

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Facultad De Ciencias Humanas

Escuela de Historia

“La Orquesta Sinfónica Nacional: Antecámara de la consolidación institucional del principal conjunto orquestal del Ecuador, 1956-1960”

Sael Trejo

Tutora: Dra. Viviana Velasco

## Índice

1. Introducción/Justificación/Alcances de la investigación.....	3
2. Contexto de creación Orquesta Sinfónica Nacional.....	6
3. Orquestas sinfónicas en Latinoamérica: Casos Colombia y Perú.....	6
4. Debates conceptuales en Latinoamérica sobre la creación musical.	10
5. Contexto de Ecuador y Quito a mediados del siglo XX.....	14
6. Debates locales en torno a la creación musical.....	26
7. Primeros Años OSNE 1956-1960.....	30
8. Primer Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.....	31
9. Puesta en marcha de la sinfónica, dificultades para su consolidación.....	33
10. Estructura organizacional de la OSNE.....	41
11. Desafíos en esta etapa de funcionamiento.....	42
12. Conclusiones.....	43

## **Introducción/Justificación/Alcances de la investigación**

Esta investigación examina la creación, desarrollo y puesta en marcha de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) durante sus años formativos de 1956 a 1960. Situado dentro del marco de una Historia Institucional de la OSNE, el estudio enfatiza la importancia de la música como un fenómeno social que interactúa con diversos contextos culturales, sociales y políticos. La orquesta sinfónica emergió como una institución clave para la difusión de la música académica en Ecuador, reflejando debates más amplios sobre la identidad musical y el nacionalismo en América Latina.

A través de un análisis detallado de los contextos cultural, social y político que facilitaron la creación de la orquesta, este trabajo destaca las complejidades que rodearon su institucionalización y el papel que desempeñó en la promoción de la música ecuatoriana. La investigación se basa en fuentes primarias, incluidos artículos de opinión y reseñas de conciertos, para ilustrar los mecanismos que empleó para posicionarse institucionalmente en un medio cultural nacional.

Este estudio busca contribuir a una comprensión más profunda del impacto de la OSNE en el panorama cultural de Ecuador y el desarrollo de instituciones dedicadas a la música como un componente cultural de la sociedad. Al documentar los primeros años de la orquesta, la investigación subraya la importancia del apoyo institucional y la participación pública en el fomento de una cultura musical vibrante en Ecuador.

### **Justificación**

La historiografía regional y local sobre la música, sus instituciones, espacios culturales, debates públicos, y diversas formas de expresión social no han

profundizado en análisis más profundos sobre como este tema en concreto se entreteje en la sociedad. La historiografía local, que se ha nutrido principalmente por la musicología y los estudios culturales, ha hecho que el acercamiento a este ámbito haya sido poco investigado, los esfuerzos que se plantean aquí son solo una antesala de un tema que merece ser investigado por el campo de la disciplina histórica.

En este sentido llevar a la música a un espectro más amplio de actores y motivaciones, nos dará cuenta de los diferentes alcances que tiene este ámbito para el quehacer historiográfico. Tal como lo menciona Juliana Pérez González (2010)", gran parte de la escritura de la historiografía de la música, ha sido dominada en buena parte por la musicología y por aficionado al ámbito de la música, esto ha relegado a los debates entorno a la historiografía actual a un segundo plano, relegando a las diferentes perspectivas, metodologías y formas de analizar las diversas fuentes documentales a un plano secundario, no es de sorprenderse entonces que disciplinas analíticas como la musicología hayan tenido tanto impacto a partir de la segunda mitad del siglo XX en torno a la historia de la música, o como llama la autora "musicología histórica". Es imperante entonces llevar los debates actuales y métodos, de los cuales se nutre la Historia para este espacio que tiene sus propias fuentes documentales únicas, ya sean partituras, discos de música, biografías, instituciones, conceptos, sin dejar de lado a las personas que estuvieron inmersas en los diferentes espacios que la música puede ofrecer, no solo como músicos o intérpretes, sino también como personas o instituciones que estuvieron cerca de la creación, difusión musical, crítica musical, análisis conceptual, etc.

### **Alcances de la investigación**

Este es un primer acercamiento al contexto de creación y primeros años de la OSNE como institución dedicada a la música, en ese sentido, la limitación de fuentes, así como la profundización en ciertos temas como el ámbito conceptual de la música son mencionados, quedan más preguntas y temáticas que surgen a través del texto, la investigación no propone un tema finalizado, sino que deja en claro que a esta institución en particular le atraviesan varias esferas de análisis.

Las orquestas sinfónicas como fenómeno social que se institucionalizaron a nivel global, responden a diferentes momentos y espacios sociales en los cuales se propuso y promulgó su conformación. En Latinoamérica tuvieron su aparición a partir de mediados del siglo XX y en Ecuador específicamente en 1956, esto no solo propuso un fin en términos de organización y consolidación institucional sino un inicio, en el que estos conjuntos orquestales se insertarían en la sociedad, no solo como difusores de música, sino también como propagadores de ideas arraigadas en torno al desarrollo de la música, ideas de progreso, diferenciación social, nacionalismo musical, distanciamiento con otras expresiones sonoras, y demás temas que eran ampliamente debatidos a nivel regional y local entorno a la creación musical y su difusión, pese a esto la limitación de fuentes y acceso a la información es un gran problema que dejará por fuera otros espacios, ideas, personas, instituciones, que aunque fueron parte del mismo ambiente cultural, merecen ser mencionados por sus aportes al entendimiento de la música y la sociedad. Obviamos por razones metodológicas la inserción de la música popular dentro del espacio social de la época, misma que fue ampliamente difundida por la irrupción de la radio, los discos de distribución masiva, los conciertos de los nacientes intérpretes de música popular quienes de alguna u otra manera también fueron partícipes como contraparte de la música académica de la época, a nivel local y regional.

Para el caso particular de esta investigación, me remitiré a los artículos de opinión principalmente generados por Francisco Alexander entorno a la creación y desenvolvimiento de la OSNE en sus primeros años de funcionamiento, que fueron emitidos en prensa escrita en los principales periódicos del momento, este acercamiento desde la opinión pública nos puede dar un pequeño esbozo de cómo se configuró la OSNE en la opinión pública así como los mecanismos que tuvo la institución para afianzarse en la sociedad, ya que como se puede advertir este conjunto orquestal no estuvo exento de dificultades a la hora de su puesta en escena, atravesando no solo por dificultades económicas sino también por problemas como la difusión y el alcance real de este tipo de expresiones sonoras.

En este sentido esta investigación busca esclarecer cual fue el contexto de creación institucional de la OSNE, posicionando su puesta en escena como esfuerzo en conjunto de varios personajes e instituciones que históricamente aportaron de una u

otra manera en este proyecto. En primera instancia se analiza cómo la creación de la OSNE responde a diferentes personas que, desde principios del siglo XX, buscaron más espacios de difusión para la música académica, aquí la importancia del Conservatorio Nacional de Música (CNM), o personajes como Sixto María Durán, que a través de su quehacer establecieron las bases en las cuales la OSNE se fundaría. En segundo momento se verán las acciones concretas que permitieron a la orquesta establecerse y funcionar. Finalmente se evidenciará la estructura de la orquesta y cómo fueron sus primeros años de funcionamiento, las dificultades que fueron surgiendo desde sus presentaciones y las dificultades que se permearon en su vida institucional.

## **Contexto de creación Orquesta Sinfónica Nacional**

### **Orquestas sinfónicas en Latinoamérica: Casos Colombia y Perú**

Primero quiero plantear un breve acercamiento a la situación regional de las orquestas sinfónicas en Latinoamérica, tomando como casos principales la Orquesta Sinfónica de Colombia y la Orquesta Sinfónica de Perú, por ser los dos espacios que han sido investigados desde un enfoque historiográfico, pese a eso cabe mencionar que este proceso se extendió por toda Suramérica y sus alcances también están ligados al caso ecuatoriano como se verá a continuación.

La bibliografía existente en torno a la creación de las orquestas sinfónicas en Latinoamérica, nos da luces de las razones por las cuales se impulsaron a mediados del siglo XX estos conjuntos orquestales, que no fue un fenómeno particular de Ecuador, sino que está inserto a nivel regional este mismo proceso, podemos notar que la gran mayoría fueron conformadas entre 1940-1960, respondiendo estas a un contexto similar en cuanto a la divulgación de música académica.

La popularización de estos conjuntos orquestales se pueden trazar incluso en relación a los mismos en Europa y Estados Unidos<sup>1</sup>, ya que responden a las necesidades locales de cierto sector de la población que tenía acceso a este tipo de música, dentro de este sector poblacional están incluidos los músicos que se formaban en los países latinoamericanos quienes bajo diferentes medios u oportunidades (Entiéndase *oportunidades*, como la capacidad social de los sujetos músicos para encontrar apoyo económico en instituciones o personas que permitieron a este selecto grupo de artistas, continuar con su formación fuera del país), pudiendo viajar a Europa o Estados Unidos para continuar con sus estudios, y a su vez, empaparse del panorama musical académico de los lugares en los que fueron

En este contexto, no es de sorprenderse que fruto de ese intercambio surgieron vínculos sociales que luego permitirían la llegada a los diferentes países de América del Sur de compositores, directores, intérpretes de música quienes en algunos casos fungieron como miembros de los nuevos conjuntos orquestales que estaban institucionalizándose (Por nombrar algunos casos, está el director de la Orquesta Sinfónica de Colombia Olav Roots, Theo Buchwald en el caso de Perú o Víctor Tevah en Chile, todos extranjeros quienes tuvieron un rol importante en la dirección de orquesta).

Esta interacción estuvo relacionada con los primeros años de formación de los conjuntos orquestales, tal como se plantean en los casos colombiano y peruano, con la contratación de directores extranjeros que tenían experiencia en dirección orquestal, no solo buscaba una dirección experimentada, sino también vincular a las nacientes orquestas a un contexto global donde se pudiera reconocer su valor interpretativo, de igual manera la labor de los directores de orquesta no solo recaía en la dirección como tal, sino también en la conformación de un repertorio que funcione en la sociedad, que sea fácil de aprender por los ejecutantes y también que sea reconocible a nivel social, puesto que una de las grandes dificultades que afrontaron estos espacios era que la música académica no tenía una amplia

---

<sup>1</sup> Esta hipótesis se plantea en el texto de Catherine Surace Arenas, *La Orquesta Sinfónica de Colombia: repertorio, público y legado, 1953- 1973, 2020*, quien plantea que el modelo popularizado organizativamente de Orquesta Sinfónica, en el caso colombiano, es fiel al modelo estadounidense.

difusión, por lo tanto, optar por repertorios un poco más conocidos permitían acercar este tipo de música a los diferentes espacios sociales, no obstante esto no significó un triunfo directo en cuanto a asistentes de conciertos se refiere.

De esta manera también se plantea como problemática no solo a los alcances de los eventos realizados por estas instituciones, sino también en el ambiente que se genera para que estos espacios tengan una mejor y mayor difusión.

La autora Catherine Surace (2020) en su texto nos indica también un esfuerzo intelectual por promulgar un ambiente propicio para que la gente tenga acceso a este tipo de expresiones sonoras, analiza cómo los críticos musicales eran importantes en la sociedad porque permitían emitir juicios estéticos que eran bien vistos en el ojo público, logrando así que el debate sobre lo que era música, o de las problemáticas de la música académica pueda debatirse ya no solo dentro de las instituciones de formación musical como los conservatorios, o círculos sociales cercanos al mundo de la música académica, sino también llevar las discusiones a un ámbito social mayor.

Por esta razón la importancia de los artículos de opinión, reseñas de eventos de música académica, la contratación de directores de orquesta extranjeros, la invitación a intérpretes internacionales, fueron parte fundamental para propiciar la instauración de las orquestas sinfónicas como prioritarias en estos primeros años de organización, no obstante este análisis, lejos de ser una panorámica completa, nos da cuenta de cómo las investigaciones musicales no han profundizado en cada caso particular, el espacio de la música como un lugar mucho más amplio de complejización teórica, bajo estos argumentos, remitirnos únicamente a las partituras o el quehacer del músico puede dejar de lado un entramado social más completo.

La historiografía entorno a las orquestas sinfónicas es muy limitada, gran parte de la literatura entorno a la historia de la música en general gira en torno a la musicología, análisis de canciones, corrientes musicales, partituras, poco se habla sobre historias de vida, hay muy pocos casos que den cuenta de un interés por las instituciones o de las repercusiones de estos espacios por fuera del ámbito musical, por este

motivo encontrar trabajos que ahonden en el espacio social y cultural de las diferentes épocas es necesario para una mejor comprensión de la música inserta en la sociedad.

En este sentido Catherine Surace (2020), analiza no solo el componente musical de los repertorios con los que contó el conjunto orquestal colombiano, sino que también cómo éste se consolidó en un medio social particular, donde la precariedad económica, la falta de apoyo del público, el desinterés por auspiciantes, hizo que la tarea de establecer una orquesta sinfónica fuera más compleja.

Para el caso colombiano, surge al igual que en varios países latinos como Ecuador, a partir de personas particulares quienes, influenciadas por el contexto de la época donde en Estados Unidos tuvieron su auge la creación de varias orquestas sinfónicas, vieron en el contexto suramericano un espacio que necesitaba ser creado, este interés se llevó a una esfera pública a través de críticos de música académica, quienes instaban a las autoridades locales a apoyar la creación de esta institución para de esta manera, divulgar, y fomentar la escucha de este tipo de música, aquí siempre delimitando entre la música popular y la música académica, de esta manera también se establece una pugna de intereses entre las diferentes expresiones culturales, así como los espacios de difusión como la radio, la prensa, la naciente industria de discos que en su gran mayoría propiciaban la escucha de música popular antes que otras expresiones,

Este debate fue llevado a la prensa en artículos de opinión en Colombia, de esta manera, para la autora las orquestas sinfónicas tienen una función educadora con la sociedad, no solo sirven para difundir música, sino también para enseñar a las personas qué se debería escuchar y bajo qué parámetros algo debe considerarse música o no, esta visión sesgada de la música fue muy difundida en estos años, debido principalmente a que se debatía ampliamente conceptos como, lo popular, lo autóctono, lo académico, lo folklórico, que fueron incorporados en los trabajos de compositores de música académica como elementos distintivos de cada región o país.

A partir de los primeros acercamientos desde la musicología, y el análisis de la música en general, se hablaba de la creación musical, de los lugares de estudio como conservatorios de música, así mismo se debatían posturas ideológicas de creación musical como el nacionalismo musical, entendiéndose este bajo lo que los mismos autores latinoamericanos entendían, que era música que incorporaba en sus composiciones, rasgos musicales locales, ya que de esta manera se entendía que se estaba elevando la música, por otra parte la difusión de este tipo de música hacía eco en esta necesidad de acaparar más público, para de esta manera establecer un tipo de gusto estético por la música.

Tal como lo menciona la autora, las figuras de los directores de orquesta y de los conjuntos orquestales no fueron definidas hasta entrado el siglo XIX, debido a esto la creación de las mismas en Europa fue tardía y así mismo estuvieron delimitadas por un interés estatal para su formación y funcionamiento, por este motivo la organización de un grupo orquestal también tuvo un cambio, la masificación de conciertos de orquesta permitió otra forma de entender y escuchar la música académica, el primer modelo europeo, tenía como fin la divulgación y popularización de estos eventos y tipo de música, de esta manera para inicios del siglo XX ya había una forma de organizar y proponer un conjunto orquestal, cuando este modelo se exporta a la realidad de Estados Unidos a partir de la primera mitad del siglo XX, cambia completamente la forma en que se crean estas instituciones.

No responden estos conjuntos orquestales a un interés estatal, sino más bien a grupos particulares de personas que veían en estos espacios de difusión de música, oportunidades para hacer negocios a través de estos espectáculos, de esta manera, avanzado el siglo XX, este modelo norteamericano se transforma a un modelo corporativo en el que no solo está la figura del director de orquesta y los músicos, sino también el del comité directivo, quienes decidían tanto los repertorios de música, como los directores de las orquestas, todo esto patrocinado por auspiciantes privados quienes ayudaban económicamente a que estas orquestas funcionaran, de esta manera la estructura organizacional plantea nuevos desafíos, no es de sorprenderse que el modelo a seguir por la Orquesta Sinfónica del Ecuador, sea ese específicamente, pese a eso, en el caso de Ecuador en particular, la OSNE, no se fundó a través de inversión privada, sino que respondía

directamente al Estado Ecuatoriano, ya que por decreto fue establecida desde el gobierno, siendo la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la que debía administrar los fondos para su funcionamiento en conjunto con financiamiento del Congreso Nacional del Ecuador.

Esta hibridación entre la estructuración americana y la dependencia del gobierno traerían particularidades para la OSNE, que lejos de tener estabilidad económica, tuvo problemas de diversa índole, cabe preguntarse si la estructura organizativa permitió un correcto funcionamiento o más bien el adoptar este modelo también causó problemas en su desenvolvimiento.

### **Debates conceptuales en Latinoamérica sobre la creación musical**

Como se mencionó previamente, a mediados del siglo XX, la música académica tenía sus propios debates en torno a la creación musical académica de la época, para este apartado me basaré en lo analizado por Juliana Pérez González (2010) quien profundiza bastante en estos pensamientos a nivel regional, así como otros autores como Alejo Carpentier, quien escribió varios artículos y ensayos sobre la creación musical en Cuba y Latinoamérica, considero pertinente este acercamiento a esta problemática porque da cuenta de un momento importante no solo para la creación musical sino también para la creación de conjuntos orquestales quienes también, indirecta o directamente estaban inmiscuidos en estos debates, así mismo este ambiente de análisis de estructura musical permite ver los esfuerzos por diferentes autores de entender a la música como un espacio en disputa que estaba en juego y que recogía diferentes voces en su quehacer, para el caso de Ecuador, lo abordaré más adelante, ya que aunque la literatura es escasa, no estuvo exento de estos debates teóricos.

Cabe mencionar que este primer acercamiento no intenta profundizar en los debates latinoamericanos sobre conceptos de la música ya que su literatura es muy extensa, pese a que es un tema transversal he decidido solo utilizar estos autores porque permiten explicar el momento de creación de la OSNE y como ésta estaba inserta a nivel regional en estas problemáticas de mitad de siglo, hace falta más investigación

que dé cuenta de cómo las diferentes institucionales en el Ecuador, estuvieron inmersas en los diversos debates regionales culturales.

La historiadora Juliana Pérez (2010), identifica dos diferentes tendencias en la manera de historiar la música como objeto de análisis, la primera corresponde a un tipo de escritura de la historia de la música basada principalmente en los preceptos de la historia positivista del siglo XIX, bajo esta narrativa, se recopilaron, historias de vida, biografías, fechas relevantes para la creación de diferentes piezas musicales, gran parte del análisis consistiría en fijar orígenes para las diferentes expresiones musicales que habían en cada región, los principales aportes de esta perspectiva están marcados por la recopilación y ordenación de fuentes como instrumentos musicales, o partituras de ser posible de las diferentes culturas que habitaron el espacio de América del Sur, este interés por fijar un inicio en la música, también marca ese afán por establecer un progreso en la música, y como ésta con las diferentes herramientas que ofrecen los avances tecnológicos pueden establecerse en su actualidad como mejores expresiones sonoras.

En este sentido el trabajo de Alejo Carpentier da cuenta de este debate en torno a la definición de nacionalismo musical y americanismo musical.

Alejo Carpentier fue un escritor y musicólogo que pensó a la música como un espacio de disputa de ideas, lo que él trató de definir y entender fue, cómo la música creada académicamente y divulgada por los conjuntos orquestales, respondía particularmente a una tradición europea que permitió la organización e institucionalización de este tipo de música como parte de un requerimiento social, es decir esta música era antes de institucionalizarse, ampliamente consumida porque era parte de su historia y cultura.

Para Carpentier es difícil que en América Latina se establezca esta música académica con sus grandes exponentes, como algo cultural porque sostiene que es ajena al proceso histórico de creación musical de los diferentes países, en su análisis la música académica irrumpe el espacio cultural y trata de imponerse, toma particularidades sonoras de cada región y las incorpora al canon europeo, haciendo uso objetivo de las expresiones sonoras locales para de este manera incorporar al

canon europeo una nueva forma de expresión, no obstante para el autor esto es determinante para establecer si en América Latina se puede hablar de nacionalismo musical o más bien de una suerte de americanismo musical, es decir una música que se crea bajo las bases de estos dos componentes, lo local y lo extranjero que trata de acoplarse a la realidad estética de cada región.

Esta visión lejos de establecerse como algo aislado, nos da cuenta de una problemática que se sostiene no solo desde la música y la composición, sino también desde el conflicto de ideas traídas desde afuera al aplicarse a la realidad particular de cada lugar, estas ideas fueron debatidas por críticos musicales que veían en la música europea un ejemplo a seguir, un modelo de entendimiento de la música, por otra parte la posición americanista resonaba bastante en los intereses particulares de cada país, pues planteaba una solución a la hegemonía musical que se perfilaba desde Europa o Estados Unidos, promoviendo así la aparición de compositores y músicos quienes podían producir un tipo diferente de música.

Como segundo punto importante para Juliana Pérez González, está la irrupción de la musicología como disciplina que analiza la música, y que busca historiar el hecho musical fuera de las biografías y personajes como tal, busca centrarse principalmente en la producción de composiciones musicales, para de esta manera acercar al lector ya no solo a un texto narrativo sino también a una experiencia sonora. La musicología y la historia de la música estuvieron muy relacionadas para la autora porque permitieron poner en evidencia los alcances de las fuentes documentales, ampliando su espectro investigativo y abarcando más espacios de análisis, tanto los debates como las publicaciones al caso ecuatoriano me remitiré más adelante para comprender mejor el espacio de análisis local.

Como último acápite que me gustaría hacer hincapié en el texto de Catherine Surace (2020), se habla de que en Colombia, los debates sobre música académica tenían otro fin, el de establecer un ambiente propicio para que esta música académica se masifique al igual que Europa o Estados Unidos, lugares donde no solo la prensa escrita daba amplia cabida a la música académica ya sea en artículos de opinión o promoción de eventos de estas características, también tenían emisoras de radios dedicadas a la difusión de esta música, por tal motivo hubo

mucho interés en el contexto colombiano de tener más espacios de difusión en radio, prensa, etc.

Para el caso de Ecuador, en Quito, los espacios reservados para estas expresiones musicales, eran casi inexistentes, inclusive los artículos de opinión referentes a eventos referentes a música académica eran muy limitados, esto hizo que el debate sobre muchos temas alrededor de la música no tenga tanto eco en las personas, dejando por fuera la posibilidad de establecer conceptos específicos para el debate de la música en Ecuador. En este sentido la institucionalización de la OSNE se llevó a esferas estatales, de allí que su fundación está ligada a las acciones concretas del Estado, estableciendo las directrices de este espacio, así como la forma en que funcionaría económicamente, de allí que muchas de las quejas como se verá posteriormente, se refieren a la implementación efectiva de políticas públicas que permitan el funcionamiento de la orquesta sinfónica.

La creación de orquestas sinfónicas nacionales, no marcaron un fin como tal para esta idea de progreso en la música, mucho menos fueron la culminación de proyectos iniciados años anteriores, sino más bien son un punto de partida para entender a la música académica como parte de un contexto social definido por diferentes momentos, personas y circunstancias que luego de la consolidación institucional, tuvieron que atravesar diferentes realidades que muchas veces hicieron difícil su establecimiento como espacios reconocidos de música, pese a su creación, la falta de interés en el público en general, la falta de recursos económicos hicieron que estos conjuntos orquestales, no pudieran funcionar de manera adecuada. Este primer intento por esbozar los diferentes actores que fueron partícipes en la puesta en escena de la OSNE, es solo la antesala de un tema más amplio donde se podrían analizar los alcances reales a nivel social y cultural de esta institución, así como las voces que surgen y cuestionan su legitimidad.

### **Contexto de Ecuador y Quito a mediados del siglo XX**

En el ámbito local, durante el año de 1941 se desató el conflicto bélico con el Perú, cuya consecuencia fue la elaboración de un tratado limítrofe junto con otros países latinoamericanos que fungieron como garantes del mismo. Así, se dio la firma de El

Protocolo de Río de Janeiro, en agosto de aquel mismo año, que tuvo como principal consecuencia que el Ecuador perdiese la mitad de su territorio (Cueva, 1988).

El gobierno ecuatoriano de aquella década poco pudo hacer frente al inminente conflicto que se gestaba al borde mismo de sus fronteras. Debido a que la popularidad de la administración del presidente Arroyo del Río se encontraba por los suelos, en aquel momento, se priorizó el uso de las fuerzas armadas para mantener, a toda costa, el control social de la población interna. Esto debilitaría de manera considerable el contingente defensivo del país ante la agresión extranjera (Cueva, 1988). Resultado de este caos interno, la diplomacia ecuatoriana firmaría este tratado limítrofe sin presentar condiciones o reclamo alguno ante la pérdida de su territorio.

Las consecuencias inmediatas y a mediano plazo del conflicto armado con el Perú, repercutieron directamente con las fuerzas armadas del Ecuador, tanto Ayala Mora (2016) como Pablo Ospina (2016) en los escritos sobre “La gloriosa, ¿revolución que no fue?”, coinciden en que el ejército ecuatoriano y los oficiales de altos y bajos rangos sufrieron una humillación nunca antes vista, ambos autores mencionan el problema que, durante muchos años, fue mermando al ejército. La politización de las fuerzas armadas dejó sin posibilidades operativas a todo el ejército, por esta razón después de finalizado el mandato de Arroyo, había dos posibilidades para el futuro del país, por una parte otra insurrección militar y por otra buscar un candidato que tratará de estabilizar políticamente al país, Ospina (2016) indica que el ejército y los rangos inferiores jóvenes, capitanes, tenientes y la tropa estaban conmocionados, pero al mismo tiempo decididos a salir de la política, por esta razón la segunda vía, es decir, un candidato “neutro”, por así decirlo, era necesario. Es en este escenario en el que Velasco Ibarra es buscado y propuesto como candidato.

Velasco Ibarra surge como personaje político unificador para liberales y conservadores. El ejército se fijó en reestructurarse, así que una de las primeras acciones de Velasco fue reorganizar a la fuerza militar, en segundo momento estuvieron los acuerdos políticos con los conservadores y liberales. En ambos casos se buscaron salidas a temas importantes para la época, como la necesidad de un

estado laico y la importancia de reformas laborales que no afecten a la economía. Fue una época muy tensa para la política, la amenaza constante de inestabilidad y conflictos políticos matizaría toda la presidencia de Ibarra.

La crisis política se acentuaría aún más, hasta el inicio del llamado auge bananero. Este período estaría marcado por una recuperación temporal de la estabilidad, tanto política como económica, en las que el país volvería a soñar con ideales de desarrollo y relativa paz, los cuales habían sido anhelados desde mucho tiempo atrás (Cueva, 1988).

A pesar de los conflictos bélicos, políticos y económicos presentes en las décadas de 1940-1950, las actividades pertenecientes al entorno cultural supieron mantener una sostenida presencia y movimiento dentro de los circuitos de creación artística, especialmente en el ámbito musical. Así, instituciones como el Conservatorio Nacional de Música (administrado en aquellos años por la Universidad Central del Ecuador), la Sociedad Filarmónica de Quito (entidad benéfica conformada por personas particulares e instituciones privadas, fundada en 1952) y la división de Artes Musicales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (A cargo de Francisco Alexander), se posicionaron como referentes de la música académica en la ciudad de Quito.

Tras la derrota de 1941, la figura de Benjamín Carrión se consolida a nivel cultural y social como el encargado de mitigar los efectos que la pérdida del territorio tuvo sobre la idea de una unidad nacional territorial, volcando sus esfuerzos en fortalecer la idea de una identidad cultural nacional. La materialización palpable de este proyecto es la conformación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Este hecho marcaría para la población del país un momento de calma en las problemáticas cotidianas de aquellos años (Claudine, 2010).

La Casa de la Cultura (CCE) fue un proyecto político de Benjamín Carrión, un importante personaje para la vida cultural del Ecuador, nacido en Loja en 1897, perteneció a una familia acaudalada, esto le permitió rodearse de un ambiente aristocrático y de élite desde muy temprana edad, en 1916 viaja a Quito donde estudió jurisprudencia en la Universidad Central . Al finalizar sus estudios, en 1922,

su interés por la literatura y su profesión le hacen estar presentes en varios círculos literarios y jurídicos, esto le llevaría por encargo a trabajar como cónsul en Francia de 1925 a 1931. A su regreso, impregnado por un ambiente internacional literario, llevó nuevas ideas y perspectivas referentes a la cultura ecuatoriana que posteriormente le ayudarían a confabular el proyecto de la CCE en 1944.

La Casa de la Cultura<sup>2</sup> nace a partir de la coyuntura de la guerra con el Perú en 1941, que afectó al imaginario sobre el espacio territorial y a la idea de nación, ante esta situación la concepción de cultura y de cultura nacional se ponen en emergencia ante la problemática de perder territorio, misma que será afrontada por esta institución integrada por varios personajes de la cultura local que aportaron a la conformación de la CCE como un ente plural y recopilatorio de la cultura en Ecuador (Claudine, 2010).

Su fundación en 1944 fue la consolidación de un proyecto de una élite, con Benjamín Carrión a la cabeza. En la investigación de Martha Cecilia Rodríguez (2015) se expone cómo la concepción de cultura en los círculos de élite tiene relación con las ideas de desarrollo y progreso que estaban en auge en esa época. Como se mencionó antes, el presidente Arroyo del Río tuvo acciones represivas con la sociedad, pero tal como lo indica la autora estas estaban sustentadas en la creencia de que en el país la gente protestaba por falta de cultura. De manera que, la necesidad de desarrollo cultural era necesario, no es de asombrarse que sus ideas tengan un matiz en términos de alta y baja cultura letrada, aunque, Carrión no hablaba en estos términos, parte de sus postulados era la consolidación de una nación mestiza, en la que el rol del intelectual tiene que ver con la de guía de la sociedad, esta visión aunque en principio pareciera alejada de las ideas de Arroyo del Río, en el trasfondo comparte un punto convergente, es decir la utilización de una cultura homogeneizante y hegemónica para el progreso en la sociedad, lo mestizo como convergencia es una muestra de ello.

La creación del Instituto de Cultura Ecuatoriana (ICE) en la presidencia de Arroyo del Río es el primer intento civilizador, como menciona Rodríguez (2015), Benjamín

---

<sup>2</sup> La literatura sobre la Casa de la Cultura Ecuatoriana es extensa, para esta investigación uso principalmente el texto de Anne Claudine.

Carrión aprovechó esta oportunidad y coyuntura para crear la CCE y eliminar el ICE de manera casi inmediata (en menos de un año se consolidó la CCE). Ahora bien, aunque Carrión no tenía el interés represor de Arroyo del Río, convergían en la misma idea, el rol del intelectual era el de guiar al pueblo, en este caso la CCE y sus integrantes se encargarían de tal tarea, así se abrieron las puertas a escritores, pintores, poetas, etc. Esta institución tenía no solo un componente social prominente, sino también los medios para difundir la cultura: periódicos, libros, revistas y radio fueron los medios comunicacionales que le dieron la posibilidad de posicionarse ante otras propuestas culturales. De esta manera la CCE no solo aglutinaría los medios de difusión, sino que sería el ente central para establecer una política a nivel de país sobre lo que es la cultura, cabe mencionar que para Benjamín Carrión y sus coidearios, la noción de una cultura blanco-mestiza homogeneizante que asimile las particularidades locales era ampliamente difundida.

Sobre aquel horizonte diverso de propuestas culturales, la pintura, la escultura, la literatura y la música, se convirtieron en los ejes fundamentales sobre los cuales fundar el nuevo relato nacional. Sin embargo, tras el entusiasmo inicial no tardaría en aparecer también las diferencias políticas dentro de la CCE. Al ser la Casa de la Cultura una institución dependiente de los fondos del Estado, ésta se vio afectada también por las dificultades sociales por las que atravesaba el país. Con el tiempo, la falta de apoyo económico y las irregularidades internas afectaron los alcances esperados por esta institución y se convirtieron en detonantes para una serie de crisis de operatividad posteriores.

Pese a los esfuerzos de Benjamín Carrión por establecer directrices entre el grupo de intelectuales, el proyecto terminó siendo muy ambicioso, no hubo un consenso entre objetivos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, según Anne-Claudine (2010) menciona que hay una falta de consenso político, ideológico y estético sobre la Casa de la Cultura, que desemboca en una unificación de intereses sobre la emergencia de una “cultura nacional”. La misma que no permitió el trazo de una línea clara de acción, esto se debe, entre otras cosas, a que el grupo estaba compuesto por varias personas, desde distintas ópticas y maneras de interpretar la realidad, ya sean artistas, literatos, políticos o investigadores de distintas tendencias

políticas, que, institucionalmente, no estaban encerrados ideológicamente en la CCE.

El declive institucional empezó a surgir principalmente porque cada presidencia de la CCE era diferente. De manera que el proyecto empezó a tener críticas de grupos opositores, que fijaron su atención en las filiaciones políticas de los integrantes, sus vínculos con los partidos de izquierda y asociaciones similares, que provocó que el grupo plural, en principio formado, se empezara a disolver. Por tal motivo, en este segundo momento Carrión optó por una suerte de encerramiento intelectual, que finalmente quitaría el prestigio que tuvo en su auge (Claudine, 2010).

Pese a que el espacio de la música no estuvo directamente afectado por estos conflictos internos, el declive de la CCE indirectamente afectó posteriormente al desarrollo, mantenimiento y funcionamiento de la OSNE, por otra parte, los espacios que en un principio se establecieron como lugares de difusión para la música académica como la Radiodifusora, terminaron siendo proyectos sin mayor ambición que no lograron conectar con el público que escuchaba a la Radiodifusora, de la misma manera, la literatura en prensa referente a los eventos musicales aunque tenía su cabida dentro de periódicos, no lograba llegar al alcance deseado, haciendo que los artículos de opinión dejen de influir poco a poco en el medio musical local. Esta situación como lo mencionamos antes en el contexto colombiano está muy ligado a ese espacio cultural que debía formarse para que la irrupción y consolidación de las Orquestas Sinfónicas fuera fructífero, aquí podemos ver que establecer una suerte de ambiente cultural académico no solo que era difícil sino que no contaba con el apoyo tanto del público que estaba más interesado en este tipo de expresiones culturales sino también, del público que era ajeno a ellas, por tal motivo estos intentos tanto en la radiodifusora como en la prensa escrita dejen entrever las complejidades que suponen los diferentes espacios culturales que surgen.

La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, que fue establecida por decreto presidencial en 1949 pero que entró en funcionamiento en 1956, fue el producto de varios grupos de personas que estaban ligados a la música académica, muchos de estos actores tenían un interés personal en que se constituya este grupo orquestal

ya que veían en él, el camino para la difusión de cierta cultura musical que todavía no tenía un espacio predilecto para su ejecución.

El Conservatorio Nacional de Música, ya había concebido esta idea de una Orquesta Nacional, casi desde su formación, puesto que veían necesario la divulgación de la música académica como mecanismo de progreso cultural, esto venía de la mano con ideas propias de la época donde se enaltecía la música producida desde Europa, y se contraponía a la música popular que a partir de inicios del siglo XX se empezaba a difundir más a través de radios y discos que podían ser adquiridos por más personas debido a su masificación. El CNM tal como estuvo concebido en su segunda inauguración en 1900 por el gobierno de Eloy Alfaro, respondía directamente a los intereses del Estado que veía en la institucionalización de la música académica un medio para difundir los valores patrios de la nación, como lo menciona Rossi Godoy Estévez en su libro sobre la Modernización y reorganización institucional del CNM, se le dio al CNM la potestad para participar en concursos o también dirigir las bandas militares, esto con la finalidad de que el CNM tenga mayor participación pública a través de su personal docente, de esta manera se formaba la idea de que el CNM debía ser el ente regulador en cuanto a música académica se refería, esta situación que con el pasar de los años se fue afianzando, nos permite entender porque luego de la muerte de Eloy Alfaro y con el posicionamiento de Sixto María Durán hasta 1947, la institución se fijaría como objetivo ser la institución que produzca y promueva músicos y eventos culturales referente a la música en la primera mitad del siglo XX, de aquí que la figura de Sixto Durán obtenga relevancia en cada administración de CNM que él aceptaba.

Sixto María Durán (1875 – 1947) fue abogado, músico, Teórico Musical y una de las personas más influyentes en la esfera cultural de principios del siglo XX. Su mayor aporte en este campo consiste en la dirección del Conservatorio Nacional, durante la cual implementó nuevas cátedras, reorganizó la orquesta del plantel y además compuso varias piezas musicales que podrían tildarse de nacionalistas como menciona Alexander:

De aquí que, guardadas las debidas proporciones yo digo con convicción que Sixto María Duran ha sido, para el Ecuador lo que fueron “los Cinco” para Rusia: Grieg para Noruega; Vaughan Williams para Inglaterra; Manuel de

Falla para España: esto es, un gran músico nacionalista si se toma este último justificativo en su sentido justo y no en su estrecha significación de arte patriotero y mezquino (Alexander, 1953, El Sol)

Su vida laboral estuvo marcada por diversos cargos y oficios: su primera dirección del CNM estuvo comprendida entre 1911 y 1916. Esta gestión le daría gran renombre debido a las nuevas políticas institucionales que aplicó. Tal fue el éxito de su administración que se le pidió en 1918 que aceptase, de manera urgente, el cargo de director de la Escuela de Artes y Oficios, para de igual manera reformarla. Es aquí que, mientras realizaba una demostración de carpintería, pierde en un accidente los cuatro dedos de su mano derecha, tragedia ocurrida incluso luego de haber recibido el cuidado de reconocidos cirujanos de la capital (Guerrero, 2014).

Este hecho quedaría registrado en periódicos locales. Sin embargo, a pesar de esta vicisitud, dicho accidente influiría para que regrese al Conservatorio de Música. En 1923 regresaría al Conservatorio Nacional y es a partir de este año que su labor como director alcanzaría trascendencia en el Conservatorio. Un momento importante de esta segunda administración sería la anexión del Conservatorio Nacional de Música a la Universidad Central del Ecuador, ya que Durán creía en la necesidad de incorporar a la música como un aporte fundamental en la educación (Guerrero, 2014).

Tras una década de trabajo, Durán abandonaría el cargo de director del conservatorio en 1933. Solo para aceptar, por última vez, este cargo en 1941. Tres años después, debido a problemas de salud, renunciaría definitivamente. El músico Juan Pablo Muñoz Sanz, discípulo de Durán, lo reemplazaría en sus funciones (Guerrero, 2014).

Juan Pablo Muñoz Sanz fue un reconocido compositor que ejerció como profesor en el Conservatorio Nacional de Música luego de la salida de Sixto María Durán. Como compositor alentó la creación de obras musicales con temática nacionalista que incorporaran las sonoridades autóctonas del país, todo esto dentro de un proceso de estilización y depuración de aquellos ritmos ancestrales.

A partir de este objetivo nace también el proyecto de creación de una Orquesta Sinfónica. Espacio el cual sería concebido como el lugar de divulgación y vinculación del Conservatorio y la comunidad a través de conciertos públicos interpretados por los estudiantes graduados en esta institución (Guerrero, 2011).

Su cargo como director del CNM, le permitió exponer sus ideas en conferencias o artículos de prensa donde exponía su pensamiento sobre el ámbito musical académico en el país, sus ideas al igual que varias personas en la misma época como Alexander o Humberto Salgado, antes que distar unas de las otras, se complementan y se mimetizan en un solo encaminamiento, el difundir y llevar estas expresiones a todas las capas de la sociedad para poder establecer una cultura musical que entienda y consuma estos productos culturales como los conciertos o ejecuciones por grupos orquestales menores como el del mismo CNM, los posicionamientos ideológicos de Muñoz Sanz los analizaremos más adelante.

Por otra parte su labor en el CNM y como persona prominente en el ámbito artístico musical le permitió establecer directrices sobre cómo debía manejarse el CNM y aunque no está explícito en su discurso público, también sugiere la creación de más espacios de difusión como orquestas sinfónicas, o la inclusión de cátedras en dirección orquestal, esto con el fin de seguir promoviendo un avance en la música académica en Quito, de esta manera surge las primeras consideraciones de una orquesta sinfónica que tendría una intencionalidad clara.

Esta primera Orquesta Sinfónica serviría también como plataforma para presentar al público las investigaciones sonoras que el Instituto de Investigación Musical, fundado bajo los estatutos de 1925, que el CNM se encargaría de realizar. No obstante, todos estos proyectos se quedarían en mera intención, ya que se verían obstaculizados por conflictos de intereses entre los propios músicos integrantes del Conservatorio. Todas estas disputas internas postergarían la fundación de la Orquesta durante 12 años más (Alexander, 1956, El Comercio).

Al asumir Juan Pablo Muñoz Sanz la dirección del Conservatorio, optó por continuar con el vínculo existente entre esta institución y la Universidad Central. Ya que el músico veía una relación profunda entre la educación musical y el trabajo de músico

dentro de una orquesta. Además, durante su dirección trabajó en pos de la difusión de las actividades realizadas por el conservatorio y la orquesta instrumental a través de la presentación de conciertos en diferentes espacios públicos, tanto en la capital como en ciudades de diversas provincias. En estas presentaciones, Muñoz Sanz también fungía como director de Orquesta, y, sería precisamente a raíz de uno de estos conciertos que se originaría una disputa pública, que fue recogida por los medios impresos de la época de la siguiente manera:

Los alumnos del Conservatorio Nacional de Música, componentes de la Orquesta Sinfónica, reunidos en Asamblea, el día de hoy, resolvimos protestar en la forma más enérgica contra el Director del Conservatorio, señor Juan Pablo Muñoz Sanz, por los términos groseros y falsos con que se ha expresado públicamente (Alexander, 1951, El Sol)

Como consecuencia de este enfrentamiento entre el músico y los estudiantes del CNM, Muñoz Sanz realizaría otra carta abierta en la que se defendía de las acusaciones y que pretendía calmar los ánimos, aquí la figura de Francisco Alexander reaparece y vuelve a responder a este comunicado, donde finalmente la figura de Muñoz Sanz queda manchada (Alexander, 1951, El Sol).

Todas estas pugnas alrededor de Juan Pablo Muñoz Sanz solo contribuyeron a su descrédito y al rechazo general de su administración por parte de los integrantes del Conservatorio. Ante esto, Muñoz Sanz se vio obligado a presentar su renuncia como director en 1951.

La OSNE en sus momentos previos a su institucionalización, estuvo como idea en varios personajes de la vida musical de Quito, Pablo Guerrero en su repaso sobre la creación de la OSNE (2011), hace énfasis en la labor de Juan Pablo Muñoz Sanz y Corsino Duran en los años previos a su instauración, Muñoz Sanz como director del Conservatorio realizaría varios cambios institucionales con miras a una futura Orquesta Sinfónica Nacional, por tal motivo junto con la Orquesta Sinfónica del CNM realizó varios conciertos, en pos de alentar a la conformación de un grupo orquestal donde los estudiantes del CNM pudieran luego de graduarse, trabajar directamente, como menciona Guerrero (2011), muchos músicos luego de culminados sus

estudios trataban de emigrar a otro país, ya que no habían plazas de trabajo para músicos, principalmente para los que se especializaban en otros instrumentos como violines, oboes, y demás instrumentos que no tenían cabida en espacios como eventos sociales donde primaban más bien instrumentos como piano o guitarra que eran más solicitados.

La OSNE entonces sería el espacio ideal no solo de divulgación musical, sino también era el lugar para ejercer la labor de músico. De igual manera Muñoz Sanz promovió la creación de nuevas cátedras dentro del CNM que estaban más dirigidas a la dirección de orquesta, de esta manera preparaba el terreno para la creación de la OSNE. Por otra parte, tendría Muñoz Sanz un coideario, Corsino Durán, desde su esfera social junto al Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos (SEDAM), también impulsaría la conformación del grupo de orquestal, poniendo como premisa la necesidad de una Orquesta de Música que atienda las necesidades de los músicos que necesitaban este espacio de ejecución y difusión musical.

El CNM ligado a la Universidad Central, buscaba entonces más espacios donde los músicos pudieran trabajar y proponer música académica para un público más amplio, el hecho de que Muñoz Sanz dijera en uno de sus artículos de opinión que una propuesta para el mantenimiento y funcionamiento de la OSNE sea dividir los mismos en tres instituciones ligadas al estado como lo eran el Gobierno, el Congreso y la CCE, y que posteriormente cuando ya se aprobó su creación, se esclarezca que la OSNE sería filial a la CCE y que parte de los fondos del Congreso sean destinados a la OSNE para su funcionamiento, da cuenta también de cómo las ideas de Muñoz Sanz, si fueron tomadas en cuenta, esto después de que Muñoz Sanz sea separado del proyecto y que su coideario Corsino Durán fuera reconocido como uno de los principales involucrados en la conformación de la OSNE.

Hay que tomar en cuenta que muchos de los músicos que conformaron la agrupación final de la primera Orquesta Sinfónica fueron estudiantes y profesores del CNM, en conjunto con músicos extranjeros que fueron invitados exclusivamente a participar en este conjunto orquestal, pese a eso, la Orquesta sinfónica no estuvo exenta de problemas en su conformación. Juan Pablo Muñoz Sanz, posterior a su destitución, el CNM quedaría a cargo de un nuevo Director, Luis Humberto Salgado

y después Gerardo Guevara quien también estaría ligado a la OSNE no solo como músico sino como director temporal.

Luis Humberto Salgado (1903-1977), fue un músico pianista, compositor, director de orquesta de origen cayambeño, hijo de Francisco Salgado. Inició su educación en el Conservatorio de Música desde muy temprana edad, junto a su padre fue partícipe de muchas de las reformulaciones llevadas a cabo por Sixto María Durán, luego de graduarse del Conservatorio su labor radicó como profesor del mismo instituto (Wong, 2004). No sería hasta la renuncia de Juan Pablo Muñoz Sanz que asumiría su rol como director, es en este cargo que desempeñaría también su trabajo como director de orquesta, Francisco Alexander hace mención de su trabajo en la orquesta con la siguiente opinión:

el concierto del Conservatorio Nacional de Música fue más que satisfactorio y –lo digo con franqueza—bastante superior a lo que algunas experiencias no muy antiguas me habían inducido esperar (...) El progreso de la Orquesta del Conservatorio se debe, en buena parte, al esfuerzo individual de cada uno de sus ejecutantes. Pero esos esfuerzos individuales se hubieran dispersado ineficazmente sin la dirección hábil y entusiasta de Luis Humberto Salgado, que ha logrado, a fuerza de disciplina y de trabajo arduo y paciente, rescatar a ese conjunto del bajísimo nivel técnico y artístico a que se lo había dejado descender (Alexander, 1953, El Sol).

El CNM no fue la única institución que estuvo inmiscuida en la difusión de la música académica en la ciudad de Quito, llama la atención la programación de eventos por parte de la Sociedad Liga del Arte (LIDA), grupo privado de personas que tenían interés en diferentes iniciativas para traer shows, artistas e intérpretes extranjeros a la ciudad de Quito específicamente, esto con el fin de divulgar diferentes tipos de eventos que estaban categorizados como eventos únicos, ejemplo de esto es la visita de los Niños Cantores de Viena, Coro de Cosacos del Don, Xavier Cugat y su Maravillosa Orquesta, Henri Lewkowitz, entre otros, estos eventos fueron ampliamente publicitados en el Diario El Sol (1951) y otros periódicos de la ciudad.

Estos espacios propiciados por personas o grupos particulares también nos sirven para visibilizar el espacio cultural en la ciudad que estaba en constante movimiento. Sumado a estos espacios, también hay otros colectivos que vale mencionar pese a que la información es limitada en cuanto a su estructura, directrices o integrantes, sabemos de sus actividades a través del diario *El Sol*, el Club Femenino de Cultura, entre sus diferentes actividades, estaban las de conciertos de músicos de Quito quienes se prestaban para presentarse en las instalaciones de dicho club, así mismo, realizaban conversatorios sobre Arte o Historia de la música, cabe resaltar que el espacio de la música académica no solo está entrelazado con instituciones o grupos de personas relacionadas con la música local, sino que también se nutre de personas o instituciones que son parte del panorama local de la cultura.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana, quien además de ser un lugar para la difusión de la música académica a través de su Radiodifusora o igualmente en sus artículos de opinión en prensa escrita en su revista *Letras del Ecuador*, estaba relacionada con la OSNE de manera directa, ya que la OSNE dependía directamente de la CCE para su funcionamiento, en este sentido la OSNE se posiciona dentro del proyecto aglutinante que fue la CCE en su época, es decir la búsqueda por conglomerar en una institución el marco cultural del país.

Para Martha Rodríguez (2020), la disputa cultural que significó la radio pública y las industrias musicales con la popularización de la música popular como el pasillo en contraposición de la música académica, establece una relación muy cercana entre la necesidad de la OSNE como un espacio que haga frente a la popularización de estos ritmos y músicas que para muchos músicos profesionales no representaban un progreso en la música, no así la música académica que proponía una vía para el desarrollo cultural social de la época.

La OSNE en este contexto sería una institución que tenía muchas expectativas por su carga simbólica. Esta dicotomía entre lo popular y lo académico era el tema central para críticos musicales como Francisco Alexander, o músicos como Juan Pablo Muñoz Sanz, quienes siempre fueron reacios a aceptar la música popular como parte de la sociedad, sino que siempre atribuían categorías peyorativas a estas expresiones musicales, de aquí que se justifica también el trabajo de músicos

como Luis Humberto Salgado quien produjo varias composiciones musicales que retoman particularidades propias de la música popular y las adaptan a un modelo académico.

### **Debates locales en torno a la creación musical**

El caso ecuatoriano no estuvo por fuera de los debates de música, para este apartado me basaré principalmente en las ideas promulgadas por Juan Pablo Muñoz Sanz, Francisco Alexander y Segundo Moreno, personajes del espacio de la música que fueron los más visibles en cuanto a crítica musical se refiere. Los debates estaban en constante contraposición de ideas e ideales sobre cómo debía ser la música compuesta en el país.

Por una parte tenemos el trabajo de Segundo Luis Moreno, que estuvo enfocado en trazar cómo analizaría Juliana Pérez, un origen de la música en el Ecuador desde sus orígenes, recopilando y buscando información sobre la música anterior a la colonia y durante el periodo mencionado, de esta manera recopilaría además algunas transcripciones de partituras coloniales, este acceso a nueva documentación fue impulsado principalmente por el advenimiento de la musicología como metodología de análisis, su posicionamiento referente al estado del conservatorio en el momento de la muerte de Sixto María Durán, giraría alrededor del estado de la institución y su directriz organizativa, ya que veía en la institución una suerte de estancamiento (1930) .

Gran parte de su labor estuvo en la de recopilar y preservar melodías y composiciones locales, buscó sonoridades particulares en diferentes lugares del país, ya que consideraba que la incorporación de estas tonalidades musicales contribuirían al desarrollo de la música nacional académica en Ecuador, tal como estaba planteado en los estatutos del CNM de 1925, a pesar de que su trabajo empírico es relevante para la preservación y conservación de registros sonoros, no realizó un trabajo crítico respecto al estado de la música en el país.

Francisco Alexander Quito, (1910-1988) fue un reconocido crítico musical en la escena local de Quito. Para mediados del siglo XX, entre 1940 y 1975, publicó en los principales periódicos del país como *El Sol*, *El Comercio*. De igual forma sus artículos fueron publicados por el periódico de la Casa de la Cultural Ecuatoriana, *Letras del Ecuador*.

Alexander produjo también para la radiodifusora de la CCE un espacio radial dedicado principalmente a conciertos orquestales y sinfónicos. Fue además miembro fundador de la Sociedad Filarmónica de Quito y trabajó activamente en el Club Femenino de Cultura, para el que impartió diversos conversatorios que trataban acerca de la Historia de la Música en Europa.

Su principal accionar estuvo vinculado a la creación y promoción de la Orquesta Sinfónica Nacional, ya que, a juicio de Alexander, este tipo de música se convertiría en la plataforma ideal para difundir en la sociedad una serie de valores estéticos que él consideraba propios de la música académica y culta.

Junto a Muñoz Sanz, tanto Alexander como Segundo Moreno, serían las personas reconocidas públicamente que propiciaron un ambiente para la difusión de las ideas que tenían sobre la música académica ecuatoriana. Como habíamos mencionado antes, a nivel regional había un amplio debate sobre la definición de música nacional, nacionalista, americanista, en un intento por tratar de entender las complejidades artísticas que surgen a través de la composición musical local. En este sentido aunque el concepto de “americanismo musical” es propio de Carpentier, y los autores ecuatorianos no hablan como tal en esos términos, si se refieren en varios puntos a situaciones en común que podrían tildarse de americanistas, pese a ello nos referiremos a su posicionamiento como lo proponen estos personajes, es decir, nacionalismo musical, y esta definición también hay que conjugarla en contraposición con la música popular o folklórica que para las personas mencionadas se refieren en estos términos a expresiones culturales propias o autóctonas de los pueblos locales aledaños a ciudades o provincias.

La definición del nacionalismo musical para Muñoz Sanz la podemos entender mejor en su discurso ante el rector de la Universidad Central en 1938, La música Ecuatoriana, que es una suerte de repaso de la historia de la música en Ecuador

desde su perspectiva, podemos notar los principales fundamentos que Pérez González (2010) anota en su texto, es decir, un interés por establecer los orígenes de la música en Ecuador, dotando de caracteres especiales a la música producida antes de la colonia, y luego anotando algunos detalles sobre la música durante el periodo imperial español, la música en las iglesias y como estas fueron los primeros centros de formación en cuanto a músicos se refiere.

Toma este periodo para sustentar su posicionamiento, nota que en la música religiosa se puede ya notar ciertas tonalidades y expresiones musicales como los yaravíes, que para él tienen data anterior a la expansión Inca, pero que en la época colonial se empieza a consolidar su sonido característico, esta progresión que el nota es propia del análisis histórico de la época.

Para Muñoz Sanz, usando los trabajos de Segundo Moreno, es el siglo XIX que logra establecer las sonoridades que deberían usarse para componer música nueva que sea elevada a un nivel superior en cuanto a composición se refiere. Pero este interés por establecer un avance progresivo en la historia de la música viene de la mano con su postulado final, que es el de la difusión y carácter educativo que tiene la música académica, por una parte tiene claro que parte de este progreso musical no es solo propiciado por personas particulares o músicos que tengan interés en aprender, sino por las instituciones que existen en el espacio social, pese a que la figura de la OSNE todavía no estaba consolidada, el habla de la labor del CNM como primordial para el desarrollo de la música, propone nuevas cátedras de aprendizaje, propone un espacio para la investigación musical tal y como estaba pensado en los estatutos de 1925.

La mejor manera para difundir la música según Muñoz Sanz es a partir de presentaciones, de aquí su interés por tener clases sobre Dirección Orquestal y por empezar a organizar el conjunto orquestal del CNM, de esta manera podría llevar la cultura musical a diferentes espacios de la sociedad, además que no se ceñiría solo a Quito, sino que organizaría guías con el conjunto orquestal de la CNM. Esta visión de trabajo sería la que impulsaría, la posibilidad de generar compositores de música nacionalista, es decir música que incorpore en sus composiciones elementos de la música popular o folklórica del país, para de esta manera formar un nuevo tipo de música nacional.

Aunque en principio este posicionamiento no difiere mucho en su relación con otro tipo de expresiones musicales, tanto Muñoz Sanz como Alexander tenían muy en cuenta el debate de la música popular que estaba siendo ampliamente difundida por la llegada de la radio, los discos de música, etc.

En este punto quisiera ahondar un poco más en el pensamiento de Alexander ya que emitió varios comentarios en prensa sobre la música popular y su problema en relación a la difusión de música académica. Al referirse a la música local escuchada por el pueblo, Alexander definió al Pasillo como una música pobre, repetitiva e imposible de comparar con la música académica compuesta en Estados Unidos y Europa. A pesar de todo esto, también se podría afirmar que, para el crítico, no eran ajenas aquellas propuestas que alentaban la inclusión de las sonoridades populares dentro de las composiciones académicas. Esto se explicaría gracias a una noción de progreso y evolución que veía en la música popular el inicio de un proyecto musical mayor.

Es por esta razón que el crítico musical sostendría en sus escritos que la música “autóctona” debe servir como base para la creación de una gran música nacional. Aquí podemos la convergencia discursiva entre los dos personajes, ya que se veía un objeto de interés es decir la música local como materia prima para crear nuevas composiciones musicales, la principal diferencia se puede notar en la implementación, Alexander al estar más cercano a la CCE, ya que fungía como miembro de la sección de Artes Musicales y también de la Radiodifusora de la CCE, no quiso ahondar en el trabajo conjunto con conservatorios u otras sociedades de élite a la hora de proponer formas de divulgación de la música de manera eficaz, se cerró principalmente al ámbito de la opinión musical y de dirección orquestal de la OSNE al momento de su formación y consolidación institucional. Conviene mencionar que los escritos, publicados en la prensa, no solo favorecieron la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional, sino que también legitimaron tanto los discursos de quienes eran afines al mundo de la música académica como la propia autoridad de Alexander como crítico musical.

### **Primeros Años OSNE 1956-1960**

Aunque la creación institucional de la Orquesta ocurrió bajo Decreto Legislativo en noviembre de 1949, durante la administración de Galo Plaza, sería sólo tras muchos meses dedicados a la contratación del personal calificado y después de continuos ensayos que la Orquesta Sinfónica del Ecuador realizaría su primer concierto inaugural en 1956. Es también durante aquel periodo intermedio de siete años que Francisco Alexander empezaría a realizar una serie de gestiones públicas a fin de promover el debate en torno a la creación musical y las medidas a tomar para formar una cultura musical en el país.

Durante este proceso de institucionalización llama la atención la llegada de Chase Gilbert, fue un musicólogo estadounidense que hizo una gira de intercambio por América Latina. Los estudios de Chase se enfocaron en la música nativa americana, de hecho, en su libro *America's Music from the Pilgrims to the Present* (Chase, 1955) comprendió que el impacto que tuvo la música nativa en los primeros colonos fue mayor en comparación con la música académica traída del extranjero. Por otra parte, su trabajo también se enfocó en conocer y recopilar las distintas expresiones musicales a nivel de América Latina, sobre todo en Perú y en Chile, de ahí que en 1956, antes de la inauguración de la Orquesta Sinfónica, llegara a Ecuador para establecer un Consejo de Música ligado al Centro Interamericano de Música, este consejo, luego de su aprobación y organización, tuvo integrantes de diferentes instituciones públicas y privadas, Francisco Alexander actuó en representación de la Casa de la Cultura<sup>3</sup>

Durante esta primera etapa Alexander publicó algunas reseñas de músicos ecuatorianos, como es el caso del afamado violinista Pedro Paz, músico que acrecentó su talento fuera del país, en tierras estadounidenses. De acuerdo al perfil de Paz, Alexander lo consideraba como un candidato ideal para asumir la dirección de la Orquesta. Sin embargo, también era consciente de que esta decisión podría destruir la carrera de Paz, al ser mucho más aquello que dejaba que lo que recibiría a cambio. Al final este cargo de dirección recaería sobre el chelista catalán Ernest Xancó, miembro del cuarteto de cuerdas traído desde España por petición de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

---

<sup>3</sup> "Gilbert Chase viene a tratar sobre la creación del Consejo Nacional de Música" El comercio, 27 de agosto de 1956. "Se constituyó Comité organizador del Consejo Nacional de Música del país" El comercio, 28 de agosto de 1956.

Sería a partir de agosto del mismo año que Alexander comenzaría a trabajar como columnista del diario El Comercio, para la sección de música. El crítico musical, como miembro del comité ejecutivo de la Sociedad Filarmónica Nacional y como portavoz del quehacer de la Orquesta Sinfónica, a través de los medios de comunicación, intensificó la promoción de las actividades y eventos organizados por esta institución. El proceso de escritura de estos recuentos de las primeras presentaciones de la OSNE, no solo tenían un fin comunicativo de exponer el trabajo de la sinfónica sino que también como se mencionó al principio, buscaba establecer un ambiente cultural en el que las personas puedan acceder a este tipo de expresiones sonoras y pudieran reconocer con mayor facilidad estos espacios como un lugar de cultura que necesita instaurarse adecuadamente, tendía muchas veces a tratar de llegar a un círculo más amplio de lectores, para esto hacía uso de una simplificación del lenguaje el cual permitía entender de mejor manera los tecnicismo que existen en el ámbito musical académico.

### **Primer Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador**

Programa del concierto inaugural:

Himno del Ecuador, Sinfonía “Haffner” de Mozart,

Concierto en re menor para Violín de Tartini,

Rapsodia “España” de Chabrier (repetida dos veces a petición del público presente)

18 de agosto de 1956 (Alexander, 1956, El Comercio)

El primer concierto ejecutado por la OSNE fue el jueves 16 de 1956, la reseña propuesta por Francisco Alexander para este evento, hace hincapié en los problemas reales que afronta la recién organizada sinfónica, primero en lo económico que como menciona “Los fondos asignados a la Orquesta Sinfónica Nacional por decretos legislativos son escasos y apenas han permitido organizarla y hacerla nacer con el número mínimo indispensable de ejecutantes” El comercio, 15 de agosto 1956

El cuerpo orquestal empezó a trabajar con 40 artistas en escena, dentro de los cuales estaban los músicos del cuarteto español que vino invitado por la CCE un año antes, y que se quedaron para ser parte de la naciente orquesta. En este primer apartado podemos notar claramente como el factor económico dependía

exclusivamente de las instituciones estatales o que tenían alguna filiación estatal como la CCE, que recordemos, era la que gestionaba el desembolso económico para la OSN y a su vez era la que designaba la directiva de la OSN. En segundo lugar podemos notar su postura en defensa del funcionamiento y trabajo de la OSN:

No vamos a presentar ante el público de Quito una orquesta sinfónica perfecta: aseverar tal cosa sería una ridícula presunción. Si vamos a ofrecerle – esto lo afirmo con íntimo convencimiento– un conjunto homogéneo, bien preparado, disciplinado, entusiasta, que, bajo la severa y meticulosa vigilancia de un director que sabe su oficio, pondrá todo su empeño en mostrar que interpreta la música, no que la ejecuta chapucestamente. (Alexander, 1956, El Comercio)

Los principales detractores de la OSN, que dadas la limitación de fuentes, no tenemos más constancia que las palabras del propio Alexander, refieren su queja a la larga espera entre el decreto que oficializó la creación de esta institución y su ejecución, llevaron a Alexander a aseverar que no solo este conjunto estaba en óptimas condiciones para llamarse orquesta, sino que también presumía que su trabajo iba a ser constante y progresivo, al principio dedicado a establecer conciertos mensuales, y posteriormente conciertos cada 15 días, demostrando no solo el trabajo de la OSN, sino el progreso de los mismos músicos al presentarse con más frecuencia, aun así como veremos más adelante, cada presentación de la OSN marcó puntos de inflexión en cuanto a público, alcance económico y problemas que fueron surgiendo en el trayecto de estos primeros años.

El primer concierto, como era de esperarse fue realizado en el Teatro Sucre, estuvo repleto y además al finalizar la presentación principal, Alexander indica que se pidió un encore, para lo cual la sinfónica repetiría la última canción para complacer a sus oyentes, este primer concierto inaugural prometía según el crítico el camino por el cual la OSN se posicionaría ante el público como el conjunto orquestal representativo del país.

Con íntima satisfacción declaro una vez más, como lo están diciendo todos los que asistieron a este concierto, que Quito, tiene por fin una Orquesta Sinfónica, Corresponde ahora al Estado apoyarla, permitirle que continúe sus

actividades —tan brillantemente iniciadas— y ponerla en capacidad económica de aumentar su personal, pues tiene aun vacíos que es preciso llenar sin demora.” (Alexander, 1956, El Comercio).

### **Puesta en marcha de la sinfónica, dificultades para su consolidación**

Las quejas de Alexander acerca de la falta de recursos económicos que debían ser otorgados por el gobierno fueron recurrentes en los siguientes conciertos. Para visibilizar este problema se organizaron variados conciertos dedicados a nombre de los principales personajes e instituciones que se habían comprometido a dar su apoyo a la Orquesta Sinfónica, como por ejemplo a Benjamín Carrión, fundador de la Casa de la Cultura, al Congreso Nacional o a Camilo Ponce Enríquez, presidente de la República en aquel momento.

La entidad se dispone ahora, llena de espíritu patriótico, a presentarse en Guayaquil, donde ofrecerá un concierto en homenaje a nuestro puerto principal y en honor del Presidente de la República. Empieza así, además, a cumplir uno de sus más importantes fines, cual es el llevar su noble mensaje de belleza y de cultura a todas las ciudades de la patria. (Alexander, 1956, El Comercio)

Sin embargo, a pesar de todos esos esfuerzos, sólo la Casa de la Cultura continuaría con su apoyo a la manutención del conjunto orquestal. Por otra parte, cabe mencionar que los comentarios de Alexander referente a las reseñas de los conciertos, no solo dan cuenta de las labores de la institución sino que también él, al ser miembro del comité directivo de la OSN, está dando del mismo modo indicaciones sobre el accionar de los ejecutantes durante las presentaciones, dando un criterio técnico sobre ciertos pasajes de los eventos donde a juicio del crítico algunos músicos toman decisiones fuera de la dirección del director de orquesta valga la redundancia, esto nos refiere a lo que se observó en el caso colombiano referente a la estructuración de la OSN de Colombia, que era muy semejante a la estructuración estadounidense, donde el director de la orquesta no era el que tenía la última palabra sino que la junta directiva era la que estaba a cargo de los programas, de esta manera el rol del director de orquesta era relegado exclusivamente a su trabajo con la sinfónica, dejando por fuera su trabajo a la hora de proponer el material que debían preparar mes a mes.

De acuerdo con los compromisos prometidos, eran varias las instituciones que acompañarían a la Casa de la Cultura en el apoyo económico a la Orquesta Sinfónica. Así, por decreto gubernamental se estipuló que el Congreso Nacional tendría que emitir una partida presupuestaria en la que se donase el 10% del presupuesto general del Estado para la mantención de esta institución. Sin embargo, ésta no se realizó durante muchos años y sería la causa principal de los problemas que pondrían en peligro la existencia del conjunto sinfónico.

A estos problemas económicos se sumaba la reducida asistencia de público a los conciertos ofrecidos por la Sinfónica, en su segunda presentación no se pudo completar ni siquiera la mitad del Aforo del Teatro Sucre:

Extraño es en verdad nuestro público: clamaba por la Orquesta Sinfónica, declarándola una impostergable necesidad social. Se satisface esa necesidad, se le da una orquesta que, a despecho de cuanto puedan decir sus dos o tres detractores, es ya una orquesta y suena como tal ---así lo ha proclamado ese mismo público con entusiasmo--- y he aquí que deja de pronto a acudir a escucharla. (Alexander, 1956, El Comercio)

Como respuesta a la falta de asistencia del público, el Consejo directivo de la Orquesta Sinfónica (a la que también pertenecía Alexander) tomó la decisión de realizar conciertos populares gratuitos dedicados a varios grupos focales, como estudiantes de colegios, obreros y personas sin las posibilidades económicas para adquirir la entrada a un concierto regular.

La Orquesta Sinfónica Nacional... a poner en práctica su plan de aproximarse eficazmente al pueblo, ofreciéndole la magnífica música de su repertorio a precios que están al alcance de un sector muy numeroso del público... Este primer concierto popular fue un ensayo cuyo éxito ha satisfecho por igual al cuerpo directivo de la Orquesta... acudieron al Teatro Sucre los alumnos de algunos colegios de la ciudad, un grupo considerable de obreros y muchas otras personas que no habían tenido aún la oportunidad de escuchar al conjunto. (Alexander, 1956, El Comercio)

Aunque a primera vista parecería que esta decisión estaba motivada por un interés social. El discurso de Alexander revela que también había en este evento de divulgación musical un propósito educativo y cultural:

El próximo concierto popular --- como lo sabe ya el público --- será el que, en colaboración con el Instituto Municipal de Cultura, ofrecerá la Orquesta Sinfónica Nacional el próximo 5 de diciembre, en el Coliseo de esta ciudad. Los ulteriores conciertos de esta clase serán dados a intervalos regulares, con el objeto de educar sistemáticamente al gran público en la apreciación de la música en sus más elevadas manifestaciones. (Alexander, 1956, El Comercio)

Las actividades de la Sinfónica fueron difundidas por Alexander y algunos periódicos de la ciudad. Durante el primer año hubo mucha actividad. En conjunto, los conciertos regulares y conciertos populares hicieron que esta institución se promocionara ampliamente, a pesar de este momento de gran difusión, empezaron a ocurrir los problemas económicos. En su primer concierto popular, se indica en una nota de prensa:

Naturalmente, no podrá cumplirse este fin, de enorme importancia social y cultural, si no se obtiene el continuado apoyo del Estado; concretamente, si el Congreso Nacional no incluye ahora, en el Presupuesto del Estado, la asignación a que, por ley tiene derecho la Orquesta Sinfónica Nacional (Alexander, 1956, El Comercio)

Luego de esta presentación en noviembre, se organizó una más el 5 de diciembre de 1956, a cargo del Departamento Municipal de Educación y Cultura. Dicho evento se realizó en el Coliseo Cerrado, y contó con la asistencia total de las personas en esa noche, posterior a este evento la Orquesta Sinfónica cesaría sus actividades hasta mayo de 1957

A partir de esta presentación, en 1957 podemos notar un declive en torno a las actividades de la Sinfónica. La razón principal fue el aporte económico que no era cumplido por parte del Congreso Nacional, en otra nota pequeña del diario "El Comercio" de fecha 17 de abril de 1957 deja en claro que: "Se ha reformado la distribución de fondos de la Conferencia Panamericana, eliminando asignaciones a favor de la Casa de la Cultura". De estos fondos que eran designados para la CCE, una parte le correspondía a la Orquesta Sinfónica, el 20 de marzo de 1957, se anularon los fondos a la CCE por ende la Orquesta Sinfónica tampoco recibió su parte. Finalmente, y como respuesta inmediata se organizó el 19 de abril de 1957 un

concierto en honor al presidente de la República, más allá de la interpretación suscitada este evento no tuvo mayor repercusión en la recuperación económica de esta institución.

Los eventos de la Sinfónica fueron, por así decirlo, menos frecuentes. Tenemos otra presentación el 1 de mayo de 1957, por el día de los trabajadores, y luego, una vez más, el 25 de mayo del mismo mes. Pese a este panorama el trabajo de la Sinfónica y su junta directiva no solo se centraba en dar conciertos, sino que era el espacio donde a ojo público se podía observar de manera más eficaz su quehacer. En junio de 1957, Alexander haría una nota de prensa referente al Conservatorio Nacional y a los profesores extranjeros invitados, donde al principio se critica fuertemente el trabajo del Conservatorio Nacional que, para esa época, en palabras del autor estaba casi al punto de desaparecer y que gracias a Gerardo Alzamora su nuevo director, pudo rescatar de ese momento al Conservatorio. Para lograr este objetivo Alzamora no solo que trabajaría en reestructurar el CNM puertas adentro, sino que también estaría ligado a la OSNE de manera directa, Alzamora fue parte de la Junta directiva de la OSNE y como tal, se propuso una alianza entre las dos instituciones, por una parte, contratarían profesores que trabajen directamente en el CNM, y a su vez estos músicos invitados tocarían para la OSNE:

...coincidió Alzamora absolutamente con la Junta en la opinión de que el primer paso para la rehabilitación de la música en el Ecuador, consistía fundamentalmente en la contratación de profesores extranjeros de mucha competencia, que trajeran métodos modernos de enseñanza, ideas nuevas y progresistas, y que fuesen exponentes de las mejores escuelas y estilos de ejecución e interpretación. Y aquellos de esos profesores que cultivan instrumentos de orquesta habían de prestar sus servicios en la Orquesta Sinfónica Nacional como ejecutantes y en el Conservatorio como profesores.  
(Alexander, 1957, El Comercio)

Podemos notar cómo esa idea que se había planteado a principios del siglo XX sobre la OSNE no como un lugar aislado sino como un espacio ligado al trabajo del artista, se mantuvo en los primeros años de vida institucional, permitiendo ver al conjunto orquestal como un espacio complementario de la educación musical en el país y específicamente en Quito.

El 12 de septiembre de 1957, la OSN presentaría otro concierto en el Teatro Sucre, en esta ocasión, se anota que fue dedicado al Congreso Nacional y que su calidad artística ha ido mejorando con la práctica en general, no se hace referencia a la distancia en el tiempo entre conciertos, tomando en cuenta que el concierto anterior a este fue en Junio del mismo año, así mismo gran parte de la reseña está dedicada a Memé Dávila de Burbano, pianista que destaca su actuación como una prodigio de la capital. Es importante recalcar que la dedicación de conciertos fue una manera común de llamar la atención de personajes o instituciones relacionadas con la OSN de manera directa o indirecta, en este caso se realiza esta dedicación porque era el Congreso que parte de sus labores era aprobar el presupuesto nacional, donde debía constar a petición de Alexander, la partida presupuestaria para el funcionamiento de la OSN, pese a esto no tenemos ninguna mención sobre si esto fue una realidad o simplemente no estaba dentro de las prioridades del presupuesto del Estado.

Desde esa fecha hasta enero de 1958 hubo una pausa. Pese a esto, otras instituciones en las que Alexander frecuentaba seguían en actividades constantes, la Sociedad Filarmónica de Quito, trajo a artistas en este periodo que además de presentarse en solitario o con una cantidad reducida de músicos, también fueron partícipes de los conciertos de la OSNE como artistas invitados. Esta sociedad no dejó sus actividades, podemos afirmar que el incentivo económico privado hizo que su trabajo no se redujera, por el contrario, siguió acrecentando su legitimidad institucional, por otra parte en estos años Francisco Alexander dio conferencias en el Club Femenino de Cultura, estos eventos fueron reseñados en los diarios locales. (Alexander, 1957, El Comercio) Pese a esto parece ser que la institución de la Sinfónica tenía problemas graves, y la presión social ejercida en su figura fue grande.

En 1958 el trabajo de la Sinfónica se redujo significativamente, aunque hubo conciertos que avivaron un poco el trabajo realizado. En marzo de 1958 se dio un concierto con un artista invitado, quien fue traído por la Sociedad Filarmónica y que Alexander, como miembro de la misma, permitió que este artista tocara junto a la Sinfónica, aun así, para esta fecha el problema económico que afrontó la OSNE se

agravó más, estaba más reducido su cuerpo orquestal y no fue efectiva la partida presupuestaria para la Orquesta pese a los esfuerzos.

En junio de 1958, Alexander escribió un artículo de opinión referente al estado de la Sinfónica, refiriéndose a su funcionamiento, y su manejo económico, aquí se explican las razones por las cuales la OSNE ha dejado de dar conciertos, principalmente porque el pago a los músicos está retrasado, esto debido principalmente a que la CCE es la única institución que mantiene financieramente a la OSNE, y esto para Alexander fue el problema más grave, porque la CCE no tiene el presupuesto suficiente para mantener una Orquesta Sinfónica, a consideración del crítico esto solo haría que la CCE deje de funcionar y todos sus fondos se destinen al mantenimiento del grupo de músicos, de esta manera Alexander trata de hacer un llamamiento especial al Estado para que realice modificaciones a la ley que fundó la OSN, para que se exponga claramente la cantidad y la forma en que se recaudarán los fondos para el funcionamiento de esta institución

En Octubre de 1958, la Sinfónica reanudó sus labores, con nuevos conciertos y con un nuevo director, se le había pedido a Ernesto Xancó que renunciase y también a sus dos compañeros que habían venido con él en un principio, esto lejos de limitar el trabajo de la Sinfónica fue un nuevo punto de partida para otra vez tener una periodicidad regular en cuanto a eventos que se realicen mes a mes, para esto se llegó a un acuerdo de que el nuevo director sería Georges Gallandre, quien a decir de Alexander tenía la capacidad de organizar programas musicales en el transcurso de un mes y no de tres meses como se venía trabajando con Xancó, de esta manera el crítico trataba de dar cuenta de cómo la institución se mantenía a flote con actividades, no solo en el campo artísticos sino también en el parte administrativa/económica.

En esta época Benjamín Carrión fue diputado en el Congreso Nacional, puesto que le permitió exponer la situación de la Sinfónica, y pedir ahora si en debate de Congreso, la forma correcta de mantener a la OSNE, con leyes claras que permitan su desarrollo, es decir que le permitan crecer institucionalmente, contratando

nuevos miembros, permitiéndoles trabajar exclusivamente para el conjunto orquestal.

El 19 de octubre de 1958, Alexander escribiría en su columna del diario El Comercio, que las actividades de la OSNE retomarían su periodicidad anterior, ofreciendo dos conciertos por mes, y que para el mes de noviembre de ese año ya se estaban haciendo los preparativos para la ejecución de los conciertos, cumpliendo así con lo prometido anteriormente.

Bajo la dirección de Georges Gallandre, la Sinfónica reanudaría sus actividades tratando de cumplir con cierta regularidad la ejecución de presentaciones. En febrero de 1959, la OSNE daría otro concierto dirigido por Georges Gallandre, en este concierto Alexander anota dos puntos a tomar en cuenta en relación al estado de la Sinfónica, el primero es que el número de integrantes es menor a 40 músicos, aunque no se especifica la cantidad, el anota que fue “penoso” ver como la sección de violines ahora contaba con tan solo seis músicos que hicieron lo que pudieron para sonar adecuadamente, y en segundo lugar, anota con indignación Alexander que en Guayaquil una Orquesta Sinfónica Nacional, realizó la presentación con 18 músicos de la novena sinfonía de Beethoven. Esta precarización de la institución no solo que perjudicó a su integridad como cuerpo musical, sino que su posicionamiento se veía en juego, esta alusión a la Orquesta Sinfónica Nacional en Guayaquil, nos deja ver claro que los alcances de la OSNE eran menores, ya no se realizaban ni conciertos con precios abaratados, ni tampoco podían hacer giras a otras provincias.

No sería hasta agosto de 1959 cuando Gallandre se retiraría de la Sinfónica, como menciona Alexander en su nota de prensa (29 de enero de 1960) lo hizo por aceptar su trabajo de vuelta en Estados Unidos. Así, la Sinfónica paró sus actividades hasta enero de 1960, en este mes, luego de “arduo trabajo”, la Sinfónica ofreció de nuevo otro concierto, esta vez dirigido por Gerardo Alzamora, de quien se indica no tenía formación en dirección orquestal y quien, a puerta cerrada, trabajó durante todos esos meses para dicha presentación. Finalmente, Alexander menciona en su columna que el trabajo de Gerardo Alzamora sería reemplazado a finales de año, a pesar de la dificultad económica que presenta dicha institución.

Estos años de mayor crisis económica para la Orquesta Sinfónica estuvieron marcados por la separación de muchos de sus integrantes pasando de casi 40 ejecutantes a menos de ese número. Esta situación hizo que las presentaciones fueran cada vez menores, por ende, la desesperación fue mayor y la desilusión también. La forma en la que Francisco Alexander trabajó hasta antes de 1960 es clara muestra del interés que había en torno al conjunto orquestal, pasó de buscar medidas para recaudar dinero o trabajar como violinista para la Sinfónica, a solo hacer reseñas y elogiar a la orquesta cuando se presentara.

Si pensamos en la Orquesta Sinfónica como un espacio para la difusión de música académica, quedamos relegados a solo entender su utilidad en cuanto sus presentaciones constantes. Pero como bien se puede observar, los problemas económicos marcaron el panorama de actividades de la orquesta, y, aunque hubo actuaciones esporádicas, la falta de compromiso de las instituciones del Estado quitaron toda posibilidad de desarrollarse.

El trabajo de Francisco Alexander en pos de la divulgación de información sobre las actividades de la Orquesta Sinfónica, en la mayoría de casos, estuvo marcado por un discurso que minimizó los problemas internos y externos. Un ejemplo de aquello es su comentario durante la época de transición entre la renuncia de Georges Gallandre y la nueva dirección por parte de Gerardo Alzamora en 1960:

He aquí, en Gerardo Alzamora, un músico modesto y probo que, sin ser ni haber sido nunca director de orquesta profesional (sin tener la necia pretensión de serlo), pudo, sin embargo, a fuerza de inteligencia, de arduo trabajo, de constancia y de intuición musical, ofrecer un concierto de excelente calidad, con interpretaciones cuidadas, sinceras y convincentes que tuvieron la virtud no sólo de interesar, sino también de entusiasmar al público (El Comercio, 1960). (Alexander, 1960, El Comercio)

No sólo que no se menciona la precaria situación, sino que también está claro que ya casi no hay apoyo interinstitucional, pese a esto resulta interesante la contratación de un nuevo director de orquesta en el extranjero.

El trabajo de Alzamora no sería notorio y las presentaciones de la Sinfónica tampoco reanudaron su periodicidad, no es hasta 1961 que finalmente se

contrataría un nuevo director para la Sinfónica sería Viktor Bürger de origen Vienés quien ahora estaría a cargo del conjunto orquestal.

Estos primeros años estuvieron marcados por una crisis institucional desde su primer año de funcionamiento, la marcada reducción del aporte económico para su funcionamiento, mermaron por completo la forma en que debía funcionar la OSNE, sumado a la reducción de personal de la misma, no solo que su institucionalización es muy complicada, sino que también nos da cuenta de la problemática forma de buscar apoyo, los espacios privados no se interesaron en promocionar eventos o en aportar económicamente este espacio, caso interesante ya que en el caso colombiano vimos que una parte fundamental para el funcionamiento y reconocimiento local fue la inclusión de inversores privados en el conjunto orquestal, en el caso ecuatoriano más bien se puede observar como la orquesta es poco a poco relegada a un espacio secundario donde su espacio de debate no progresa como tal.

### **Estructura organizacional de la OSNE**

La institución estuvo organizada de la siguiente manera:

Junta Directiva
Director de Orquesta
Cuerpo Orquestal

Esta organización no es arbitraria, dista como el análisis del caso colombiano de la organización típica de las orquestas sinfónicas de Europa donde el Director de Orquesta tenía toda la potestad tanto para elegir el repertorio como para organizar a los músicos, en el caso europeo esta división permitía a las figuras de los directores organizarse de una manera más directa, a su vez respondía a que las orquestas en esa región estaban ligadas a los Estados de manera directa, y no recibían otro tipo de financiamiento.

Por otra parte, cuando se exportó el modelo de orquesta sinfónica de EE.UU. el principal cambio fue el organizar el modelo de Junta Directiva, ya que ahora los fondos provenientes para la manutención de las orquestas venían en gran parte de inversiones privadas, en este sentido las Juntas Directivas entendían el trabajo de las orquestas como un empresa, debían llegar a más público y a su vez, debían competir en un mercado ligado al espectáculo, de esta manera las Juntas de cada orquesta tenían el control desde la elección del repertorio hasta la designación de los directores de orquesta, inclusive la contratación de nuevos músicos que integren estas instituciones.

Este modelo fue ampliamente difundido en Latinoamérica como se puede observar en la bibliografía regional, ya sea por el intercambio social que hubo en la época donde músicos pudieron viajar a Europa o EE.UU. y de allí pudieron observar las organizaciones orquestales de la época. Para el caso ecuatoriano, el rol de la junta directiva no estaba esclarecido, en parte porque como se ha visto en estos primeros años de funcionamiento, el que decidía el programa a presentarse fue el director de orquesta, pese a esto la junta si se encargó de velar por el bienestar de la orquesta, buscando nuevos músicos o designando otros directores, además de interrelacionarse con otras entidades como el Conservatorio de Música o la Sociedad Filarmónica, esto marcó un distanciamiento en cuanto al trabajo que debía realizar cada sector dentro de la OSNE. Sumado a esto, los fondos económicos que sustentaban a la orquesta nacional sólo podían provenir desde el Estado, ya que por ley se estableció de esa manera, por este motivo en los cinco primeros años expuestos no se menciona la participación de capital privado.

Esta forma organizativa perdura hasta la época actual, aunque la última reforma institucional hizo que dejara de ser dependiente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y ahora está ligada directamente al Ministerio de Cultura.

### **Desafíos en esta etapa de funcionamiento**

Los primeros años de funcionamiento estuvieron marcados por una profunda crisis económica de carácter institucional, al depender de fondos del Estado y que esté a su vez no disponga de una política clara para la recaudación de dichos fondos, entre otras cosas hizo que el desarrollo institucional de la OSNE, se vea reducido

notoriamente llegando incluso a puntos críticos donde su existencia se debatía, los constantes llamados al Congreso Nacional, los diferentes conciertos dedicados a personajes de la vida pública como el presidente o instituciones como el Congreso, nos dan cuenta de las dificultades para esta institución el mantenerse a flote, sin la ayuda directa de la CCE la OSNE no hubiera podido seguir funcionando hasta nuestros días, este esfuerzo que se realizó permitió que la institución perdure en el tiempo.

## **Conclusiones**

La Orquesta Sinfónica Nacional no solo significó un espacio de difusión de la música académica a otros públicos fuera de los círculos intelectuales, sino fue también un espacio de trabajo para quienes tenían educación formal como artistas, tal como lo vimos en la alianza institucional entre el Conservatorio y la Orquesta, así mismo fue un espacio para la presentación de diferentes compositores ecuatorianos que vieron la oportunidad de ver sus obras plasmadas en un conjunto de músicos, esto alentó a la creación de más música que integre en sus composiciones las sonoridades locales, alimentando así el espectro musical del repertorio local musical. Por otra parte, su establecimiento como institución oficial para la divulgación musical permitió a músicos internacionales ser partícipes ya sea como invitados o como miembros de la institución, dándole así más heterogeneidad en su composición permitiendo así el desarrollo de la música académica en el país.

El proyecto de la OSNE que como ha sido expuesto, tuvo sus inicios desde espacios como el Conservatorio Nacional de Música, abarcó una amalgama de actores sociales quienes, de una u otra manera, tomaron la iniciativa para que esta institución surgiera y entrara en funcionamiento. Si bien es cierto su inauguración y puesta en escena tuvieron gran acogida, esto fue solo principio de las diferentes problemáticas que tendría este espacio.

Un aspecto relevante para la OSNE, fue el ambiente musical cultural, no solo el CNM fue parte de este espacio, sino también organizaciones sociales particulares como la Sociedad Filarmónica de Quito, de igual manera personas particulares como Francisco Alexander, o Juan Pablo Muñoz Sanz, sirvieron como puentes para establecer un ambiente colectivo donde la música académica, tenga su lugar dentro

de la sociedad, bajo los diferentes conceptos de la época, como la diferenciación entre música popular y música académica, todos contribuyeron para llevar los debates de música fuera de los espacios institucionalizados, aquí el rol de la prensa escrita es importante, porque permite visibilizar los primeros alcances que tuvieron estos proyectos, así como las dificultades que afrontaron.

El rol del Estado en la cultura es una constante que se pone en cuestión en repetidas ocasiones, la necesidad de cumplir sus obligaciones económicas o establecer políticas claras para el funcionamiento de la OSNE, permiten entrever la forma en que el Estado entiende a la cultura en la sociedad, pese a la normativa de la época que establecía ciertas directrices, en la práctica, poco o nada se hacía para solventar estos problemas de diferente índole, el sector cultural no era una prioridad y como tal, provocó casi la clausura de la OSNE, pese a esta situación, los esfuerzos particulares permitieron que perdure la orquesta, cabe preguntarse hasta qué punto la injerencia del Estado permite un desarrollo en el ámbito cultural institucional.

Este primer acercamiento a la OSNE, nos permite problematizar al ámbito de la música dentro de la historiografía local. A modo de conclusión, se necesitan más investigaciones que abarquen las diferentes aristas investigativas en la música, ya que permiten complejizar el rol de los diferentes actores culturales presentes en los diferentes espacios que la música propone, así mismo los análisis conceptuales presentes en este ámbito social como la definición de cultura musical, nacionalismo musical o las bases para la creación de la música académica local, permiten llevar el debate a un contexto regional donde los actores sociales también están siendo influidos por un ámbito mucho más amplio, sus acciones entonces no solo abarcan un interés particular sino que están también dirigidas por una coyuntura regional, que posibilita la institucionalización de este tipo de expresiones musicales.

El panorama para esta investigación es amplio, necesita ser más investigado, la OSNE solo fue uno de tantos espacios que convivían en este periodo específico, cabe preguntarse cómo se sostuvo la OSNE en años posteriores, si es que este pedido de nueva legislación afectó el ámbito cultural o si solo se redujo a un espacio como el de la música, la estructura de la OSNE cambió con el tiempo o sigue

manteniendo su misma organización, sólo algunas preguntas que surgen y merecen ser respondidas.

De igual manera, hay que ampliar los alcances sociales que tuvieron este tipo de instituciones, ya que, al estar insertas en la sociedad, tuvieron diferentes niveles de repercusión, cabe preguntarse hasta qué punto estos espacios promueven cambios en la sociedad o como la sociedad reacciona frente a la irrupción de estos lugares de cultura.

Para finalizar hay que recalcar, como se mencionó previamente que los espacios culturales están atravesados por coyunturas regionales, quienes de una u otra forma establecen nuevas formas de pensar los diferentes momentos, las orquestas sinfónicas no surgen solas sino que están profundamente relacionadas con espacios de debate más amplios, aunque solo hemos visto el caso colombiano y peruano, este fenómeno social se replicó en varios países de la región en épocas similares, los parámetros para sus creaciones fueron diversos pero hay puntos en común, que ameritan ser tomados en cuenta e investigados a profundidad.

## Bibliografía

### Repositorios

Archivo biblioteca Aurelio Espinoza Pólit.

Archivo del Ministerio de Cultura.

Archivo Francisco Alexander del Ministerio de Cultura

Archivo de la Asamblea del Ecuador.

Biblioteca de la PUCE.

### Fuentes Secundarias

Carpentier, A. (1985). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En: Aretz, I. (relatora) América Latina en su música. Colombia: Siglo Veintiuno 7-19.

Claudine, A. (2010). Las "políticas culturales" en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado. En: Revista Ecuador Debate 81. Recuperado de: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/xmlui/handle/10469/3470>

Coloma Reed, A. (2002). La sociedad filarmónica de Quito: 50 años. Quito: Imprenta Mariscal.

Cueva, A. (1988). El proceso de dominación política en el Ecuador. Quito: Planeta

Guerrero, P. (2005) La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Recuperado de de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/04/la-orquesta-sinfonica-nacional-del.html>

Guerrero, P. (2007). Voces en la sombra: Juan Pablo Muñoz Sanz. Quito: Banco Central.

Guerrero, P. (2014). Sixto María Durán (1875-1947), El compositor de la Tierra Sagrada. Recuperado de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la-1705.html>

Moreno, S. (1996). La música en el Ecuador. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

Moreno, S. (1972). Historia de la música en Ecuador. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Ospina, P. (2016). Matrimonio de compromiso. El ejército liberal y el Partido Conservador (1941-1948). En: Cabrera H., Santiago (ed.) La gloriosa ¿Revolución que no fue? Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.

Pérez González, J. (2010) Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Rodríguez, M. C. (2015). Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura. Quito: Flacso.

Rodríguez, M. C. (2018). Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales, 1920-ca.1965: disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural

Roncagliolo, J. M. (2023) 80 años. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Ministerio de Cultura

Sanz. P. M. (1938). La música ecuatoriana. Biblioteca Nacional Eugenio Espejo

Surace, C. A. (2020). La Orquesta Sinfónica de Colombia: repertorio, público y legado, 1953- 1973. Tesis Doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar

#### Fuentes primarias

Alexander, F. (1952). Una reminiscencia y algunos comentarios. En: Letras del Ecuador, año VII, n° 78, de mayo junio. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 6.

Alexander, F. (1953). La música en Quito en 1953. En: Letras del Ecuador, año IX, n° 86-89, de septiembre-diciembre. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 12-29

Alexander, F. (1954). El problema de la música en el Ecuador. En: Letras del Ecuador, año X, n° 100, de noviembre diciembre. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 9.

Alexander, F. (1955). La música en Quito. En: Letras del Ecuador, año XI, n° 102, de abril junio. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 25-39

Alexander, F. (1957). La música. En: Trece años de cultura. Ensayos. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 114-125

Alexander, F. (1970). Música y músicos. Ensayos en miniatura. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana

Alexander, F. (10 de febrero de 1951). El Señor Director del Conservatorio se refiere a comentario artístico. El Sol

Alexander, F. (13 de febrero de 1951). Componentes del Conservatorio Nacional piden destitución de Director de Conservatorio Nacional. La Tierra,

Alexander, F. (12 de junio de 1952). Sociedad Filarmónica inauguró ayer labores. El Sol,

Alexander, F. (18 de noviembre de 1951). Una iniciativa muy interesante. El sol

Alexander, F. (28 de diciembre de 1951). Desde enero la Radiodifusora de la Casa de la Cultura ofrecerá importantes programas musicales. El sol

Alexander, F. (12 de enero de 1953). Concierto del conservatorio. El sol

Alexander, F. (14 de enero de 1953). Homenaje a la memoria del Doctor Sixto María Durán. El Sol

Alexander, F. (15 de agosto de 1956). Notas sobre música: La Orquesta Sinfónica Nacional. El comercio

Alexander, F. (19 de agosto de 1956). Notas sobre música: El concierto inaugural de la Sinfónica. El Comercio,

Alexander, F. (7 de octubre de 1956). Notas sobre música: Segundo concierto de la Sinfónica Nacional. El Comercio

Alexander, F. (2 de noviembre de 1956). Notas sobre música: Primer concierto popular de la Sinfónica. El Comercio

Alexander, F. (25 de mayo de 1957) "Notas sobre música: Nuevo concierto de la Sinfónica. El Comercio

Alexander, F. (2 de junio de 1957). Notas sobre música: Los profesores extranjeros del conservatorio. El Comercio

Alexander, F. (16 de junio de 1957). Notas sobre música: Un libro de Segundo Luis Moreno. El Comercio

Alexander, F. (17 de diciembre de 1957). La "exportación" de la música nacional. Últimas Noticias

Alexander, F. (15 de junio de 1958). Notas sobre música: La Orquesta Sinfónica Nacional. El Comercio

Alexander, F. (9 de octubre de 1958). Notas sobre música: A propósito del concierto de la Sinfónica. El Comercio

Alexander, F. (12 de octubre de 1958). Notas sobre música: Más acerca de la Sinfónica Nacional. El Comercio

Alexander, F. (10 de febrero de 1959). Notas sobre música: Concierto de la Sinfónica Nacional. El Comercio

El Club femenino de cultura y su local en el Teatro Sucre (22 de octubre de 1957). El Comercio