo (Colombia)
 Aurelio Tello (Perú)
 María de los Ángeles Córdova (Cuba)
 Jesús “Chuchito” Valdés Jr. (Cuba)
 Bernardo Di Vruno (Argentina)
 José Sierra Pérez (España)
 Janet Sturman (EE. UU.)
 Dr. Dale Olsen (EE. UU.)
 Zoltan Juhasz (Hungría)
 Tárnok Akos (Hungría)
 Instituciones convocantes:
 Ministerio de Cultura del Ecuador,
 GAD Municipal de Loja.
 Países participantes: Ecuador,
 Perú, Colombia, Venezuela,
 Argentina, Chile, Cuba, España,
 Hungría, México, EE. UU.

Loja, 26 de octubre de 2012

En este Encuentro se lanzó el libro *Memo-
 rias del II Encuentro Internacional de Musi-
 cología, Musicología desde Ecuador*, vol. 1,
 que incluye el ensayo escrito por el maes-
 tro Julio Bueno, «El pasillo lojano y otros
 géneros, entre 1900 y 2000, muestra viva
 del patrimonio intangible: antología y
 análisis musicológico», páginas 161–221.

– El 17 de octubre de 2012, el enton-
 ces Ministerio Coordinador de Pa-
 trimonio y el Ministerio de Cultura
 iniciaron el proceso para declarar
 al pasillo como patrimonio cultu-
 ral del Ecuador, por considerar que
 es la «música que identifica a los
 ecuatorianos».

Acorde a las Directrices Operati-
 vas dadas por la UNESCO, el Estado
 ecuatoriano, a través del Instituto
 Nacional del Patrimonio Cultural
 elaboró el Expediente Técnico y el
 Plan de Salvaguardia para postular
 a esta manifestación cultural en la
 Lista Representativa del Patrimo-
 nio Cultural Inmaterial de la Hu-
 manidad. Este proceso contó con
 el apoyo del Ministerio de Cultura
 y Patrimonio, el Museo del Pasillo
 y la participación y el compromiso
 de cientos actores sociales y ex-
 pertos en el tema.

La elaboración del Expediente Téc-
 nico de esta manifestación cultural
 y su respectivo Plan de Salvaguar-
 dia contó con la participación de
 alrededor de 300 personas en ta-
 lleres desarrollados en las ciudades
 de Ambato, Latacunga, Riobamba,
 Portoviejo, Los Ríos, Guayaquil,
 Machala, Cuenca, Loja y Quito, en
 donde se analizó toda la informa-
 ción obtenida con los portadores
 de saberes⁵ y actores involucrados,
 con la finalidad de determinar las
 características, función social, vi-
 gencia y representatividad de esta
 manifestación.⁶

De diciembre de 2013 a febrero de
 2014 se realizó una nueva consul-
 toría del pasillo. Pablo Guerrero
 Gutiérrez produjo para el Instituto
 Nacional de Patrimonio Cultural, el

⁵ Las fichas originales sobre el pasillo, especialmente de Guayas, Loja y otras provincias, deben ser amplia-
 das. En su versión original adolecen de muchos vacíos
 y errores, por ejemplo, no mencionan a varios ilustres
 compositores. En Guayas, se omitió la historia de la
 fonografía, a las disqueras Ifesa y Fediscos, así como
 los datos del Museo de la Música Popular Julio Jarami-
 llo y la Escuela del Pasillo Nicasio Safadi, etc.

⁶ Comunicación Social INPC, 1–XII–2021.

video *El pasillo ecuatoriano*.

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural ha levantado, a nivel nacional, el inventario del pasillo. La información se encuentra incorporada al Sistema de Información del Patrimonio Cultural del Ecuador (SIPCE).

El proceso de postulación del pasillo, la revisión, actualización y corrección de fichas, producción del video enviado a la Unesco, material fotográfico, recolección de firmas de respaldo, bibliografía del pasillo, el apoyo técnico musical, en la elaboración del expediente y su traducción al inglés, contaron con la asistencia y colaboración permanente del Museo Escuela del Pasillo de la Presidencia de la República.

- En mayo de 2016, en la *Revista Traversari*, n.º 2, editada por la matriz de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Manuel Espinoza Apolo publicó el artículo «Los ecuatorianos y el pasillo, significado y función cultural del género musical más representativo del país».
- El 26 de junio de 2018, en Quito, en el Teatro Prometeo, se realizó el lanzamiento de los libros sobre el pasillo:
 1. *El pasillo en América*, varios autores, editor: Mario Godoy Aguirre.
 2. *Pasillo, historia, innovación e impacto*, autor: Mario Godoy Aguirre.
 3. *Pasillo y poesía*, cancionero. Estudio y recopilación: Mario Godoy Aguirre.
 4. *Anexo de partituras*. Total: 1240 páginas, editorial Pedro Jorge Vera, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y el Núcleo de la Casa de la Cultura de Chimborazo.
- El 26 de noviembre de 2018, según Acuerdo Ministerial N.º DM-2018-225, firmado por el escritor Raúl Pérez Torres, ministro de Cultura y Patrimonio, se acordó incorporar en la lista representativa del Patrimonio Cultural Nacional Inmaterial del Ecuador a la manifestación cultural denominada «el pasillo ecuatoriano». Luis Beltrán Vargas, presidente ejecutivo de la Sociedad de Artistas, Intérpretes y Músicos Ejecutantes del Ecuador (SARIME), por pedido de Mario Godoy Aguirre, realizó la solicitud correspondiente.
- El 3 de diciembre de 2018, por iniciativa del Lcdo. Lenín Moreno Garcés, entonces presidente de la República del Ecuador, con el apoyo del maestro Julio Bueno Arévalo, asesor presidencial y la consultoría, curaduría y dirección de Mario Godoy Aguirre, en la ciudad de Quito se inauguró el Museo Escuela del Pasillo como una propuesta que resalta y reconoce la diversidad cultural, el respeto para todas las culturas y manifestaciones musicales, con énfasis en el género musical pasillo.
- En noviembre de 2019, el Museo Escuela del Pasillo organizó el Segundo Encuentro Internacional de Estudio e Interpretación del Pasillo en América. Participaron expositores de Colombia, Venezuela, España, Francia y Ecuador, estudiantes de la Escuela del Pasillo, los gremios musicales SARIME y FENARPE y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Luego de haberse cumplido un año de la incorporación del pasillo en la lista representativa del Patrimonio Cultural Nacional Inmaterial del Ecuador (26

- de noviembre de 2018), el 14 de enero de 2020, mediante oficio N.º PR-2020-0092-0, Mario Godoy Aguirre, director del Museo Escuela del Pasillo, solicitó a Joaquín Moscoso Novillo, director ejecutivo del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, el apoyo necesario para que el género musical pasillo se incluya en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y se prepare el expediente correspondiente.
- La Plenaria del Parlamento Andino, reunida en Perú, el 27 de febrero de 2020, teniendo en cuenta la relevancia del género musical conocido como «pasillo ecuatoriano», lo declaró «referente cultural y patrimonio inmaterial de la región Andina, por su riqueza histórica, artística, musical y cultural de la memoria colectiva y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran la identidad de la República del Ecuador y de la región Andina».
 - El 27 de marzo de 2020, el Gobierno Nacional del Ecuador (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Museo del Pasillo de la Presidencia de la República, Ministerio de Cultura, Ministerio de Relaciones Exteriores) envió a la Unesco (en París, Francia) el expediente correspondiente para la nominación del pasillo ecuatoriano a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.
 - El 1 de diciembre de 2020, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y la Cultura (Unesco) admitió la nominación realizada por Ecuador para que el pasillo sea considerado como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.
 - El 14 de diciembre de 2021, en Colombo, Sri Lanka, en la décimo sexta reunión de la Comisión Intergubernamental de la Unesco, se incluyó al género musical pasillo en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.
 - El 21 de junio de 2022, mediante Acuerdo Ministerial N.º MCYP-2022-0084, el Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador reconoció a la Fundación Pasillo Ecuatoriano (Funpae). «Al ser reconocido el Pasillo Ecuatoriano como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, esta Fundación toma como responsabilidad: el estudio, investigación, documentación, creación, interpretación, promoción, socialización, internacionalización, difusión y goce de pasillos y otros géneros de la música popular y académica del Ecuador».

Etnocentrismo musical quiteño

Debemos replantearnos la historia de la música popular ecuatoriana, especialmente del siglo XX. Por varios siglos Quito fue el centro de la actividad musical de la región. Guayaquil, gracias al auge económico por las exportaciones del cacao, desde la segunda mitad del siglo XIX se convirtió en un floreciente y dinámico centro comercial. En 1870 la población aproximada de Guayaquil era de 25 000 habitantes; en 1890 ascendió a 45 000, de los cuales 4388 eran extranjeros, entre los que se contaban peruanos, colom-

bianos, italianos, chinos y españoles. En 1889 se fundó la Cámara de Comercio con el aporte especialmente de los emigrantes italianos y españoles.

En 1909 había en la calle del malecón guayaquileño, unos cuatrocientos negocios de importación de los cuales setenta y seis eran empresas comerciales que poseían un capital superior a los cien mil sucres. Quito en ese mismo año, tenía solo cinco casas comerciales de ese nivel financiero (...) la ciudad de Guayaquil empezó a ser la puerta de ingreso de emigrantes extranjeros. (Valdano 2005, 37-38).

Guayaquil, desde las primeras décadas del siglo XX, fue el nuevo eje musical, centro de grabaciones y difusión musical. Ecuador en esos años era un país eminentemente rural, sin embargo, no fue nada despreciable la cantidad de discos de música popular de compositores ecuatorianos y latinoamericanos que circuló entre las élites, en las haciendas y centros urbanos. Las bandas militares y los artistas de la época eran los encargados de las grabaciones acústicas (directo a la corneta, todavía no se inventaba el micrófono).

En 1910, el comerciante lojano Antenor Encalada, en Guayaquil, propició la grabación y prensaje de Discos Favorita. Las matrices grabadas en Guayaquil y esporádicamente en Quito eran procesadas en Alemania (Precisoso Record, Favorite Record) o en Estados Unidos de América (Discos Victor, Columbia). Años después, los sellos fonográficos Columbia, Odeón, Beka Grand Record, entre otros, también grabaron música popular de compositores ecuatorianos.

El 4 de junio de 1930, el dúo Ecuador (Ibáñez-Safadi) viajó a Nueva York para grabar canciones ecuatorianas. El 23 de julio de 1946, inició sus actividades la Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima (Ifesa) y desde entonces fue posible prensar discos en el Ecuador. El 11 de agosto de 1964, la empresa J. D. Feraud Guzmán instaló en Guayaquil la Fábrica Ecuatoriana de Discos (Fediscos) para la impresión de discos de vinil.

Si los cantantes y músicos del país querían grabar y proyectarse en el ámbito nacional tenían que trasladarse a Guayaquil. Es verdad, en Quito estaban los Benítez Valencia o Los Nativos Andinos, pero Carlota Jaramillo, las Mendoza Suasti, Mélida María Jaramillo, las hermanas López Ron, y otros artistas de la sierra se proyectaron a nivel nacional a través de las disqueras guayaquileñas. Caife, Granja e incluso Discos Rondador, empresas afincadas en Quito, prensaban sus discos en Ifesa. Por lo menos el 80 % de la producción discográfica ecuatoriana se gestaba en Guayaquil.

Solo por mencionar el área de la guitarra y el requinto, sin desmerecer el aporte y calidad de los maestros quiteños Segundo Guaña, Bolívar Ortiz, Carlos Bonilla, Homero Hidrobo, Guillermo Rodríguez. Es tiempo de revisar la historia de la música popular ecuatoriana. Me parece que al momento hay una visión autárquica, túnel, un fuerte etnocentrismo musical quiteño que olvida el aporte y quehacer musical guayaquileño y de otras provincias. Ahora se habla mucho de la «guitarra quiteña», pero sugiero no olvidar al movimiento guitarrístico guayaquileño, manabita, cuencano, chimboracense, imbabureño, lojano, ambateño, bolivarense.

Debemos redimensionar y visibilizar a grandes guitarristas ecuatorianos que vivieron y laboraron en la Perla del Pacífico: Sergio Bedoya, Carlos Loco Montalvo, Bolívar Lara, Wacho Murillo, Pepe Dresner, Teodosio Palomeque, Pepe Barbotó, Polibio Guambo Rivera, Juan Chino Ruiz, Armando Pantza Aráuz, Pedro Chinga, Los Hermanos Vera, Los Hermanos Espinoza, Los Hermanos Saltos (Los Gatos), los requintistas Rosalino Quintero, Abilio Bermúdez, Naldo Campos, Ney Moreira, etc. Y no olviden a Víctor Hugo Haro, maestro de guitarra de Segundo Guaña y Segundo Bautista. Los músicos no surgen por generación espontánea.

En el sistema capitalista, bajo la perspectiva del *music business* (negocio de la música), sin lugar a dudas Guayaquil fue ese gran centro musical que aglutinó a un alto porcentaje de los grandes músicos ecuatorianos. Carlos Bonilla, Segundo Guaña, Guillermo Rodríguez (quiteños muchas veces viajaron a la ciudad porteña para grabar e intercambiar sus conocimientos y experiencia con los músicos afincados en la Perla del Pacífico.

El devenir del pasillo

¿Cuál es el devenir de las músicas del Ecuador, el pasillo? Veo con optimismo el futuro del género musical pasillo y, en general, de las músicas del Ecuador. En las primeras décadas del siglo XXI tenemos un valioso contingente de nuevos músicos y compositores, con una amplia variedad de ofertas. Ellos son los herederos de una tradición musical que debe continuar. Soy partidario de la esperanza y no de la nostalgia; de la innovación, la dinamía, la solidaridad, la alegría, la

complementación, el ímpetu constructivo, en el marco de la ética. En los procesos culturales son importantes la suma de las realizaciones. Debemos buscar, propiciar «la defensa del principio de igualdad», la equidad. Todo buen proyecto musical, debe buscar el mejoramiento de la calidad de vida de los músicos, autores, compositores.

Hay mucho que hacer. Creo que el principal factor de cambio será la educación. El Estado y la academia deben propiciar el aprendizaje, la creación, la enseñanza y difusión del pasillo y otros géneros musicales patrimoniales. El mayor reto que tenemos los compositores, cantantes, músicos, coreógrafos, cineastas, políticos, periodistas, radiodifusores, gestores culturales, docentes, diplomáticos ecuatorianos, etc., es internacionalizar el pasillo y otros géneros musicales del Ecuador. Tenemos que aprender mucho de nuestros vecinos colombianos.

Con el apoyo de los municipios, concejos provinciales, empresas privadas, se deben institucionalizar festivales y concursos de composición e interpretación de pasillos y otros géneros musicales. Las bandas de música institucionales, militares, municipales, de los consejos provinciales, etc., deben incluir en sus repertorios, pasillos y otros géneros musicales mestizos y académicos. Hay que retomar la costumbre de las retretas en los espacios públicos. Las emisoras y los canales de televisión deben dedicar espacios estelares a la difusión de pasillos y otros géneros musicales del país.

El Ministerio de Turismo, la Federación Hotelera del Ecuador, la Asociación de Canales de Televisión del Ecuador, y otros gremios deben crear y propiciar espacios para la difusión del pasillo y otros

géneros musicales del Ecuador. Los cineastas ecuatorianos deben propiciar la inclusión de bandas sonoras en las que se incluyan nuevos pasillos y los pasillos de antología. Compositores, coreógrafos, bailarines deben propiciar la creación y difusión de pasillos bailables, en los que predomine lo lúdico, sensual, la alegría del baile. El pasillo vibra en la conciencia social de los ecuatorianos, nos une, nos identifica, nos refleja y es nuestro patrimonio. «La tradición no es la adoración de las cenizas, sino la preservación del fuego» (Gustav Mahler). Es «necesario fomentar una actitud creadora, de aprendizaje y perfeccionamiento continuo»⁷.

La educación es un asunto de todos. Debemos propiciar «una pedagogía de los grupos, de las colectividades, porque el individuo nunca vive aislado, está dentro de una tupida red de la que recibe influencias y en la que influye»⁸. Ahora que se habla de las inteligencias múltiples, a través del arte, este proyecto buscará propiciar el desarrollo de la inteligencia musical, inteligencia emocional, inteligencia interpersonal, etc.

Referencias

- Bueno Arévalo, J. «El pasillo lojano y otros géneros entre 1900 al 2000. Muestra viva del patrimonio intangible: antología y análisis musicológico». En *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde el Ecuador*, vol. 1. Loja: Gráficas Argenis, 2012.
- . «Un siglo de música ecuatoriana». En *Testigo del Siglo. El Ecuador visto a través del Diario El Comercio 1906-2006*. Quito: Ediecuatorial, 2006.

⁷ José Antonio Marina, Filosofía práctica, <http://www.joseantoniomarina.net/practica/>

⁸ Marina, «Filosofía práctica».

- . *Algunos géneros del Cancionero Musical Mestizo Ecuatoriano (Géneros en uso)*. Quito, mecanografiado, 1998.
- Davidson, H. C. *Diccionario folklórico de Colombia, Música, instrumentos y danzas*. tomo II. Bogotá: Banco de la República, 1970.
- Fernández de la Cuesta, I. «Lo efímero y lo permanente en las músicas tradicionales». *Revista Musical de Venezuela*, año XII, n.º 30-31 (enero-diciembre 1992).
- . *Historia de la Música I. España, Historia* 16. Madrid: Conocer el Arte, Graficincio, S. A., 1997.
- Godoy Aguirre, M. (editor). *El pasillo en América*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo, Editorial Pedro Jorge Vera, 2018.
- . *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.
- . «El pasillo y el proceso de cambio cultural». *Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo*, año XCIX, n.º 21 (2002).
- Marina, J. A. *La inteligencia fracasada, teoría y práctica de la estupidez*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- Guerrero Gutiérrez, P. y J. Mullo Sandoval. *Memorias y reencuentro. El pasillo en Quito*. Quito: Museo de la Ciudad, Impresora Flores, 2005.
- Martí, J. «Transculturación, globalización y músicas de hoy». *Revista Trascultural de Música*, n.º 8 (2004). <http://www.sibetrans.com>
- Moreno Andrade, Segundo. *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, 1996.
- . *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- . *La música en el Ecuador*. Tercera parte. La República, mecanografiado inédito, 1950.
- . «La música en el Ecuador». En *El Ecuador en cien años de independencia 1830-1930*. Edición de Gonzalo Orellana. Qui-

- to: Imp. de la Escuela de Artes y Oficios, 1930.
- Riedel, J. «The Ecuadorean Pasillo: 'Música Popular', 'Música Nacional', or 'Música Folklórica'?». *Latin American Music Review*, vol. 7, n.º 1 (1986).
- Schucman, H., Thetford W. *Un curso de milagros*. Mili Valley CA: UCDM, 1999.
- Tello, A. y Miranda, R. «La búsqueda perpetua: Lo propio y lo universal de la Cultura Latinoamericana». *La Música en Latinoamérica*, vol. 4. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Varios autores. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999.
- Wong Cruz, K. *La música nacional, identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión, 2013.
- . «El pasillo rocolero en el imaginario de los ecuatorianos». En *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde el Ecuador*, vol. 1. Loja: Gráficas Argenis, 2012.
- . «The Song of the National Soul: Ecuadorean Pasillo in the Twentieth Century». *Latin American Music Review*, vol. 32 (2011).
- . «La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano». *Revista Debate*, n.º 63 (diciembre 2004).

Comentario de la pieza

Piano mío

Sonia Manzano Vela

Compositora

Piano mío es una virtual declaración de amor al instrumento que, desde la infancia de su compositora hasta los actuales días, ha sido su confidente, su consuelo, su psiquiatra. En fin: el amigo entrañable que supo recoger en sus teclas toda esa gama de sentimientos intensos que solo pudieron ser verbalizados a través de la música. Conjunto de acuarelas melódicas en las que se prioriza la memoria de un ayer entrañable, *Piano mío* pretende ser una metáfora del tiempo que todo lo envejece, con excepción del recuerdo.

Piano mío

*"Piano mío que al tocarte
me recuerdas el ayer."*

Sonia Manzano Vela

Moderato melancólico

mp

7

mf

13

mf

mas animato

crescendo

20

f

26

mf

2

31

diminuendo *rallentando* *mp*

37

crescendo *f*

44

50

mp *mf* *f*

56

Moderato melancólico

mp *rall* *p* *súbito* *mp* *mf*

62

mp *crescendo* *mf*

acellerendo

67

crescendo

f

mf

mp

73

Tempo I

slentando

p

mp

79

mf

mp ritenuto

a tempo

p

85

mf

f

91

rall

muriendo

Comentario de la pieza

Viento de otoño

Sonia Manzano Vela

Compositora

Viento de otoño es un valse de tono melancólico , el que evoca esa etapa de la existencia en la que el ser humano siente que ha entrado en la vejez, empujado por el sereno viento del otoño.

Esta composición está constituida por dos partes: la primera es un andante en el que se evidencia la aceptación de que el verano ha concluido para dar paso al ocaso de la existencia. La segunda parte está estructurada sobre un movimiento «"piu mosso"», el necesario para expresar el sentimiento de rebeldía que experimenta «"el envejeciente"», ante el inexorable transcurrir del tiempo. Finalmente, la composición retorna al andante inicial, para concluir en una coda en la que lentamente se va extinguiendo el dorado viento del otoño.

Viento de Otoño

Sonia Manzano Vela

Andante ♩

Piano

6

Pno.

12

Pno.

Piu mosso

17

Pno.

22

Pno.

27 (8)

Pno.

mp

mf

p

mp

mf

f

mf

p *crescendo*

p subito

mp

mf

Φ

8^{va}-----

2

33 Φ CODA

Pno. *mp* *mf* D.S. a Coda *f*

39

Pno.

43 *diminuendo* *rall.* Fin

Comentario de la pieza

Ojos glaucos

Fernando Parra Salazar

Compositor

Esta muestra artística es fruto de una propuesta innovadora en la música ecuatoriana. Para este caso, se ha laborado en una de las líneas melódicas hermosas, compuesta por uno de los compositores más prolíficos que ha tenido la música ecuatoriana, el maestro ibarreño José Ignacio Canelos Morales (1898-1957), en su composición *Ojos glaucos* con ritmo de pasillo.

Este trabajo corresponde a un arreglo, armonización y adaptaciones para guitarra solista en concierto. Es de mucha esperanza y expectativa que este material, al igual que otros que se ha preparado, sea un aporte al repertorio de nuestra música y pueda ser escuchado de manos virtuosas, siendo un canal expresivo de la intención artística musical del maestro José Ignacio Canelos.

OJOS GLAUCOS
Pasillo

LETRA: Amado Nervo
MUSICA: José Ignacio Canclos
ARREGLOS: Lic. Fernando Parra

(6) en RE

$\text{♩} = 70$

Guitarra

A *lento* *a tempo.*

5 *rall.*

9 *a tempo.* *con ternura* *rall.* *amplio*

13 *con ternura* *a placer* *a tempo.* *vibrante CV*

17 *junto al puente*

21

25

29 **B** *Vivo* $\text{♩} = 120$

Copyright © 2022 by Lic. Fernando Parra Salazar
Todos los Derechos reservados para el Autor en todos los países

2

33 *lejano* C.III

37 *rall.* *rall.* *70* C.II

41 *a tempo.* *con ternura* *p* *p* *p* *amplio*

45 *rall.* *con ternura* *a tempo.* *CVIII* *CV* *pizz.....* *como un eco*

49

53

57 *D.S. al Coda*

Lic Fernando Parra Salazar - Transcripciones y Arreglos
CONTACTO: aniferpasa@hotmail.com - Whatsapp: +593 99 991 4823

Comentario de la pieza

Sin aviso, un pasillo de Mariela Condo

Daniel Orejuela

Universidad de las Artes

La instrumentación era para mí lo más importante. Tejer voces sin opacar a la voz principal, sin que se opaquen una a otra, que puedan cubrir todas las posiciones, que cumplan fuera de su zona de confort. Madera, moderno sin perder la tradición, armonía y melodías atrevidas, ritmos que recordaban a culturas, tirar más allá la piedra, sin pretensiones, pero sin vergüenzas.

Cuando decidí producir el trabajo discográfico de Mariela Condo, estas fueron algunos de mis pensamientos. Recuerdo que conversamos alguna vez sobre la identidad, nuestro legado. No hay mayor racismo que el autodenominarse «especial» por ser de una etnia u otra, le decía. Nuestra herencia no era 100 % indígena, ni blanca o mestiza, nuestra herencia tiene un poco de todo. Tú escribe, con sinceridad, sin miedos ni ataduras. Sin vestir a la muñeca, de nada, sin poses. Entre yumbos, albazos y canciones sin género nació este pasillo, una confesión.

Nuestro método de trabajo era sencillo. Vivíamos ambos lejos de Ecuador, en continentes distintos. Estábamos obligados a trabajar a distancia. Ella grababa una melodía con su voz, me la enviaba y yo la transcribía, a veces la armonizaba, a veces la acompañaba de otra melodía. Así jugando le dimos rumbo a trece canciones. Cuando decidíamos la estrategia la enviábamos a grandes músicos ecuatorianos que nos ayudaron con los arreglos.

El pasillo está en tres cuartos, pero la melodía que había recibido estaba a veces en cinco, a veces en dos. Pensando en el derecho de autor que establece que una composición musical es melodía y letra, me dije: eso se respeta. No pensaba cambiar una melodía o letra porque así lo decían las leyes de la armonía, el contrapunto, la métrica poética o la tradición, pero si la compositora decía cinco, pues cinco eran.

Raimon Rovira, quien arregló este pasillo, entendió muy bien la idea y la llevó más allá. Que la introducción y la salida sean en cuatro cuartos, pero que suene a pasillo. Que suene a lo que suena en tu cabeza y tu corazón.

Cómo será de fuerte la presencia del pasillo en nuestra cultura que el alma confiesa cantando en este género. Su sonoridad no depende solamente de su compás o métrica, peor de su instrumentación.

Hace algunos años hablaba de otro proyecto musical de jazz ecuatoriano en la radio. Yo llegué temprano y cuando entré a la cabina me

topé con un grupo tocando un pasillo en vivo. Nos presentaron al aire y conversábamos sobre lo tradicional y lo moderno del género. Se disculparon mil veces por usar un bajo eléctrico y teclados para su presentación en la radio. Lo que mandaba la tradición eran guitarra y requinto, me informaban eruditamente. Luego me quedé pensando hasta que se fueron en que el requinto llegó al Ecuador desde México en los sesenta cuando estaban de moda los tríos.

Claro está que no es la instrumentación la que hace al género. He escuchado pasillos muy lindos para piano solo, para casi todos los instrumentos orquestales, para coros, guitarras eléctricas. Hay pasillos serranos, costeños. A lo largo de la historia el género va evolucionando, cambiando, desarrollándose, sin embargo, su esencia no cambia.

Al producir debo estar claro: ¿estoy presentando a la música o al músico? ¿Es el pasillo en mí o lo que dicta la tradición?

SCORE

SIN AVISO

MARIELA CONDO
RAIMON ROVIRA TIBAU

$\text{♩} = 100$

ALTO

FLUTE

CLARINET IN B \flat

ACOUSTIC GUITAR

CELLO

Pizz.

$\text{♩} = 100$

ALTO

FL.

B \flat CL.

AC.GTR.

Vc.

Pizz.

8

2 SIN AVISO

ALTO

FL.

B \flat CL.

AC.GTR.

VC.

16

16

16

16

16

F MIN⁷

ARCO

ALTO

FL.

B \flat CL.

AC.GTR.

VC.

22

22

22

22

22

G MIN⁷ C MIN

SIN AVISO 3

ALTO

FL.

B \flat CL.

AC.GTR.

Vc.

29

29

29

29

29

F MIN⁷ B \flat 7(\flat 9)

ALTO

FL.

B \flat CL.

AC.GTR.

Vc.

34

34

34

34

34

E \flat MAJ⁷ D MIN⁷(\flat 5) G⁷(\flat 9) C MIN⁷ F MIN⁷ G MIN⁷ C MIN

SIN AVISO

ALTO
FL.
B♭ CL.
AC.GTR.
VC.

40

F^{MIN}7 B^{b7(b9)} E^{bMAJ}7 F^{MIN}7 C^{MIN}7 C^{MIN}7

Pizz.

46

f

C^{MIN}7/B^b A^{MIN}7(b5) G^{7(b13)} A^{b7/G^b} G^{7/F} E°7

f

46

SIN AVISO

5

[illegible]

[illegible]

SIN AVISO

7

ALTO

72

FL.

72

B \flat CL.

72

AC.GTR.

72

Vc.

72

C/E

D MIN7

F MAJ7

ALTO

76

FL.

76

B \flat CL.

76

AC.GTR.

76

Vc.

76

F MIN7

B $^{\circ7}$

C MIN7

A $^{\flat MAJ7}$

G $^{7(\flat9)}$

C MIN7

ARCO

SIN AVISO

The musical score for "SIN AVISO" is written for five instruments: Alto, Flute (FL), B♭ Clarinet (B♭ CL), Acoustic Guitar (AC.GTR.), and Voice (Vc.). The piece begins at measure 80 and ends at measure 94. It features complex time signature changes from 5/4 to 3/4 and back to 5/4. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The vocal line includes lyrics in Spanish: "Yo me voy sin avisar / Me voy sin avisar / Me voy sin avisar". The guitar accompaniment provides harmonic support with various chords such as D^{MIN}7(b5), B°7, A^{MIN}7(b5), A^bMAJ7, F^{MIN}7, D^{MIN}7(b5), D^b7(9/11), A^b7/G^b, G7/F, E°7, and C^{MIN}7/E^b. Dynamics like piano (*p*) and forte (*f*) are indicated throughout.

SIN AVISO

9

ALTO
FL.
B♭ CL.
AC.GTR.
VC.

89

5/4

3/4

D^{MIN}7(b5) B°7 C^{MIN}7 ff F7(9#11) C^{MIN}7 G7(b9)

ARCO

93

3/4

FL.
B♭ CL.
AC.GTR.
VC.

93

C^{MIN}6 Pizz. mf

93

10

SIN AVISO

ALTO

101

FL.

101

p

B♭ CL.

p

AC.GTR.

101

p

VC.

101

p

Taller sonoro creativo y experimental aplicando el método Schafer como estrategia de inclusión y apreciación de diferentes estéticas musicales presentes en la ciudad de Puyo

Cristian Ángel Quezada Vera

Universidad de Cuenca

cristiana.quezada@ucuenca.edu.ec

Resumen

El presente artículo recoge y analiza las experiencias estéticas y artísticas desarrolladas a partir de un taller sonoro creativo y experimental en la ciudad de Puyo, Ecuador, aplicando el método Schafer de educación musical.

Este taller permitió constatar algunas problemáticas culturales como la discriminación y exclusión marcada por el contraste entre lo étnico y lo urbano de la ciudad, así como la diglosia musical provocada por la amplia variedad de estéticas musicales presentes en el contexto.

A partir del método Schafer para la enseñanza musical y conciencia auditiva, así como de la obra artística de Mesías Maiguashca, se aplicó un taller sonoro creativo como estrategia de inclusión y apreciación de la diversidad sonora y musical. Este permitió desarrollar procesos creativos y experimentales de creación y producción de música contemporánea.

Para ello se aplicó una metodología experimental cualitativa usando la técnica de paisajes sonoros en la creación de un banco de sonidos etnourbanos, utilizando hardware y software de creación y producción musical que permitió analizar aspectos musicales, didácticos y socioculturales en cada experiencia sonora desarrollada desde este taller.

Palabras clave: Educación Musical, Método Schafer, Paisaje Sonoro, Diglosia Musical, Mesías Maiguashca.

Abstract

This article collects and analyzes the aesthetic and artistic experiences developed from a

creative and experimental sound workshop in the city of Puyo - Ecuador, applying the Schafer method of musical education.

This workshop made it possible to verify some cultural problems such as discrimination and exclusion marked by the contrast between the ethnic and urban aspects of the city, as well as the musical diglossia caused by the wide variety of musical aesthetics present in the context.

Based on the Schafer method for teaching music and hearing awareness, as well as the artistic work of Mesías Maiguashca, a creative sound workshop was applied as a strategy of inclusion and appreciation of sound and musical diversity, which allowed the development of creative and experimental processes of creation and production of contemporary music.

For this, a qualitative experimental methodology was applied using the soundscape technique in the creation of an ethno-urban sound bank, using hardware and software for musical creation and production that allowed the analysis of musical, didactic and socio-cultural aspects in each sound experience developed from this workshop.

Keywords: Music Education, Schafer Method, Soundscape, Music Diglossia, Mesías Maiguashca.

1. Introducción

Murray Schafer fue un músico canadiense que desarrolló un método de enseñanza y experimentación musical. Una de sus teorías más destacadas ha sido la de los paisajes sonoros. Indica que «no se hace desde arriba o afuera, sino desde adentro y se logra a través de la estimulación de grupos cada vez más numerosos de personas que aprendan a escuchar los sonidos que les rodean con una mayor atención crítica»¹.

Con esta concepción se desarrolló un taller sonoro creativo y experimental de creación musical en la ciudad de Puyo como parte de los talleres vacacionales llevados a cabo con la Casa de la Cultura de Pastaza, durante el mes de agosto de 2022. Este dio a conocer nuevas formas de hacer música aplicando recursos tecnológicos, programas de producción musical y todo el banco de sonidos provenientes de la selva y la ciudad.

Puyo es la capital de la provincia de Pastaza, y se caracteriza por este contraste entre la selva y la ciudad. En ella habitan siete nacionalidades amazónicas nativas que conviven en medio de toda la variedad cultural proveniente del contexto urbano. «Con el tiempo surgen, en las ciudades intermedias y también en las metrópolis, organizaciones indígenas propiamente “urbanas” con el objeto de enfrentar, en mejores condiciones, los desafíos de vivir fuera de las comunidades de origen»².

Actualmente, el Puyo es una de las ciudades del Ecuador con mayor presencia de comunidades indígenas en su casco urbano, además de personas de otras ciudades y provincias del país. Es «considerada una de las ciudades más desarrolladas de la Amazonía, convertida progresivamente en receptor de múltiples criterios y aportes culturales de gente inmigrante de diferentes regiones y provincias»³. Por estas razones, se define este contexto como etnourbano, pues están presentes tanto pueblos y culturas indígenas como habitantes de diferentes partes del Ecuador que conviven en una ciudad capital ubicada en medio de la selva amazónica, generando diferentes procedimientos de intercambio y configuración de su diversidad cultural.

Este tipo de contexto conlleva una búsqueda de formas y mecanismos para generar espacios y procesos de relación e intercambio cultural. Ante ello, la Unesco propone que «la enorme diversidad cultural de nuestro mundo contemporáneo nos compromete con el desarrollo de competencias para aceptar la presencia de los otros diversos y aprender a construir opciones de futuro desde esa alteridad diversa»⁴.

De ahí que entre la diversidad cultural de la ciudad encontremos también culturas o tribus urbanas que presentan estéticas muy variadas respecto a su forma de vestir y su consumo musical. Además, no se debe olvidar que «a pesar de que estos grupos identitarios compartan principalmente un género musical y tengan visiones del mundo a partir de este consumo musical es la manera de vestir

¹ Luis Guerrero, «Cómo y porqué enseñar música a los niños pequeños. La revolución creativa propuesta por Murray Schafer», Yumpu.com, 2009, 8.

² Andrea Aravena et al., «Los mapuches más allá y más acá de la frontera: Identidad étnica en las ciudades de Concepción y Temuco», *Sociedad Hoy*, vol. 8, n.º 9 (2005): 118.

³ Oscar Ledesma, *El pasado en el presente de Puyo: I parte* (Puyo: Ilustre Municipio de Pastaza, 1995), 16.

⁴ Unesco, *Competencias Interculturales* (Colombia: Cátedra Unesco-Diálogo intercultural, 2017), 7.

donde se encuentra su primer y más evidente signo de identidad»⁵.

Estas nuevas manifestaciones culturales han ocasionado también nuevas problemáticas socioculturales marcadas ya no por su origen étnico, sino por sus intereses y consumo musical, provocando nuevas formas de exclusión. Un ejemplo de ello es la diglosia convivencial, «entendiendo por ésta las relaciones asimétricas de poder que se dan en un mismo territorio y que muestran como resultado privilegios de unos/as sobre otros/as»⁶, relación desigual marcada en este caso por la diferencia de gustos musicales.

De ahí que sea posible definir este problema como diglosia musical, dada la relación asimétrica entre los distintos géneros musicales presentes. Asimismo, desde la experiencia en la producción y creación de música electrónica se realizó un taller sonoro experimental que permitió a los participantes apreciar la diversidad de géneros y ritmos musicales, así como experimentar la grabación de sonidos y la creación de música denominada contemporánea, con base en un banco de sonidos creados por medio de la técnica de paisajes sonoros, elaborado mediante el método Schafer.

Por tal motivo, y en busca de información significativa para esta investigación, se plantea la siguiente pregunta: ¿cómo el método Schaffer de experimentación y creación sonora puede aplicarse como estrategia de inclusión y apreciación de la diversidad musical presente en los jóvenes de la ciudad de Puyo?

5 Daniel Fajardo, «Las nuevas culturas juveniles», *Revista Utopía* (2008): 5.

6 Guadalupe Gómez Abeledo, «Una autoetnografía del racismo en la Academia de Ecuador» (tesis doctoral, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2019), 25.

2. Desarrollo

2.1. Paisaje sonoro

Murray Schafer fue un compositor, músico y pedagogo canadiense que desde la década de los años sesenta del siglo pasado comenzó a publicar una serie de libros sobre pedagogía musical experimental. Uno de sus principales aportes es el concepto de *Soundscape* o «paisaje sonoro»:

Denomino *soundscape* (paisaje sonoro) al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada de *landscape* (paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquélla, no está estrictamente limitada a los lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un *soundscape*, un paisaje sonoro.⁷

Para trabajar el paisaje sonoro fue necesario el desarrollo de la consciencia auditiva. Aquello le permitió al estudiante del taller asimilar, comprender y entablar relaciones con determinados aspectos culturales y sonoros de su entorno, puesto que «si no hay escucha no hay comunicación»⁸.

De igual forma, en la obra *El rinoceronte en el aula*⁹, Schafer destaca la importancia de la experimentación y la creatividad en la educación musical. Por tal razón, sus conceptos y metodologías

7 Murray Schafer, *Hacia una educación sonora* (Buenos Aires: Pedagogías Musicales Abiertas, 1994), 12.

8 Carlos Núñez, «Murray Schafer, pilar formativo en el desarrollo de la consciencia auditiva en jóvenes del i.e.d.» (tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2020), 19.

9 Murray Schafer, *El rinoceronte en el aula* (Buenos Aires: Ricordi, 1984).

permitieron desarrollar una serie de actividades en el taller como grabaciones del entorno de Puyo y la disposición de estos a modo de un banco de sonidos para los participantes.

El objetivo del método Schafer es mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje en educación musical. Busca incrementar los niveles de atención y concentración, y, además, facilita aspectos como la creatividad, la colaboración, la empatía y la tolerancia, pues al grabar y reproducir sonidos del entorno se puede desarrollar una mejor conciencia auditiva que faculta el «ver con los oídos»¹⁰.

Para desarrollar esta conciencia auditiva, y de acuerdo con el método Schafer, se sugiere el siguiente proceso para la enseñanza musical. Primero se debe brindar la posibilidad de aprender a descubrir el paisaje sonoro del mundo y escuchar todos los sonidos del entorno. Como un segundo paso se debe permitir el descubrimiento del potencial creativo que cada persona posee para hacer su propia música. Finalmente, generar el encuentro de los sonidos y la música con otras artes, de tal manera que el aprendizaje sea una experiencia multisensorial¹¹.

2.2. Mesías Maiguashca

Para desarrollar esta experiencia multisensorial se tomó como punto de partida y reflexión la obra del músico ecuatoriano contemporáneo Mesías Maiguashca, quien ha creado una obra musical sin precedentes dentro de la historia de la música ecuatoriana, siendo cataloga-

do uno de los principales exponentes de la denominada «música académica contemporánea».

Mesías Maiguashca nació el 24 de diciembre de 1938 (de ahí su nombre) en una familia modesta que vivía en el barrio de San Diego, en Quito, Ecuador. Su padre, indio nativo de las montañas de la provincia de Bolívar, pudo integrarse en la vida ciudadana sólo después de una intensa lucha. Él ha narrado ese desarrollo en el libro “El indio, cerebro y corazón de América”, que describe también varios de los problemas del indigenado ecuatoriano en su lucha por la integración en la nación ecuatoriana.¹²

Dichos problemas de la identidad y la clase indígena son el eje conceptual de su obra, pues los padeció de forma personal y lastimosamente aún están presentes en muchas ciudades capitales del Ecuador. Ante estos problemas, Maiguashca comenta lo siguiente:

Procedo de raíces indígenas, pero fui criado en un ambiente urbano pobre. Por iniciativa de mis padres me eduqué en un colegio de élite. Estos hechos significaron una inestabilidad, un no pertenecer ni a uno ni a otro grupo. Esto creó a la vez la necesidad de diferenciarme, de ‘individualizarme’, ya que sin grupo, tenía que valerme por mí mismo. La música me proporcionó el medio para hacerlo.¹³

10 María Soledad Cabrelles, «El paisaje sonoro: una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano», *Revista de Folklore*, vol. 26, n.º 302 (2006).

11 Luis Guerrero, «Cómo y por qué ...», 8.

12 Juan María Solare, «Reading Maiguashca», en *Notas de programa al concierto del 20 de marzo 2006 en el “Auditorio 500”* (Madrid: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, 2006), 2.

13 Mesías Maiguashca, *El quehacer estético, mi quehacer estético (PDF)* (Quito: 2001), 3.

Con esta inestabilidad de su identidad, el músico viaja por Estados Unidos donde recibió formación musical académica, también por Buenos Aires donde conoció otros músicos latinoamericanos y desde 1966 vivió en Alemania, donde desarrolló su obra artística que le ha permitido destacarse y tener reconocimiento a nivel mundial como compositor y pedagogo musical.¹⁴

Este transitar por diferentes contextos socioculturales marca la obra de Maiguashca, quien trata de buscar su identidad a través de la sonoridad, pues reconoce tener una fuerte incertidumbre por definir sus raíces. Por ese motivo, la obra del músico se tomó en consideración para el tratamiento de problemáticas socioculturales relacionadas con la identidad, sobre todo en un contexto etnourbano como lo es la ciudad de Puyo.

2.3. Diglosia musical

Los problemas culturales presentes en la vida y obra de Maiguashca sirvieron para entender también problemas presentes en el taller sonoro. Estas dificultades son notorias en los jóvenes, quienes «dados los conflictos de su edad y la influencia del contexto urbano de la ciudad (Puyo), generan un choque cultural que deriva en una desvaloración de sus costumbres y prácticas denominadas ancestrales»¹⁵.

De ese modo, han optado por la música como forma de identificación, pues las estéticas musicales presentan mayor afinidad frente a las estéticas amazónicas de las etnias del Pastaza, generando

signos de identidad propios, compartidos por personas con similares gustos y emociones a través de la música. Así, «la emoción musical ha estado siempre presente; las emociones son la sombra de toda manifestación sonora, tanto en el pasado como en el presente»¹⁶.

Estos códigos, gustos y emociones dan forma a las denominadas culturas o tribus urbanas y estuvieron presentes en el taller impartido, donde se pudo observar jóvenes agrupados en tres grupos principalmente: ritmos urbanos, *k-pop*, y *rock*, cada uno con sus propias formas de relación social marcadas no por su origen étnico, sino por sus gustos e intereses musicales. «La música expresa una identidad colectiva, misma que conforma grupos afines, que además de la música crean ciertos códigos de lenguaje, definiendo esta identidad con su sentido de pertenencia. A estas identidades o afinidades se les considera identidades socio-musicales»¹⁷.

Sin embargo, estas nuevas formas de integración sociomusical entre los jóvenes ha generado también nuevas formas de exclusión y diglosia cultural, marcadas obviamente por la diferencia de gustos musicales. Guadalupe Gómez Abeledo denomina este fenómeno como «diglosia convivencial»:

La «diglosia convivencial» precisa de que se clasifiquen saberes, géneros, gustos, historias, lenguas, pieles... para poder jerarquizarlas. La clasificación pues es además de un procedimiento útil para poder ahorrar

¹⁴ Maiguashca, *El quehacer...*, 3.

¹⁵ Cristian Quezada, «Proyecto escolar de arte urbano como estrategia para la sostenibilidad de la cultura kichwa amazónica aplicado en estudiantes de octavo año de la UECIB Amauta Ñanpi», *Mamakuna*, n.º 15 (2020): 47.

¹⁶ Manuel Tizón Díaz, «Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes», *Revista de Psicología*, vol. 17, n.º 2 (2018): 79.

¹⁷ Juan Ramírez, «Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social», *Sociológica*, vol. 21, n.º 60 (2006): 251.

esfuerzos de comprensión, también es una forma de organizar según mi forma de ver el mundo, y sobre todo de los intereses que tengamos implicados en la clasificación para jerarquizarla.¹⁸

Este concepto se aplica al contexto etnourbano de Puyo, donde lo urbano predomina sobre lo étnico, y en el caso del taller, más que diglosia convivencial se presenció una diglosia de carácter musical. La diglosia musical es un fenómeno cultural en el que varios géneros y estilos musicales conviven en un determinado espacio físico, creando una jerarquía entre ellos y destacando un género o estilo por encima de los demás, en este caso los ritmos urbanos.

2.4. Música contemporánea académica

La música tiene gran importancia en el desarrollo de las emociones humanas, pues las condiciona en gran medida al aportar, por medio de sus sonidos, el desarrollo de la conciencia auditiva. Esta juega un rol muy activo en la adolescencia y juventud, pues a través de ella se configuran muchos valores culturales y emocionales que se ven reflejados en las formas de percibir el mundo y manifestar la identidad.

Para integrar estos componentes emocionales y culturales del entorno, y afrontar la problemática de la diglosia musical, se buscó, en la obra de Mesías Manguashca y en la técnica de paisajes sonoros del método Schafer, otras formas experimentales no convencionales de

producción y composición musical. Este tipo de composiciones de carácter experimental sonoro se denomina «música contemporánea académica». El Círculo Colombiano de Música Contemporánea (2010) la define de la siguiente forma:

Se entiende por Música Académica Contemporánea al repertorio creado a partir de la segunda mitad del siglo XX, vinculado a la tradición musical académica (también conocida como clásica, erudita, docta, culta, de arte o de concierto). Esto incluye música acústica, mixta (medios acústicos y electrónicos), géneros como la música experimental, el arte sonoro y su empleo para otros campos artísticos como la danza, el arte audiovisual, el teatro y otros.¹⁹

Este tipo de música requiere una diferente sensibilidad en el oído, así como un gran desaprendizaje de los métodos tradicionales de composición musical. Se basa en la experimentación de la diversidad sonora, la cual se puede obtener por medio de una alquimia entre sonidos acústicos espontáneos con nociones académicas de la educación e instrucción musical.

Por lo tanto, ante los problemas de exclusión ocasionados por la diglosia musical de un género sobre otro, es de primordial importancia considerar otras alternativas musicales que permitan una mejor inclusión de la diversidad cultural presente, así como una mayor apreciación de las distintas estéticas musicales de los jóvenes y adolescentes, facilitando los procesos de aprendizaje musical por

¹⁸ Gómez Abeledo, «Una autoetnografía...», 170.

¹⁹ Johan León, «El estado de la guitarra eléctrica en la música académica contemporánea», *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 13, n.º 23 (2018): 39.

medio del trabajo colaborativo y la experimentación creativa. En palabras de Díaz y Giráldez (2007):

La inclusión de la música contemporánea en la educación favorece el contacto de los estudiantes con diversas experiencias sonoras, potencia su expresión y creatividad, fomenta el gusto ante la audición y las actividades musicales y desarrolla el hábito de escucha y el juicio crítico.²⁰

Dichos aspectos se desarrollaron en el taller sonoro experimental y permitieron a los participantes conocer estéticas musicales de los otros compañeros, grabar diferentes sonidos del entorno de la ciudad y la selva, y crear interesantes propuestas sonoras por medio de recursos tecnológicos y programas de producción musical que ayudaron al desarrollo de la conciencia auditiva acorde al método Schafer, como se puede apreciar en el siguiente capítulo.

3. Metodología

Este taller sonoro experimental trabajó bajo una metodología de investigación experimental y cualitativa. Según Fidiás Arias, «la investigación experimental es un proceso que consiste en someter a un objeto o un grupo de individuos en determinadas condiciones estímulos o tratamientos para observar los efectos o reacciones que producen»²¹.

Los estímulos y tratamientos en el taller tuvieron como fin la experimentación sonora y creativa de la música, utilizando recursos tecnológicos y sonidos contemporáneos en la creación y producción musical para alcanzar el goce y disfrute de los participantes, mas no el aprendizaje de métodos tradicionales o pragmáticos de educación musical.

El taller se trabajó con un grupo inicial de 20 jóvenes; al final quedaron solo 10 hombres y 4 mujeres entre los 14 y 20 años de edad, provenientes de diferentes sectores de la ciudad de Puyo y de diferentes condiciones sociales. Existen jóvenes de ascendencia indígena y también mestizos, y tienen gustos musicales variados entre los que destacan el reguetón y otros ritmos urbanos, *el k-pop* (pop coreano), y en menor número el *rock* y el *metal*.

Ante esto se busca trabajar estrategias de inclusión a través de la música como forma de superar las barreras presentes, fruto de la exclusión y la diglosia musical. Cadenas entiende el término «inclusión» como «la acción que supone acercar a un niño/a al aula y plantear una serie de respuestas que satisfagan las necesidades que pueda presentar ese alumno en concreto»²².

Frente a la diglosia musical y los problemas de identidad, se planteó como respuesta un taller sonoro experimental aplicando los métodos de enseñanza-aprendizajes de Murray Schafer, que tuvo una duración de una semana (6 días, 14 horas) y se desarrolló del lunes 1 al sábado 6 de agosto de 2022. Se realizó en el aula de una escuela de Puyo, con el patrocinio de la Casa de la Cultura de la Pas-

20 Ana Urrutia y Maravillas Díaz, «La música contemporánea en la educación secundaria: características, prácticas docentes y posicionamiento del profesorado», *CPU-e, Revista de Investigación Educativa*, n.º 17 (2013): 4.

21 Fidiás Arias, *El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica* (Caracas: Editorial Episteme, 2012), 48.

22 Carolina Cadenas, «La Educación Musical y su influencia en la inclusión social de alumnos con necesidades específicas de apoyo educativo» (tesis de pregrado, Universidad De Valladolid, 2019), 16.

taza, y se promocionó como «Taller de creación y producción musical».

El taller se estructuró en tres fases: diagnóstico, experimentación y creación. Como técnicas de investigación, se aplicó la observación participante y se realizaron entrevistas abiertas que brindaron información recopilada en un diario de campo. Como estrategia didáctica se aplicó el aprendizaje basado en proyectos (ABP), usando la técnica de paisajes sonoros para el desarrollo de la conciencia auditiva.

Antes de la implementación se realizó una investigación teórica sobre el método Schafer para diseñar y gestionar los distintos conceptos y recursos didácticos a utilizar en este escenario educativo. Piñeiro (2015) sostiene: «El escenario ideal será aquel que permita un fácil acceso y en el cual se establece una buena relación con los informantes y se recogen datos directamente relacionados con nuestros objetivos como investigadores»²³.

Con ello, la implementación del taller comenzó con la etapa de diagnóstico. Aquí, por medio de la observación participante se analizó y evaluó el grupo de participantes del taller, pues «cuando se investiga mediante la observación directa significa que el investigador observa los hechos tal como ocurren. Además, los hechos son observados en escenarios o situaciones naturales»²⁴.

Estos hechos y situaciones naturales fueron recopiladas en un diario de campo que permitió recoger anotaciones de lo observado y realizar un análisis de cada una de las experiencias en los

seis días del taller. También se recopiló información respecto a las respuestas brindadas por los participantes durante la aplicación de las entrevistas abiertas, obteniendo información respecto a «experiencias, opiniones y percepciones en relación a ciertos ejes temáticos por medio una conversación abierta y fluida»²⁵.

Posteriormente, en la fase de experimentación se brindó información y se dieron recursos didácticos para la creación y producción musical, haciendo uso del método de Schafer y la obra de Mesías Maiguashca. Se utilizaron recursos didácticos como la película *Beats*, obras de otros músicos contemporáneos del Ecuador y creaciones propias hechas con el *software* Ableton Live, programa que reproduce sonidos hechos con dos instrumentos musicales de interface digital (MIDI): un teclado de dos octavas MPK-mini y un *launchpad* o botonera de sonidos.

Con estos recursos tecnológicos y con las estrategias didácticas brindadas a partir del método Schafer se elaboraron paisajes sonoros de la ciudad de Puyo. Krause (2015) indica que el concepto de paisaje sonoro consiste en una especie de «fuente acústica; es decir, cada tipo de sonido proveniente de cualquier origen tiene su marca única, una cualidad especial que contiene una vasta cantidad de información inherente»²⁶.

Esta información sonora fue almacenada en un banco de sonidos y se utilizó en la fase final de creación, la cual fue trabajada de forma grupal entre los jóvenes participantes bajo la estrategia de aprendizaje basado en proyectos (ABP),

23 Eleder Piñeiro Aguiar, «Observación participante: una introducción», *Revista San Gregorio*, n.º 1 (2015): 83.

24 Marcela Aravena et al., *Investigación Educativa I* (Chile: Universidad ARCIS, 2006), 71.

25 Aravena et al., *Investigación Educativa I*, 71.

26 Bernie Krause, *Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes* (New Haven: Yale University Press, 2015), 3.

posibilitando el desarrollo de estéticas de aprendizaje desde la música, así como procesos creativos sonoros. De esa manera, permitió participar a los jóvenes de forma activa por medio de actividades didácticas que posibilitaron un mejor desarrollo emocional, social y cognitivo a lo largo del taller.

El ABP compromete activamente a los estudiantes, valora sus experiencias y fomenta el aprender haciendo de manera flexible, lúdica, y con múltiples oportunidades, tareas y estrategias, que promueven diferentes estilos de aprendizaje y mayores probabilidades de realización personal para los estudiantes.²⁷

Usar y aplicar la música desde una perspectiva pedagógica y aplicada como instrumento de ABP ha permitido desarrollar diferentes procesos creativos y estéticos de inclusión y apreciación de la diversidad de estilos musicales, favoreciendo la autoestima de los jóvenes mediante la expresividad y el trabajo colaborativo logrado en la fase de creación musical. Así, se han logrado creaciones que resultaron atractivas, incómodas, graciosas o incluso nostálgicas.

Al final se realizó un conversatorio sobre las experiencias del taller, para lo cual se utilizó como técnica nuevamente las entrevistas abiertas al grupo de participantes. Con esta técnica se profundizaron aspectos didácticos, culturales y artísticos desarrollados a lo largo del taller, que se desarrollan de mejor forma en el capítulo de conclusiones. En cuanto a la

27 Ministerio de Educación del Ecuador, *Proyectos escolares: actualización del instructivo de proyectos escolares* (Quito, 2018), 8.

didáctica, el taller fue trabajado con una frecuencia de dos horas diarias y cuatro horas en la presentación final. Para una mejor comprensión y posterior análisis se hace un desglosamiento en la siguiente tabla de contenidos del taller.

TABLA 1: CONTENIDOS DEL TALLER SONORO EXPERIMENTAL CREATIVO	
Sesión 1	<div>1. Presentación</div> <div>2. Ejercicios de relajación corporal</div> <div>3. Introducción: ¿qué es la música? (https://youtu.be/tk-JmOHVXLM)</div> <div>4. Géneros musicales: https://youtu.be/D9S-KAwMN7UQ</div> <div>5. Música ecuatoriana: La Toquilla, <i>La bocina</i> (https://youtu.be/tHBFYQkypA)</div> <div>6. Obra de Mesías Maiguashca: (https://youtu.be/_D_Bxvr_S5E)</div> <div>7. Video: <i>Ayayayayayay</i> (https://youtu.be/fZYI-J_r_ns)</div> <div>8. Ejercicios de experimentación de sonidos</div> <div>9. Conversatorio sobre problemas culturales</div>
Sesión 2	<div>1. Ejercicios de conciencia auditiva</div> <div>2. Introducción: música contemporánea</div> <div>3. Mesías Maiguashca: <i>Canción de la cordillera</i> (https://youtu.be/KITVa2jIL-Y)</div> <div>4. Paisajes sonoros</div> <div>5. Método Murray Schafer (https://youtu.be/-zJ87uHwF7Q)</div> <div>6. Video: <i>Mala Vibra</i>, 10 000 A. C. (https://youtu.be/0Kdk2a3-h-w)</div> <div>7. Ejercicios de experimentación y descripción de diferentes sonidos</div>
Sesión 3	<div>1. Ejercicios de relajación corporal y conciencia auditiva</div> <div>2. Introducción: rap y <i>hiphop</i></div> <div>3. Innovación y tecnología en la música</div> <div>4. Proyección de la película <i>Beats</i> (disponible en Netflix)</div> <div>5. Conversatorio: música e inclusión</div>
Sesión 4	<div>1. Ejercicios de relajación corporal y conciencia auditiva</div> <div>2. Introducción: música electrónica</div> <div>3. <i>Tips</i> para DJ y producción musical (https://youtu.be/e8lOGtHphwE)</div> <div>4. Métodos y herramientas de recolección de sonidos</div> <div>5. Instrumentos MIDI y sintetizadores conexión USB de creación musical</div> <div>6. Acercamiento al software Ableton Live</div> <div>7. <i>Andes Machine</i>, <i>Victoria</i> (https://youtu.be/SPapmdCY2pl)</div> <div>8. Técnicas de producción musical: <i>loops</i>, <i>sampler</i>, <i>beats</i></div> <div>9. Ejercicios de recolección y grabación de sonidos</div> <div>10. Banco de sonidos etnourbanos</div> <div>11. Paisajes sonoros usando tecnología</div>
Sesión 5	<div>1. Ejercicios de relajación corporal y conciencia auditiva</div> <div>2. <i>Performance</i> en vivo: <i>Dengue Dengue Dengue</i> (https://youtu.be/xSMBWzfjXw)</div>

	3. Trabajos experimentales propios (https://soundcloud.com/equinoxialmosh) 4. Uso de procesadores de sonidos en Ableton Live 5. Ejercicios de producción, experimentación y creación de música electrónica 6. Danza corporal libre y experimental 7. Diálogos sobre experiencias del taller
Sesión 6	1. Presentación final 2. Fiesta de banco sonidos recolectados y producidos 3. Danza libre contemporánea experimental 4. Clausura del taller

4. Análisis del taller

Para este capítulo se procede analizar los aspectos musicales, didácticos, y socioculturales del taller como estrategias de inclusión y apreciación de la diversidad sonora y musical a través del método Schaffer, y cómo ayudan en el tratamiento de problemáticas culturales como la diglosia musical.

4.1. Análisis musical

La música usada durante este taller fue variada pero tuvo como matriz el uso de instrumentos musicales de interfaz digital y en su mayoría fueron de origen ecuatoriano. En la primera sesión, por ejemplo, haciendo uso del video de La Toquilla, *La bocina*, se habló de la música ecuatoriana, géneros y artistas nacionales, destacando compositores e intérpretes de géneros bailables y populares como Gerardo Morán, Delfín Quishpe o Byron Caicedo, artista local puyense con gran trayectoria nacional e internacional.

Entonces, frente a esta ambigüedad de estéticas y géneros musicales propios y extranjeros se presentó la obra de Mesías Maiguashca para, de esta manera, deconstruir algunos conceptos tradicionales sobre lo que se considera música. Se visualizó una breve biografía del artista y se procedió a

realizar ejercicios de experimentación sonora haciendo uso del video de la canción *Ayayayayayay* de Maiguashca.

En esta y otras obras sonoras del artista se puede apreciar el transitar cultural, musical y experimental de su obra, donde cada sonido alude a diferentes contextos, tiempos y espacios marcados por una transición sonora de múltiples efectos creados por el mismo artista. Estos proyectan su obra de forma sublime y transforman las emociones en cada persona que pueda escuchar y percibir su obra:

Algunas de estas realizaciones subrayan lo dramático, otras, lo humorístico; unas escuchan los sufrimientos de los pueblos originarios, otras ridiculizan los estereotipos impuestos por la metrópoli. Algarabías, marchas militares, voces indígenas, vendedores ambulantes, músicas tradicionales, por un lado, collages radiales, personajes y eventos políticos o artísticos del momento, por otro, conviven en escuetos o abigarrados montajes, apoyados en una matriz electroacústica a veces realista y directa, a veces simbólica.²⁸

La música de Maiguashca sirvió para introducir a los participantes en el tema del paisaje sonoro como técnica de análisis e interpretación, debido a su gran influencia en el campo musical contemporáneo. Así, es inspiración para nuevas generaciones de músicos, quienes han visto en la experimentación de paisajes sonoros una nueva posibilidad de expresión artística y una forma no convencional de generación de nuevas estéticas musicales.

²⁸ Graciela Paraskevaídís, *Mesías Maiguashca: cuatro escalas en la ruta al Ecuador*, 2.

De igual manera, se observó y analizó el trabajo de otro referente ecuatoriano de la música contemporánea, el compositor y músico experimental cuencano Jack Méndez, también conocido como Mala Vibra. Su obra musical mezcla sonidos electrónicos, instrumentos andinos y efectos sonoros con los que explora y construye paisajes sonoros de la provincia del Azuay y del ancestral pueblo Cañari. Llama la atención su forma de hacer música con huesos, palos, rondadores, así como con instrumentos MIDI de conexión USB, que son trabajados mediante un programa de producción y edición de sonidos.

Por otro lado, con la ayuda de la película *Beats* se habló un poco sobre los DJ y *beatmakers*, personas encargadas de la parte musical en el movimiento hiphop. También se realizó un conversatorio sobre el uso de nuevas tecnologías en la creación musical y se pusieron en debate los procesos de creación tradicionales y modernos al momento de hacer música, sobre todo en este taller que trabajó con instrumentos MIDI, que resultaron novedosos y permitieron trabajar una variedad de sonidos y géneros musicales. Este fue un primer paso para el tratamiento de la diglosia musical.

Para entender de mejor manera el funcionamiento de este tipo de *hardware* y *software*, se visualizó y escuchó la propuesta musical del grupo ecuatoriano Andes Machine, compuesto por músicos indígenas y mestizos que fusionan música electrónica con ritmos tradicionales andinos, utilizando instrumentos tradicionales como flautas, pingullos, rondadores, y charangos, e instrumentos digitales MIDI conectados a un computador. Esta agrupación tiene tal aceptación —

más que los anteriores— que incluso algunos participantes bailaron y zapatearon al ritmo de las canciones.

También fue fundamental conocer y analizar la obra de Dengue Dengue Dengue, la cual se caracteriza por la fusión de ritmos tropicales y música tradicional peruana, trabajada desde instrumentos MIDI, acoplando percusiones y otros sonidos musicales en vivo. Su propuesta permitió profundizar el análisis del tema de los paisajes sonoros mediante la inclusión de diferentes géneros musicales de la cultura peruana y del mundo entero.

El trabajo con música fue muy importante, pues esta condiciona las emociones por medio del sentido del oído, aportando estímulos significativos al desarrollo emocional y social en los participantes. Ellos muestran interés por las composiciones de sus amigos sin importar la estética musical. Más bien, se interesan por la experimentación lograda en cada sonido grabado y ejecutado a través de la botonera de sonidos y el miniteclado.

El resultado fue un banco de sonidos etnourbanos de la ciudad de Puyo, logrado a través de la técnica del paisaje sonoro. Al contener un fuerte componente electrónico, aumentó la atención y el disfrute de cada composición sonora, acorde a Juslin (2011), puesto que «cuando un evento importante o urgente que requiere de toda la atención involucra sonidos fuertes, súbitos y cambios rápidos de patrones temporales musicales, se activan estas estructuras producto de reacciones emocionales asociadas a tales estímulos»²⁹.

29 Ileana Mosquera, «Influencia de la música en las emociones», *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, vol. 1, n.º 2 (2013): 35.

4.2. Análisis didáctico

El paisaje sonoro hace referencia al conjunto de sonidos que caracterizan un determinado escenario, es decir, todos aquellos sonidos que las personas perciben y relacionan con un determinado lugar, con un momento o con una actividad. Murray Schafer manifiesta que el paisaje sonoro es al oído lo que el paisaje es a la vista.

Mediante el término paisaje sonoro nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio³⁰.

Para entender de mejor manera las características del paisaje sonoro, se relacionó este método de enseñanza-aprendizaje musical con la obra de Mesías Maiguashca:

Mi trabajo musical tiene tres fuentes muy diferenciadas: 1) La tradición de la música nacional-popular-folclórica de mi país, útero acústico en que viví los primeros 20 años de mi vida. 2) La tradición de la música europea que ha formado mi alter-ego artístico: desde Bach hasta Stockhausen, pasando por Schubert, Mahler, Debussy, Webern y todos “los otros”. 3) La experiencia sónica proporcionada por “mi” descubrimiento de la música electrónica y de la Nueva Música en Europa. Las dos primeras son aspec-

tos de lo heredado y de lo aprendido. La tercera ha sido una búsqueda individual, necesaria, compulsiva.³¹

Con toda esta amplia variedad de tendencias musicales en la obra de Maiguashca, se analizó la variedad de estéticas musicales presentes en el Puyo y en el taller, donde la diglosia musical se presenta, pues es mayor la cantidad de participantes que denotan gusto e interés por géneros urbanos como el rap o el reguetón.

La presencia del rap y la cultura hiphop en el Puyo y el país ha crecido significativamente en comparación con otros movimientos sociomusicales como el *rock*. De ahí que desde este taller se generaran estrategias de inclusión de esta diversidad musical, utilizando música académica contemporánea como puente integrador de esta diversidad.

La música académica contemporánea puso en debate el tema de la innovación respecto a recursos tecnológicos y artísticos para la creación y producción musical en la actualidad, mientras se demostraba el uso del *hardware* y del *software* durante el taller. Empleando dos instrumentos MIDI y el programa Ableton Live, se indicaron algunas formas de producción sonora digital: *loops*, *sampler* y *beats*, y su influencia en géneros musicales urbanos como el rap, el reguetón y el *trap*.

Con esta información se procedió a realizar una actividad didáctica de recolección de sonidos y creación de paisajes sonoros del entorno, agrupando a los estudiantes en cinco grupos de tres personas cada uno. Ellos disponían de al menos un celular o *smartphone* por grupo. De esta

30 Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Barcelona: Ed Intermedio, 2013), 24.

31 Mesías Maiguashca, *Los sonidos posibles* (Quito: Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2013), 13.

manera, se aplicó el ABP en el proceso del trabajo creativo musical.

El ABP ayudó a superar problemáticas sociales ocasionadas por la diglosia musical, pues el trabajo grupal ayudó a mejorar las relaciones sociales y afectivas a través de la libre expresión y experimentación de la música y el sonido con el uso de instrumentos novedosos, tomando como referente la obra del ecuatoriano Mesías Maiguashca.

Esta experimentación sonora entre la música electrónica y la contemporánea se acompañó con la libre exploración corporal mediante la danza. Estudios realizados sobre intervención musical y danza creativa concuerdan en que estas actividades experimentales provocan efectos significativos sobre las variables emocionales. Por consiguiente, el estudiante es capaz de reconocer la emoción que está sintiendo justo en ese momento.³²

El trabajo corporal amplió las bondades didácticas de este tipo de talleres, pues los participantes realizaron un sinnúmero de movimientos corporales según las emociones y sensaciones producidas por los distintos sonidos, brindando la libertad de no sentirse frustrados o cohibidos por la forma de interpretar la música y disfrutar de los efectos sonoros. Así se consolida el método Schaffer como estrategia de inclusión sociocultural.

Esta inclusión se da en gran medida por los paisajes sonoros que se fueron construyendo a lo largo de los procesos creativos. De ese modo, los jóvenes tienen nuevas formas de experimentar y producir música mediante una educación mu-

sical libre de reglas o fundamentos teóricos. Esta formación otorga un desarrollo estético y creativo que se refleja en interesantes propuestas desarrolladas con el uso de la tecnología y la condicionante del contexto etnourbano de Puyo.

Estas propuestas realizadas con la técnica del paisaje sonoro se presentaron al público en la última sesión, aplicando las técnicas y recursos aprendidos. Mientras unos bailaban y experimentaban con la parte corporal, otros se turnaban para programar los sonidos con el *launchpad* y hacer efectos sonoros electrónicos con el miniteclado, actuando libremente y de forma espontánea acorde a sus percepciones sobre los sonidos explorados y producidos.

El banco de sonidos etnourbanos tuvo una gran recepción por parte de los participantes, provocando emociones positivas, aprendizajes significativos a su desarrollo integral y mejorando las relaciones entre los distintos grupos sociomusicales presentes en este taller. Se demostró así que el método Schaffer cumple su función como estrategia de inclusión sociocultural y de apreciación de diferentes estéticas musicales.

Al final, la experiencia musical fue el principal aprendizaje del taller, puesto que las estrategias didácticas se enfocaron en el desarrollo de una conciencia auditiva a través de la experimentación y el disfrute de los jóvenes hacia la amplia variedad sonora y musical.

La experiencia musical se convierte en la finalidad educativa principal. Se trata de la realización de distintas actividades vinculadas con la audición, la interpretación y la creación musical para estimular en el alumnado el de-

32 Belén de Rueda y Carlos López, «Música y programa de danza creativa como herramienta expresión de emociones», *RETOS. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, Federación Española de Docentes de Educación Física, n.º 24 (2013).

sarrollo de la percepción, la sensibilidad estética, la reflexión crítica, la comunicación y la expresión creativa.³³

4.3. Análisis sociocultural

Por medio de la entrevista abierta y con preguntas sobre los gustos musicales se logró identificar los grupos sociomusicales presentes en el aula del taller (urbano, *k-pop*, *rock*). Estos datos sirvieron para ver cómo los jóvenes se agrupan de acuerdo a sus gustos musicales. «Entre los jóvenes que recién se conocen, los gustos musicales sirven para predecir otras preferencias y estilos de vida. Eso permite tomar decisiones de si les interesa continuar profundizando el contacto o abandonarlo»³⁴.

De alguna manera, estas identidades sociomusicales han ayudado a los jóvenes a afrontar los problemas de la identidad cultural, que, dada las características etnourbanas de Puyo, producen discriminación y diglosia convivencial de lo nativo frente a lo moderno.

Cuando hablamos de discriminación nos estamos refiriendo a un conjunto muy heterogéneo de actitudes y prácticas sociales e institucionales que, de manera directa o indirecta, en forma intencionada o no, propician un trato de inferioridad a determinadas personas o grupos sociales en razón de rasgos o atributos que éstos presentan y que socialmente son poco valorados o estigmatizados.³⁵

Para ello, la obra de Maiguashca permitió analizar la problemática ocasionada por la discriminación al tener raíces indígenas, problema común tanto en la vida del músico como en la de los jóvenes de Puyo. De ahí que, desde de la sonoridad, Maiguashca denuncia la situación del indígena en las urbes del Ecuador, pues en sus composiciones toma todo su transitar por el país y el mundo para ensamblar su propuesta musical que incluye influencias de la música clásica europea y sus nuevas vanguardias y de la música y los sonidos propios del contexto ecuatoriano. Crea, así, una propuesta electroacústica muy interesante y controversial que en un inicio no fue valorada en su propia tierra y fue víctima del racismo y la discriminación debido a su apellido.

Estos fenómenos están aún presentes y ocasionan graves problemas culturales, por lo cual es pertinente buscar y desarrollar estrategias didácticas desde el arte que ayuden en la inclusión de esta diversidad cultural. Para ello se proyectó la película *Beats*, que se encuentra en la plataforma Netflix. El filme cuenta la historia de un joven afroamericano con autismo, quien, haciendo uso de un *beatbox sampler* MIDI, produce *beats* de música rap. Sus creaciones musicales tienen gran acogida en las fiestas y circuitos del hip-hop, lo que le permite superar dificultades relacionadas con su condición, como la timidez y el contacto social.

Uno de los aspectos importantes de esta película es la manera en que se muestra el hip-hop y la producción musical como una forma de inclusión social de una persona con capacidades diferentes. Este es uno de los aspectos más significativos del taller, pues posibilitó ver y comprender cómo la música puede transfor-

33 Urrutia y Díaz, «La música contemporánea en la educación secundaria», 2.

34 Mauro Cerbino et al., *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociabilidad & género* (Quito: Abya-Yala, 2001), 85.

35 Jorge Torres, «La discriminación en la escuela. Apuntes sobre derechos humanos, discapacidad y educación», *Revista Ethos Educativo* (2010): 19.

mar la vida de una persona por medio del desarrollo emocional, teniendo una fuerte repercusión en el desarrollo tanto cognitivo como social de las personas.

Logra que la persona alcance un mayor grado de consciencia a través del estímulo de las percepciones sensoriales, esto genera individuos sensibles que están más atentos a su propio sentir y al del otro, por lo tanto, esta educación favorece las relaciones interpersonales e intrapersonales, ya que al llegar a sentirse a sí mismo permite comprenderse y comprender al otro también ayuda a que la persona busque lo que le gusta, lo que lo haga sentir bien y hacer sentir bien a los demás, por esto es que escuchar música es un acto autónomo y de amor.³⁶

Esta película también ayudó a profundizar el uso de instrumentos y programas (Ableton Live e instrumentos MIDI) de producción musical contemporáneos, los cuales ayudan en la inclusión de diferentes sonoridades y de estéticas musicales, pues gracias al banco de sonidos desarrollado se pudieron explorar y analizar las experiencias sonoras. Así, se generaron composiciones musicales libres y espontáneas que permitieron observar cómo las barreras producidas por la diglosia musical disminuían paulatinamente, a medida que los participantes se adentraban en sus procesos estéticos y creativos de producción sonora y musical.

Para complementar estas experiencias sonoras y estéticas, el taller se apoyó en la propuesta musical de Andes Machine, la cual permitió analizar el paisaje so-

noro andino, compuesto por sonidos étnicos y urbanos. Se tomó como referente para el proceso de composición del paisaje sonoro de la ciudad de Puyo, en donde los jóvenes utilizaron aplicaciones de sus celulares y salieron a los alrededores a grabar distintos sonidos de la ciudad y la selva, configurando un banco de sonidos con características etnourbanas. Allí se grabaron sonidos de aves, de lluvia, de carros, de pelotas, fragmentos de canciones, cantos en lenguas nativas, entre otras.

Este banco de sonidos ayudó a entender la interculturalidad sonora presente en la ciudad, a la par que se complementó con un sinnúmero de movimientos corporales acorde a la sensación que los sonidos representaban para cada uno. Así, el ejercicio permitió la libre expresión corporal y la danza experimental de todos los participantes, quienes generaron un ambiente de confianza y empatía con las diferentes manifestaciones sociomusicales.

Para ello, fue indispensable comparar y contrastar las propuestas musicales de los artistas trabajados a lo largo del taller, logrando un interesante ejercicio de análisis de valores culturales presentes en los nuevos géneros musicales y los ritmos tradicionales. Se dialogó sobre cómo, a través de la música y la tecnología, los ritmos tradicionales se reinventan por medio de nuevas estéticas musicales, generando también una reinención de los valores culturales adjuntos.

La reinención cultural es un aspecto muy importante en un contexto etnourbano como Puyo, donde lo ancestral y lo moderno conviven paralelamente en

³⁶ Núñez, «Murray Schafer, pilar...», 24.

el mismo espacio. Aquello genera nuevas formas de relación de la diversidad cultural que, de no tener un adecuado tratamiento, podría derivar en la diglosia de lo cultural y de lo musical. De ahí que el método Schafer de educación musical pueda contribuir en el tratamiento y solución de estas problemáticas.

5. Conclusiones

Después de realizar el análisis musical, didáctico y sociocultural de este taller sonoro experimental se propone dar las siguientes conclusiones y recomendaciones acerca de cómo el método Schaffer de experimentación y creación sonora puede aplicarse como estrategia de inclusión y apreciación de la diversidad musical presente en los jóvenes de la ciudad de Puyo.

En primer lugar, este taller abrió múltiples posibilidades de acción durante la puesta de escena. Las aportaciones de la danza y la música son de dimensiones sociales, muy importantes para el proceso de construcción de aprendizajes significativos, priorizando la participación del individuo de manera activa y brindándole la libertad de seguir sus propios impulsos y emociones sin ninguna regla o patrón musical establecido.

Para ello, este taller se aplicó desde el método de Schafer de educación musical, lo que permitió a los participantes desarrollar una conciencia auditiva mientras grababan sonidos de su entorno. Asimismo, se desarrolló la creatividad en la composición de sus obras musicales generadas a partir de la técnica de paisajes sonoros que, por un lado, generan interesantes experiencias estéticas, y, por el otro, eliminan barreras y prejuicios

en contra de determinados géneros musicales.

La integración de la música contemporánea a los escenarios y ambientes de aprendizaje del taller fue de primordial importancia, pues ayudó a los jóvenes a reinterpretar sus conceptos musicales, sobre todo en este contexto etnourbano marcado por la diglosia musical y la exclusión de personas no por su origen étnico, sino por sus estéticas y gustos musicales. De ese modo, la música electrónica y contemporánea son excelentes recursos para crear vínculos de integración en jóvenes con este tipo de diferencias.

Para ello fue indispensable el uso de recursos tecnológicos como los instrumentos MIDI y el programa Ableton Live, que ayudaron en los procesos de experimentación sonora y creación musical libre. Entonces, estos permitieron a los jóvenes descubrir y apreciar distintas estéticas musicales como parte del banco de sonidos. Si bien resulta complicado conseguir dichos recursos didácticos, esta actividad se puede llevar a cabo en un aula escolar, adaptando los instrumentos y programas a aplicaciones para celular como Elektro Launchpad, Hip Hop Pads o Walk Band, por mencionar algunas.

También es importante reconocer la obra musical del compositor ecuatoriano contemporáneo Mesías Maiguashca, pues posibilita conocer y valorar nuevas formas de creación musical. Teniendo como biblioteca sonora la ciudad, la naturaleza y el contexto cultural andino, ha sabido combinar los efectos electrónicos a sus composiciones, generando experiencias auditivas con un fuerte valor estético y cultural que pueden ayudar en el tratamiento de problemáticas socioculturales como la exclusión y la discriminación.

De igual manera, la obra musical de los distintos artistas ecuatorianos y extranjeros trabajados ayuda a comprender que todo sonido es producto de un movimiento, tradicionalmente marcado por el ritmo y la melodía que producen emociones en quienes las interpretan o escuchan. No obstante, en la música académica contemporánea estas reglas se vuelven muy subjetivas, ya que la teoría musical clásica referente a los ritmos y su relación con las emociones sufre muchas excepciones. Esto se debe a que en esta clase de música los sonidos, los movimientos y las emociones son de naturaleza libre.

Tales sonidos y movimientos permitieron observar y analizar diferentes conductas y patrones culturales presentes en los jóvenes participantes, aportando datos significativos a la investigación desde el campo artístico. En el caso del método Schafer, al no estar sujetos a reglas de creación musical convencionales, sino a la apreciación sonora, produce variedades musicales novedosas en estética y creatividad.

Para ello, es necesario conocer la manera en la que la investigación experimental juega un papel muy importante en el desarrollo de instrumentos y estrategias de recolección y análisis de información de carácter sonora. De igual forma, es muy valiosa para el proceso de diseño y aplicación de estrategias de inclusión y apreciación de diferentes estéticas musicales, permitiendo explorar y analizar de forma cualitativa aspectos emocionales, sociales y culturales de los grupos juveniles participantes.

De igual manera, gracias a la técnica de los paisajes sonoros, se facilitaron experiencias auditivas y la construcción de aprendizajes significativos. Este taller

se articuló con estrategias de ABP, que incentivaron al estudiante el «aprender haciendo» de una forma creativa y colaborativa, fomentando el uso de la tecnología a través del método Schafer en la grabación, mezcla y creación de un banco de sonidos.

Esta experimentación sonora resulta entretenida y divertida para los jóvenes, pues permite disfrutar la música de forma más dinámica y menos compleja, estableciendo una estrecha relación entre la educación musical, la experimentación sonora y el ejercicio corporal. Sin embargo, también hay que reconocer que para ciertas personas la actividad puede resultar incómoda, por lo cual es recomendable tener un amplio banco de sonidos que posibiliten una óptima transición de las emociones de los participantes en los distintos ejercicios musicales y corporales.

Dicho así, es muy importante también el uso de técnicas de investigación como la observación participante y las entrevistas abiertas en cada una de las fases del taller, para, de esta manera, recoger y analizar información y experiencias que permitan mejorar las estrategias didácticas aplicadas en cada proceso de experimentación y creación sonora.

Mejorar este taller implica explorar e investigar recursos artísticos-sonoros que puedan ayudar en el tratamiento de problemáticas como la diglosia musical y la discriminación social. Estos son fenómenos culturales muy comunes en las aulas escolares que precisan de estrategias didácticas que forjen valores positivos como la empatía, la tolerancia y el respeto, a través de múltiples actividades artísticas y creativas.

Para concluir, se menciona que el método Schafer y al paisaje sonoro per-

miten explorar y experimentar una amplia variedad de sonidos y géneros musicales de forma lúdica y dinámica. Gracias al trabajo grupal y la libre expresividad se contribuye al desarrollo de la conciencia auditiva, aspecto fundamental en un contexto etnourbano como la ciudad de Puyo, donde este tipo de talleres artísticos-pedagógicos constituyen un aporte significativo en la deconstrucción de prejuicios referentes a gustos y estéticas musicales, así como en la revalorización de prácticas ancestrales y culturales a través de la música.

Bibliografía

- Aravena, Marcela, Eduardo Kimelman, Beatriz Micheli, Rodrigo Torrealba y Javier Zúñiga. *Investigación Educativa I*. Chile: Universidad ARCIS, 2006.
- Aravena, Andrea, Nicolás Gissi y Gonzalo Toledo. «Los mapuches más allá y más acá de la frontera: Identidad étnica en las ciudades de Concepción y Temuco». *Sociedad Hoy*, vol. 8, n.º 9 (2005): 117-132. <https://www.redalyc.org/pdf/902/90221948010.pdf>
- Arias, Fidias. *El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica*. 6ta. Caracas: Editorial Episteme, 2012.
- Cabrelles, María Soledad. «El Paisaje Sonoro: Una Experiencia Basada En La Percepción Del Entorno Acústico Cotidiano». *Revista de Folklore*, vol. 26, n.º 302 (2006): 49-56. <https://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7k0>
- Cadenas, Carolina. «La Educación Musical y su influencia en la inclusión social de alumnos con necesidades específicas de apoyo educativo». Tesis de pregrado, Universidad De Valladolid: Facultad de Educación de Segovia, 2019.
- Cerbino, Mauro, Cinthia Chiriboga y Carlos Tutivén. *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociabilidad & género*. Quito: Abya-Yala, 2001. https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/425
- Fajardo, Daniel. «Las nuevas culturas juveniles». *Revista Utopía*. Cuenca: Abya Yala, 2008.
- Gómez Abeledo, Guadalupe. «Una autoetnografía del racismo en la Academia de Ecuador». Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2019. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesis-uned:ED-Pg-Educac-Gomez/GOMEZ_ABELEDO_GUADALUPE_Tesis.pdf
- Guerrero, Luis. «Cómo y por qué enseñar música a los niños pequeños. La revolución creativa propuesta por Murray Schafer». Yumpu.com, 2009. <https://www.yumpu.com/es/document/read/6408793/murray-schafer-y-como-ensenar-musica-a-los-ninos-pequenos>
- Krause, Bernie. *Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Ledesma, Oscar. *El pasado en el presente de Puyo: I parte*. Puyo: Ilustre Municipio de Pastaza, 1995.
- León, Johan. «El estado de la guitarra eléctrica en la música académica contemporánea». *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 13, n.º 23 (2018): 38-53. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279054997004>
- Maiguashca, Mesías. *El quehacer estético, mi quehacer estético*. Quito: 2001. <http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-quehacerestetico.pdf>
- . *Los sonidos posibles*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2013. <https://archive.org/details/CatMaiguashca2014/mode/2up>

- Ministerio de Educación del Ecuador. *Proyectos escolares: actualización del instructivo de proyectos escolares*. Quito, 2018.
- Mosquera, Ileana. «Influencia de la música en las emociones». *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, vol. 1, n.º 2 (2013): 34-38. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4766791.pdf>
- Núñez, Carlos. «Murray Schafer, pilar formativo en el desarrollo de la conciencia auditiva en jóvenes del i.e.d.». Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2020. <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12847>
- Paraskevaídis, Graciela. *Mesías Maiguashca: cuatro escalas en la ruta al Ecuador*. <https://doczz.es/doc/5127449/mes%C3%ADas-maiguashca--cuatro-escalas-en-la-ruta-al-ecuador-1>
- Piñeiro Aguiar, Eleder. «Observación participante: una introducción». *Revista San Gregorio*, n.º 1, (2015): 80-89. <http://dx.doi.org/10.36097/rsan.voio>
- Quezada, Cristian. «Proyecto escolar de arte urbano como estrategia para la sostenibilidad de la cultura kichwa amazónica aplicado en estudiantes de octavo año de la UECIB Amauta Ñanpi». *Mamakuna*, n.º 15 (2020): 44-55. <https://revistas.unae.edu.ec/index.php/mamakuna/article/view/418>
- Ramírez, Juan. «Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social». *Sociológica*, vol. 21, n.º 60, (2006): 243-270. <https://www.redalyc.org/pdf/3050/305024678009.pdf>
- Rueda, Belén y Carlos López. «Música y programa de danza creativa como herramienta expresión de emociones». *RETOS. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación, Federación Española de Docentes de Educación Física*, n.º 24 (2013): 141-148. <https://www.redalyc.org/pdf/3457/345732290029.pdf>
- Schafer, Murray. *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Ricordi, 1984.
- . *Hacia una Educación Sonora*. Buenos Aires: Pedagogías Musicales Abiertas, 1994. https://www.academia.edu/13298511/Hacia_una_educaci%C3%B3n_sonora_Hacia_una_educaci%C3%B3n_sonora
- . *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Traducido por Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Ed Intermedio, 2013.
- Solare, Juan María. «Reading Maiguashca». En *Notas de programa al concierto del 20 de marzo 2006 en el "Auditorio 500"*. Madrid: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, 2006. <https://doczz.es/doc/5667218/reading-maiguashca---mesias-maiguashca>
- Tizón Díaz, Manuel. «Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes». *Revista de Psicología*, vol. 17, n.º 2 (2018): 67-81. doi: 10.24215/2422572Xe022
- Torres, Jorge. «La discriminación en la escuela. Apuntes sobre derechos humanos, discapacidad y educación». *Revista Ethos Educativo* (2010): 17-31.
- Unesco y Universidad Nacional de Colombia. *Competencias Interculturales*. Colombia: Cátedra UNESCO-Diálogo Intercultural, 2017. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000251592>
- Urrutia, Ana y Maravillas Díaz. «La música contemporánea en la educación secundaria: características, prácticas docentes y posicionamiento del profesorado». *CPU-e, Revista de Investigación Educativa*, n.º 17 (2013): 1-40. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=283128329003>

Reseña del libro *Escenas diversas* *Drama, humor* *y música*¹

Verónica Pardo Frías

Universidad Nacional de Loja

veronica.pardo@unl.edu.ec

ORCID ID: (0000-0002-0426-1529)

Los estudios sobre escenas musicales han sido abordados en los últimos tiempos desde varios enfoques teóricos, a partir de necesidades que han surgido en relación con los espacios en los cuales estas se van desarrollando. Los aportes pioneros de Straw, Cohen y Shank han brindado una pauta de investigación en los estudios culturales, sociológicos y de música urbana,² y han dado apertura a nuevos estudios en torno a las escenas musicales. Por ejemplo, autenticidad, categorizaciones, semiótica, crecimiento en red, entre otros.³ *Music Scenes* es uno de los trabajos compilados que propone la

1 Pablo Alejandro Suárez Marrero (coordinador), *Escenas diversas. Drama, humor y música* (Delaware: Vernon Press, 2023), 297 páginas.

2 Will Straw, «Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music». *Cultural Studies* 5 (3) (1991): 361–375; Sara Cohen, *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making* (Oxford University Press, 1991); Barry Shank, *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. (Wesleyan University Press, 1994).

3 David Grazian, *Blue Chicago. The Search for Authenticity* (University of Chicago Press, 2003); Iuri Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Publicaciones Universitat de València, Frónesis Cátedra, 1996); John Connell y Chris Gibson, *Sound tracks. Popular Music, identity and place* (Nueva York: Routledge, 2001); Sarah Thornton, *Club cultures: Music, media and subcultural capital* (Middleton: Wesleyan University Press, 1995).

división tipológica entre escena local, translocal y virtual;⁴ por otra parte, el *Made in Latin América* aborda la diversidad de las escenas con enfoques históricos, sociológicos y musicológicos en la música popular latinoamericana.⁵

El libro *Escenas diversas. Drama, humor y música*, coordinado por Pablo Alejandro Suárez Marrero y publicado por Vernon Press, aborda la diversidad de las escenas musicales como una de sus principales fortalezas. El concepto de escenas musicales se utiliza en el libro como elemento discursivo para analizar las diferentes aproximaciones y dinámicas del quehacer musical iberoamericano, tanto en el pasado como en el presente.

Se enfoca en las relaciones entre la música y su contexto geográfico, socioeconómico y político. Se exploran las formas en que las escenas musicales locales reflejan las posiciones de quienes forman parte de esos contextos específicos. Se analizan las prácticas sonoro-musicales situadas en tiempo y lugar, y se examinan los procesos de territorialización de las prácticas musicales. Los diferentes capítulos del libro estudian escenas musicales que ocurrieron entre 1865 y 2021 en diversas geografías de Iberoamérica, como Argentina, España, México, Cuba, Venezuela y Colombia. Cada capítulo constituye un estudio de caso que se enfoca en las particularidades y características discursivas de cada escena musical.

En el texto destacan elementos que articulan los análisis de las escenas musicales, como las prácticas sonoras, los géneros musicales, las instituciones y

comunidades, las tecnologías de la información y los medios de comunicación. El libro también aborda temáticas transversales como la apropiación musical, la hibridación cultural y las relaciones transfronterizas. Los trabajos presentados abarcan una amplia variedad de temas relacionados con la musicología española e iberoamericana. Cada capítulo ofrece una contribución única al campo, y, en conjunto, proporcionan una visión panorámica de la diversidad y la importancia de la música en diferentes contextos y períodos de tiempo.

En los capítulos uno y seis se aprecia una contribución significativa al campo de la musicología española e iberoamericana. En «Parodia, sátira y humorada en la zarzuela en torno a *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer», se aborda el papel de la parodia, la sátira y el humor en la zarzuela española, específicamente con la ópera *L'Africaine*, de Meyerbeer. La autora examina cómo esta ópera influyó en la creación de zarzuelas posteriores y muestra la africanomanía madrileña durante el apogeo del género chico desde 1865. Mientras que en el capítulo seis el autor examina la «Ópera en la Orquesta Sinfónica de Michoacán (1988–2021): programación y circulación artística» desde cada una de las presentaciones operísticas realizadas por la orquesta a lo largo de su historia, analizando diversos aspectos como el elenco, los directores, los coros y la puesta en escena, a la vez que se visibiliza la actividad operística de esta institución en una provincia mexicana.

Los estudios sobre la escena musical popular y la identificación de subculturas se hacen presentes en los capítulos dos y siete. «La escena de la música popular bonaerense de entresiglos (1880–1920):

⁴ Andy Bennett y Richard A. Peterson, eds., *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004).

⁵ Julio Mendivil y Christian Spencer (eds), *Made in Latin America* (Nueva York: Routledge, 2016).

interculturalidad, apropiación e hibridación» se centra en la escena de la música popular bonaerense entre 1880 y 1920, destacando la interculturalidad, la apropiación y la hibridación como elementos clave. La autora utiliza un corpus documental heterogéneo para reconstruir esta escena musical intercultural en Buenos Aires, analizando los intercambios y negociaciones que tuvieron lugar en ese contexto. Así mismo, destaca el protagonismo que en la última década han adquirido los estudios de escenas musicales en las investigaciones iberoamericanas. «El Pacto y el *Tamunangue's Now* (1990): humor, música y resignación de una escena local» estudia la escena musical de Barquisimeto, Venezuela, a finales de los años noventa, con énfasis en la banda El Pacto y su vinculación con el folklore local, la cumbia, el *ska* y el *rock*. El autor examina la interacción de diferentes grupos sociales y subculturas, así como el uso del humor como resignación frente a la situación social de ese momento.

Dos estudios desde la escena musical cubana son los abordados en los capítulos cuatro y doce. La música nacional y el campo intelectual cubano se puede apreciar en «Música nacional y campo intelectual en Cuba (1940-1950): anatomía de un discurso». En este capítulo la autora destaca la falta de estudios sobre los discursos nacionalistas en la historiografía cubana y analiza cómo se elaboró una concepción de la música nacional que superara las limitaciones de las décadas anteriores, buscando una universalidad expresada en elaboraciones propiamente cubanas. El capítulo doce, «¡Se acabó! Agencia sociopolítica y gesto multimodal en el videoclip cubano *Patria y Vida* (2021)», analiza el videoclip cubano *Pa-*

tria y Vida. Los autores exploran las relaciones entre los discursos en la esfera pública, las subjetividades creativas y la materialidad audiovisual en torno a este audiovisual. Se examina cómo los códigos del videoclip nacional y las redes semióticas compartidas por creadores y públicos movilizan la esfera pública en el contexto de la lucha por el poder simbólico y político en la Cuba actual.

La publicación de la Encíclica *Motu Proprio Tra le sollecitudini* del pontífice Pío X en 1903 demandaba que existieran varias escuelas de formación en canto gregoriano, y con ello el surgimiento de una escena musical muy particular en Morelia. «Magisterios de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, Michoacán (1921-1993): breve historia institucional» examina la historia institucional de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia en México desde su fundación en 1921 hasta 1993. El autor destaca el éxito de esta escuela en un contexto adverso, debido a las políticas anticlericales y la guerra cristera, y subraya la importancia de identificar y documentar a los exalumnos de la escuela para llenar un vacío histórico musical en el país.

El capítulo cinco, «Chava Flores, escenas de humor y legitimación en *La esquina de mi barrio* (1957)», se centra en el cantautor mexicano Chava Flores y su obra humorística. El autor utiliza diversas fuentes, incluyendo libros autobiográficos, artículos, entrevistas y fuentes en línea para analizar las escenas de humor presentes en las canciones de Chava Flores y su habilidad para retratar escenas cotidianas con humor y picardía. Por su parte, el capítulo ocho analiza una escena surgida en Recife, Brasil, en la década de 1990. En «Escena *manguebeat* (1992-

2010): hibridismo, crítica social y transformaciones simbólicas», la autora destaca cómo la escena mangue se convirtió en un paraguas para diversas bandas, trascendiendo los límites de géneros musicales específicos. Este análisis permite reflexionar sobre los usos genéricos y sociales de la noción de escena, así como sobre las prácticas simbólicas y sociales asociadas a este movimiento.

«*La Nostalgia y lo vivido* (2014-2021): La Bruja de Texcoco y la posibilidad de una escena *trans*glocal*» es un tema interesante que se puede leer en el capítulo nueve. En este, la autora se centra en la artista trans mexicana La Bruja de Texcoco y examina las inscripciones gestuales estéticas presentes en su trabajo artístico. Se exploran las asociaciones políticas, estéticas y afectivas que La Bruja de Texcoco mantiene con una comunidad unida por un discurso que involucra marcas culturales, inscripciones de memoria y mundos simbólicos alternativos. Este análisis muestra cómo las acciones *performativas* y gestos convocan alianzas y representaciones alternativas que resisten el borramiento de las memorias disidentes en una escena musical *trans*glocal*.

Por otra parte, en el capítulo diez, «Tejidos de legitimidad indígena en la escena musical Quillasinga de la Montaña (2016-2021)», se aborda el desarrollo de la escena musical en la comunidad indígena Quillasinga de la Montaña en Colombia. La autora, que también forma

parte de esta comunidad, utiliza un enfoque colaborativo y solidario para analizar la escena musical de músicos tradicionales en el contexto del proyecto Churo-LAB. Se destaca la importancia de considerar las lógicas diversas en las que se enmarcan las comunidades indígenas invisibilizadas y se exploran las experiencias de enseñanza-aprendizaje de niños y jóvenes participantes en la escena musical adscrita al proyecto.

El capítulo once, «Solidariz-arte (2020): redes sociales y estrategias asociativas frente a la crisis del trabajo musical en la pandemia», examina el impacto de la pandemia por COVID-19 en la escena musical y el cambio hacia la producción musical en entornos virtuales. Las autoras emplean un enfoque etnográfico y entrevistas para investigar cómo se usan las redes sociales y las aplicaciones digitales de mensajería en este nuevo contexto. Se destaca el papel central de la escena virtual y se analizan las formas de adaptación y utilización de estas herramientas en la producción musical.

Para finalizar, cada uno de los capítulos abordan temas en los cuales los autores destacan la cohesión y coherencia de la argumentación, la claridad de la escritura y la pertinencia de los ejemplos y materiales presentes en cada sección, cuyos aportes ofrecen nuevos enfoques metodológicos y reflexiones críticas que enriquecen al campo de estudio de las escenas musicales, desde una perspectiva amplia y diversa.

Referencias

- Bennett, Andy y Richard A. Peterson, eds. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press, 2004.
- Cohen, Sara. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford University Press, 1991.
- Connell, John y Chris Gibson. *Sound tracks. Popular Music, identity and place*. Nueva York: Routledge, 2001.
- Grazian, David. *Blue Chicago. The Search for Authenticity*. University of Chicago Press, 2003.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis Cátedra: Universitat de València, 1996.
- Shank, Barry. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Wesleyan University Press, 1994.
- Straw, Will. «Systems of articulation logistics of change: communities and scenes in popular music». *Cultural Studies*, 5 (3) 1991: 361-375.
- Thornton, Sarah. *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Middleton: Wesleyan University Press, 1995.
- Mendívil, Julio y Christian Spencer, eds. *Made in Latin America*. Nueva York: Routledge, 2016.

Biografías de los autores

Beatriz Elena Acosta Ríos

Docente investigadora de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Magíster y especialista en Estética (Universidad Nacional), licenciada en Filosofía y Letras (Universidad Pontificia Bolivariana). Autora del libro *Las experiencias estéticas del transeúnte. Cartografías literarias*. Coautora de: *Mitópolis. Un ensayo sobre arte y memoria*; *Inventario y análisis de la representación tipográfica popular: imagen de la tecnología —Doxografía—*; *De la imagen y literatura. Una comprensión estética*; *¿Hace tiempos Tomás Carrasquilla?* Ha publicado diversos artículos y capítulos de libros dedicados a estética y literatura. Docente invitada en varios posgrados del país.

Meining Cheung Ruiz

Magíster en Música, especializada en Grabación de Sonido y licenciada en Música por la Universidad McGill de Montreal, Canadá. Inició sus estudios de tercer nivel en Música en Pasadena City College. Fue docente en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) y en la Universidad de Especialidades Espíritu Santo (UESS). Ha publicado *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (coautora) y *¿Escuchaste eso? La escucha entre habilidad y estética* (editora). En la actualidad es docente de la Universidad de las Artes y es directora del Éxito al Acompañamiento Académico en esta institución.

Enoc Delgado

Licenciado en Producción Musical y Sonora (Universidad de las Artes). Su proyecto de titulación «*Cimarrón. EP de música fusión de future bass y afroesmeraldeña*» sintetiza sus principales intereses como creador: la música electrónica y las tradiciones de la costa afroecuatoriana. Ha realizado grabaciones para grupos de música afroesmeraldeña y participado en diversas actividades académicas, como lo fue su participación en el VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes (2021) en la conferencia «Hacia una semiótica de la escucha. Diferencias, semejanzas y transdisciplinaridad en la producción musical», junto al grupo de investigación S/Z-Producción Musical e Investigación en Artes.

Mario Godoy Aguirre

Riobamba, Ecuador, 1954. Compositor, investigador musical y promotor cultural. Hacen parte de su producción bibliográfica libros como *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito* (premio José Mejía Lequerica a la mejor obra de historia nacional y ciencias políticas, Consejo Metropolitano de Quito, 2016); *Chimborazo Carnaval*; *Breve historia de la música en el Ecuador*; *La música ecuatoriana, memoria local-patrimonio global, una historia contada desde Riobamba*, tres textos de educación musical y una extensa serie de artículos publicados en importantes revistas

nacionales e internacionales. Consultor del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2012, 2014 (estudio del *jabuay*, canto ritual de la cosecha puruhá). Curador de II y III Encuentro Internacional de Musicología de Loja, Ecuador (2010, 2012). Desde 1988 integró el equipo redactor de las voces ecuatorianas incluidas en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana; desde 1991 asumió para Ecuador la dirección de esta monumental obra científica y enciclopédica, publicada en diez volúmenes. Desde 1984, es miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Chimborazo.

Juan Esteban Herrera Sánchez

Profesional en artes de la grabación y producción musical, especialista en Postproducción de Audio para la industria musical por la Universidad de San Buenaventura Medellín, magíster en Artes Digitales del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Se desempeña como docente en el área de postproducción de audio y ha realizado investigaciones sobre el *remix*, la música tropical y la tecnología aplicada a la música como audio 3D, interactividad y nuevas interfaces para la producción musical.

Francisco Jara Martrus

Productor de música y sonido graduado de la Universidad de las Artes. Compositor y arreglista con enfoque en la música ecuatoriana, *filmscore*, *funk* y la música pop. Con experiencia como director de bandas musicales, ha liderado ensambles de diversas edades, trabajando con niños, jóvenes y adultos. Además de sus logros en la musicalización de cortometrajes y diseño de sonido, Francisco Jara Martrus comparte su pasión por la música como docente, contribuyendo al desarrollo de las futuras generaciones.

Evelyn Vanessa Morán Rugel

Profesional en producción musical y artes sonoras y egresada de la maestría en Composición Musical por la Universidad de las Artes. Guitarrista clásica por el Conservatorio Antonio Neumann, subdirectora y jefa de cuerda de las contraltos del Coro de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas. Se desempeña como profesora de guitarra y canto de la fundación Artistas Valientes y como profesora de gramática musical en Escuelas de las Artes del Guayas, proyecto de la Prefectura del Guayas junto con la Universidad de las Artes. Cantante, guitarrista y fundadora del grupo Acordes del Ayer.

Juan Diego Parra Valencia

Ph. D. en Filosofía, especialista en Literatura, músico. Docente e investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Ensayista y escritor con artículos en áreas de filosofía, estética, arte, filosofía de la técnica, semiótica, cine y música. Ganador del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por el trabajo investigativo en el reportaje documental *Cuando el chucu-chucu se vistió de frac* (2014). Director y coguionista del documental *Papará. El pionero del rock tropical* (2018). Director y guionista del documental *Masacre. Requiem para un país en llamas* (en proceso).

Guía rápida para los autores

Envíos

a. Artículos de investigación (sección peer review)

Los artículos arbitrados por pares ciegos se publicarán como artículos de investigación científica original. El tratamiento del tema y su contenido deben ser de interés para el área de la producción musical y las artes sonoras. Deberán mostrar rigor académico en el abordaje metodológico y precisión analítica del enfoque temático. Los trabajos serán inéditos y novedosos, enfatizando las relaciones multi, inter y transdisciplinarias en, desde y para las artes de lo sonoro.

Los artículos originales deberán contener título, un resumen estructurado de 250 palabras en español e inglés, un máximo de seis palabras claves o descriptores, cuerpo del artículo, referencias bibliográficas, y fuentes de financiamiento y/o permisos de uso de datos, con extensión total entre 5000 y 6500 palabras.

Es indispensable el anonimato de los manuscritos para garantizar la imparcialidad de los pares evaluadores. El tiempo promedio de revisión será de 20 días y se comunicará a los autores en un periodo máximo de 2 meses a partir de la recepción del artículo.

Se evaluará la calidad del artículo, los aportes al conocimiento, la actualidad de la bibliografía, la calidad y el manejo de las fuentes, la claridad en la argumentación, la coherencia en la redacción e importancia del tema. Una vez sometidos al arbitraje, los artículos podrán ser aprobados, aprobados con cambios o no aprobados. Para una segunda revisión, los autores contarán con 7 días laborales para una nueva entrega del manuscrito. Luego de recibir el artículo modificado, se le informará al autor acerca de su aprobación.

En los casos de controversia, se convocará al Comité Editorial a una reunión extraordinaria para su evaluación y viabilidad de la petición en un plazo no superior a los 8 días hábiles.

Comprobación para envíos:

- El artículo no ha sido publicado previamente ni propuesto a otro medio editorial.
- El artículo está en formato editable de procesador de texto DOC (.docx).
- El artículo cumple con los requisitos bibliográficos y de estilo señalados.
- La lista de referencias contiene un 40 % de los últimos cinco años.
- El texto no contiene referencia del autor.
- Evita el empleo de lenguaje de género excluyente.

b. Partituras de composición contemporánea

Las partituras deberán enviarse en formato PDF, en blanco/negro o color, con un máximo de 14 cuartillas en A4, incluyendo en la página inicial el título, nombre del autor y/o del transcriptor y año de composición. Podrá proponerse adicionalmente una página para

instrucciones de interpretación y/o conceptualización performativa en tipografía Helvética Neue, 11 puntos e interlineado sencillo. Los envíos de partituras no podrán contener numeración de página ni encabezado de ningún tipo. El tiempo promedio de revisión será de 40 días y se comunicará a los autores en un periodo inferior a 2 meses a partir de la recepción de las propuestas.

Se evaluará la capacidad de ejecución, los aportes científicos al lenguaje y producción musical, a la interpretación y a la composición contemporánea, la claridad del formato, la calidad y el manejo de edición y coherencia en la selección de los signos extralingüísticos sonológicos. El Consejo Asesor de la Revista Sonocordia elegirá para cada número las seleccionadas de entre aquellas presentadas por la dirección editorial.

c. Sección Miscelánea

Como miscelánea entendemos traducciones, críticas de eventos y/o festivales, reseñas de trabajos discográficos, entrevistas. Los envíos no deberán superar las 4000 palabras y deberán incluir nombre, filiación institucional, mail de contacto y tipo de vinculación con la investigación en artes sonoras y producción musical. Se tomarán en cuenta las normas de edición de los artículos de investigación científica.

Ética de la publicación científica original

Los artículos deberán ser originales, inéditos y no haber sido editados en ningún medio de publicación.

Los textos serán revisados mediante el sistema de plagio URKUND.

Para el arbitraje científico, los evaluadores señalarán sus apreciaciones en un formulario de evaluación y deberán informar al Comité Editorial los casos de conflicto de interés que pudieran ocasionarse para realizar el cambio de evaluador.

Autoría

Los autores conservan los derechos de autor y ceden el derecho de la primera publicación a la revista, registrándose en Creative Commons y permitiendo a terceros utilizar lo publicado mencionando la autoría, número de edición y fecha de publicación.

Se deberá indicar al final del manuscrito si la investigación fue financiada por parte de alguna institución, así como indicar los permisos respectivos de uso si se utilizan bases de datos que no sean de dominio público o no fueron creadas por el autor.

Normas de referencia

Las citas en el texto deben seguir el estilo [Chicago-Deusto](#). Algunos ejemplos:

Cita corta

Como afirma Maurel-Indart, «[...] la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material».¹

Cita larga

Como afirma Maurel-Indart:

¹ H  lene Maurel-Indart, *Sobre el plagio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014), 205.

En el siglo XX, el principio de perpetuidad fue claramente aceptado en la legislación; pero en lugar de estar relacionado con el derecho de explotación, como lo deseaban los escritores militantes, se lo relacionó con el derecho moral. En efecto, en su inmateralidad, la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material.²

Referencia en nota (libro)

Fernando Ortega. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman* (Buenos Aires: Agape, 2014): 68–69.

Referencia abreviada en nota

Ortega, *Amadeus*, 68–69.

Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)

Ortega, Fernando. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman*. Buenos Aires: Agape, 2014.

Referencia en nota (capítulo en libro)

Karina Borja. “Los paisajes vivos del equinoccio: la yumbada de San Isidro de El Inca”, en Esteban Ponce Ortiz (ed.), *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2016): 86–87.

Referencia en nota (artículo de revista)

Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López. “El pensamiento musical de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725–1803): perfiles inéditos de un peruano ilustrado”, en *Revista Musical Chilena* Vol. 74 N.º 234 (2020): julio – diciembre: 17.

Partitura

Adriana Verdié. In “C” *Nuation* (Virginia: Cayambis Music Press, 2018): 3.

Dirección de envíos y/o consultas

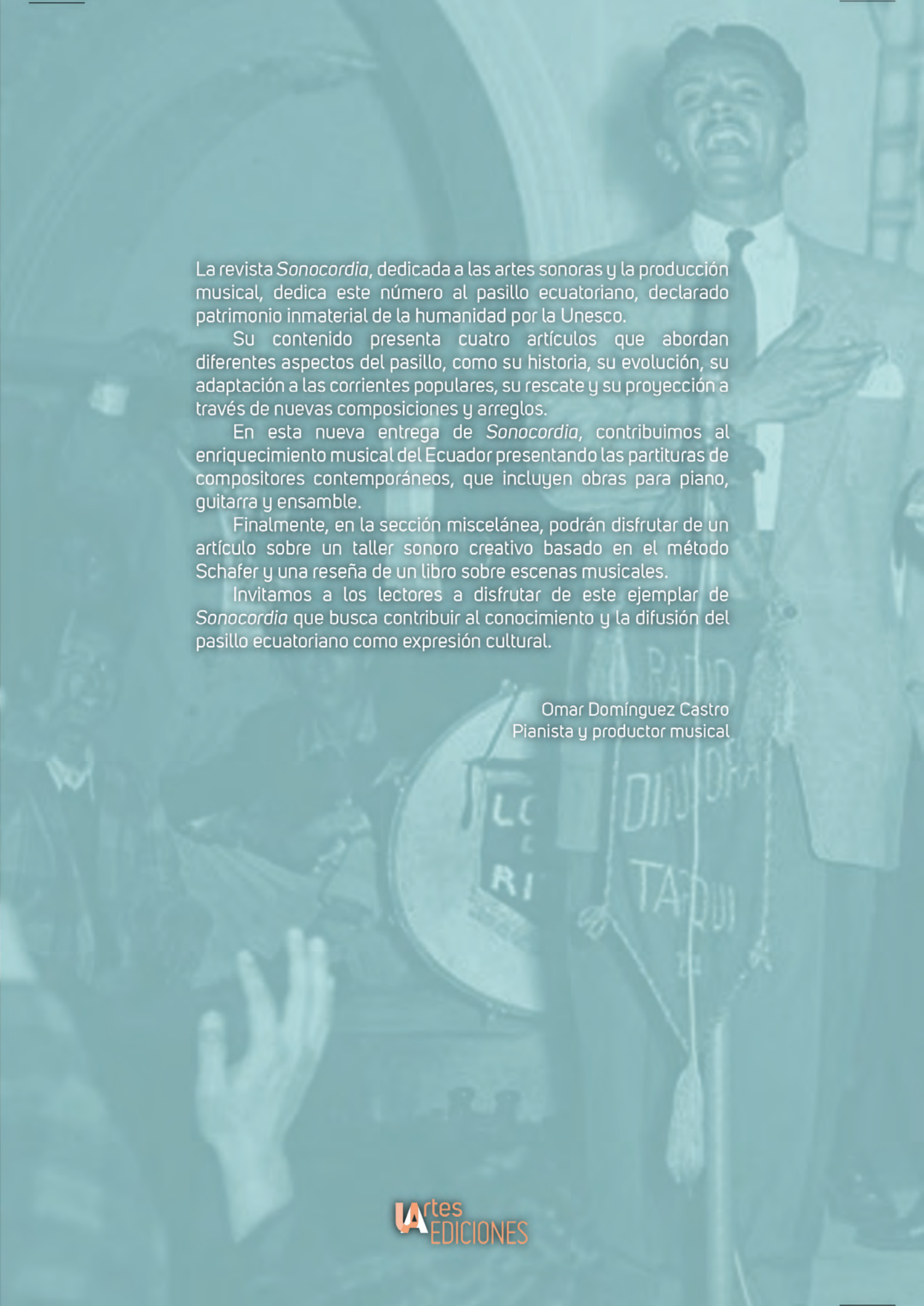
revista.sonocordia@uartes.edu.ec

² Hélène Maurel-Indart, *Sobre el plagio*, 205.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Noviembre de 2023, Guayaquil, Ecuador

Familias tipográficas: Uni Sans, Merriweather



La revista *Sonocordia*, dedicada a las artes sonoras y la producción musical, dedica este número al pasillo ecuatoriano, declarado patrimonio inmaterial de la humanidad por la Unesco.

Su contenido presenta cuatro artículos que abordan diferentes aspectos del pasillo, como su historia, su evolución, su adaptación a las corrientes populares, su rescate y su proyección a través de nuevas composiciones y arreglos.

En esta nueva entrega de *Sonocordia*, contribuimos al enriquecimiento musical del Ecuador presentando las partituras de compositores contemporáneos, que incluyen obras para piano, guitarra y ensamble.

Finalmente, en la sección miscelánea, podrán disfrutar de un artículo sobre un taller sonoro creativo basado en el método Schafer y una reseña de un libro sobre escenas musicales.

Invitamos a los lectores a disfrutar de este ejemplar de *Sonocordia* que busca contribuir al conocimiento y la difusión del pasillo ecuatoriano como expresión cultural.

Omar Domínguez Castro
Pianista y productor musical