



Pontificia Universidad  
Católica del Ecuador

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**  
**LICENCIATURA EN SOCIOLOGÍA**

**TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR PREVIO A LA OBTENCIÓN  
DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA**

**EL ETHOS BARROCO Y LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL EN EL ESTILO  
DE “LA GUITARRA QUITENA”**

**IGNACIO NICOLAS ABRIL CORELLA**

**DIRECTORA: MTR MICHELLE BAEZ**

**JUNIO, 2022**

## Resumen

El presente trabajo de investigación contiene los aspectos políticos, históricos, sociales y culturales acerca del estilo guitarrístico que apareció en la primera mitad del siglo XX que se denominó “La Guitarra Quiteña” y que denota un estilo particular de entonación de la música ecuatoriana de tradición oral. Aunque en la segunda mitad del siglo XX estuvo a punto de desaparecer por distintos factores, en la segunda década del siglo XXI se ha visto el resurgimiento de la escuela quiteña de la guitarra, debido a que existen nuevas generaciones jóvenes cultivando esta tradicional forma de entonar la guitarra. Los espacios en donde se desarrolla la Guitarra Quiteña están constituidos de estéticas y discursividades diferentes a la música académica y contemporánea. En esta investigación se hará una lectura profunda de los espacios en donde se desenvuelve este estilo guitarrístico y analizaremos por qué y de qué modos se han convertido en una contraposición a la modernidad capitalista, es decir en espacios de resistencia cultural. Para ello se utilizará la teoría del ethos barroco y conceptos como modernidad, blanquitud, tradición oral y cultura.

**Palabras clave:** Tradición oral, Guitarra Quiteña, Modernidad, Blanquitud, Premodernidad, Ethos Barroco, blanqueamiento.

## **Dedicatoria:**

A Andrea, Juan Diego y Diego, quienes han sido mi soporte, apoyo y motivación durante toda mi carrera universitaria.

A mis padres, Julia y Edgar, quienes han sido un pilar fundamental durante toda mi vida y proceso educativo.

A David, quien me ha acompañado durante todo este proceso de conocimiento e investigación acerca de la Guitarra Quiteña, persona a la que considero mi maestro y amigo.

A mis hermanos, Esteban y Luisa personas de las que siempre he cuidado y me han cuidado.

# Índice

Resumen .....	I
Dedicatoria:.....	II
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO UNO: UNA MIRADA A LA TEORÍA DEL ETHOS BARROCO Y LA TRADICIÓN ORAL .....	5
1.1 Modernidad.....	5
1.2 Definición de la Cultura.....	6
1.3.1 El juego, la fiesta y el arte.....	7
1.3.2 El juego y la fiesta .....	8
1.3.3 El sistema de las artes.....	8
1.4 Blanquitud y la música académica.....	9
1.5 El Ethos Barroco .....	10
1.6 La Guitarra Quiteña .....	12
1.6.1El ethos barroco en la Guitarra Quiteña .....	13
1.7 La tradición oral y la música como un lenguaje .....	14
CAPITULO DOS: HISTORIA DE LA MÚSICA ECUATORIANA DE TRADICIÓN ORAL EN EL ESTILO DE LA “GUITARRA QUITENA”.....	15
2.1 Inicios de la música tradicional ecuatoriana .....	15
2.2 La guitarra y las Estudiantinas en Ecuador.....	16
2.3 El estilo de la Guitarra Quiteña.....	17
2.4 Ritmos ecuatorianos de tradición oral.....	18
2.5 Música Indígena.....	18
2.6 Música Negra .....	21
2.7 Música ecuatoriana blanco-mestiza .....	22
2.8 Principales exponentes del estilo de la Guitarra Quiteña.....	25
2.8.1 Francisco Pastor (1871-1947).....	25

2.8.2 Los Nativos Andinos .....	25
2.8.3 Bolívar “El Pollo” Ortiz (1920-1974) .....	26
2.8.4 Carlos Bonilla Chávez (1923-2010) .....	26
2.8.5 Segundo Guaña (1923-2015).....	27
2.8.5 Julio Andrade.....	27
2.8.6 David Tamayo .....	27
<b>CAPITULO TRES: LA GUITARRA QUITAÑA COMO MANIFESTACIÓN DEL ETHOS BARROCO .....</b>	<b>29</b>
3.1 Contraposición entre la música académica y la música de tradición oral en el estilo de la Guitarra Quiteña .....	29
3.2 La legitimidad de la música académica .....	29
3.2 La contraposición que representa la Guitarra Quiteña al estilo académico. ....	34
3.3 La Guitarra Quiteña como manifestación del ethos barroco y una forma de resistencia cultural a la modernidad colonial occidental capitalista. ....	36
3.3.1 Las Guitarreadas.....	36
3.3.2 Sujetos que practican la Guitarra Quiteña .....	39
3.3.3 La Guitarra Quiteña en la Universidad.....	40
3.3.4 Las mujeres en los espacios musicales .....	42
Conclusiones .....	45
Referencias .....	49
Anexos .....	51

## INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo XX, Ecuador produjo flujos migratorios internos debido a distintos procesos políticos vividos en aquellos años. Uno de los hitos más importantes fue la revolución liberal concluida en el año 1912 con la muerte de Eloy Alfaro. Establecer el estado laico y la adquisición de derechos para los ciudadanos se convirtió en un atractivo para las ruralidades que buscaban mejores oportunidades laborales y condiciones de vida. En línea con esto, en la música empezó a darse algo que venía desarrollándose en varias ramas artísticas, una fusión de ritmos tradicionales y europeos, además de la interpretación de géneros musicales indígenas en instrumentos europeos, donde sobresalió la guitarra.

Estos sucesos se venían dando temporalmente en la modernidad, que en su expansión considerada como “civilizatoria” buscaba imponer sus rasgos culturales, caracterizando la presencia de una blanquitud que iba más allá de lo fenotípico. Este proceso se conoce como blanqueamiento y se define como aquel que busca reafirmar las características de la modernidad capitalista en lo económico, social, cultural y simbólico. (Echeverría, 2010).

En Quito en el año 1870 se fundó el Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección de Antonio Neumane, en el periodo presidencial de Gabriel García Moreno; cerrado por problemas económicos y reabierto en el año 1900 por el presidente de ese entonces, Eloy Alfaro. Quien dirigió esta institución fue Enrique Marconi. La enseñanza estaba enfocada hacia los instrumentos de viento, cuerdas y percusión, que eran de origen europeo. Se buscaba establecer una academia con toda la escuela clásica de la música y estilos como flamencos, operas y cuartetos eran lo primordial, sin embargo, con la llegada de migrantes hacia la ciudad hubo un encuentro de varios estilos musicales, ponderando dos vertientes como las principales: música de tradición oral y música académica. Aquí se caracteriza una serie de géneros musicales vinculando ambas vertientes, en aquel momento se los denominaban ritmos “criollos”, apropiándose de un término que originalmente definía al intento cultural y físico de recrear una Europa en América y que en contrapuesto se reutilizó para afirmar raíces autóctonas.

La música ecuatoriana de tradición oral es de carácter “popular”, pues en su mayoría ha sido aprendida en la socialización cotidiana, además es utilizada para fiestas populares o conmemoraciones. La guitarra, es un instrumento versátil y completo, en él se puede interpretar armonía, melodía y rítmica. No existe un género musical que no pueda ser

interpretado en la guitarra. Entre el conglomerado de estéticas musicales europeas y ecuatorianas surge el estilo de “La Guitarra Quiteña”, que es el resultado de estilos musicales sistematizados en la época de la colonia, ya que algunos son de origen precolonial. Durante la segunda parte del siglo XX, este estilo guitarrístico estuvo al borde la extinción, sin embargo, guitarristas como Julio Andrade, Segundo Guaña y Francisco Mena lo mantuvieron vivo, no obstante, existe un lapso aproximadamente de 40 años donde no hubo proyectos musicales desde el estilo musical de “La Guitarra Quiteña”, ya que eran pocos quienes lo ejecutaban.

En la actualidad una nueva generación de jóvenes ha rescatado el estilo de la Guitarra Quiteña, al ser una de las máximas expresiones de arte tradicional ecuatoriano. Su aprendizaje se imparte a modo de tertulia, pues en su interpretación debe manejarse como un lenguaje, empleando códigos musicales para su ejecución. La música de tradición oral en la Guitarra Quiteña es un símbolo de identidad, consecuencia del mestizaje cultural, que es un hecho que sigue sin ser explicado por ninguna rama de las ciencias humanas.

Instituciones como el Conservatorio Nacional de Música han tratado de llevar la música de tradición oral a su campo que es la interpretación clásica o contemporánea, siendo evidente el intento de apropiación cultural, sin embargo, al carecer de cualidades sonoras y técnicas asignadas desde la tradición oral, la interpretación clásica tiene varios detractores. El blanqueamiento de la música tradicional ecuatoriana es una forma de minimizar el arte popular, sin embargo, no concibe estelaridad, ya que la en forma correcta de ejecutar esta música se reafirma como identidad.

Respecto al tema propuesto como justificación: En la academia ecuatoriana existe un pequeño número de investigaciones relacionando la música con otras disciplinas. Tesis de licenciatura como: *La construcción de la identidad a través de la música nacional: El pasillo como imaginario de la ecuatorianidad frente a los demás géneros musicales* escrita por Camilo Méndez, sociólogo de la Universidad Central del Ecuador está entre los títulos más destacados. Por otro lado, la mayoría de los artículos y tesis son “análisis técnico-musicales” por lo que existe una gran cantidad de categorías y elementos que no son considerados dentro de los trabajos encontrados. No obstante, no existe ninguna investigación de relación entre la sociología y el estilo de la Guitarra Quiteña.

El estilo de la Guitarra Quiteña es una expresión de arte popular acompañado de los ritmos autóctonos y mestizos que configuran un proceso de convergencia en la historia, entre comunidades indígenas y personas mestizas. En su surgimiento, posterior

decadencia y resurgimiento no ha sido investigado a profundidad desde las disciplinas de las ciencias sociales.

Esta expresión de arte tiene sus primeros registros a inicios del siglo XX, sin embargo, el común denominador de las personas ecuatorianas desconoce de su existencia. La Guitarra quiteña es definida por el etnomusicólogo Juan Mullo como: “Guitarra de la plurinacionalidad” (Mullo, 2021). Debido al bagaje de géneros musicales interpretados en este estilo guitarrístico, por esto ritmos como: Albazos, Pasillos, San Juanitos, Yaravíes, Bombas, Tonadas, Alzas, Pasacalles y Yumbos tienen su espacio en la Guitarra Quiteña. Una investigación que recolecte los aspectos sociológicos en su surgimiento y posterior renovación es de interés público, ya que es parte de la identidad del Ecuador.

Como justificación personal, alrededor de 10 años he sido músico de guitarra clásica, sin embargo, aprender el estilo de la Guitarra Quiteña ha sido resignificar desde cero toda la diversidad de la música tradicional ecuatoriana. He encontrado un vínculo muy interesante entre la sociología y la música, que aportará de carácter profesional y personal a lo largo de mi vida. Cuando la investigación termine y sea sistematizada, empezaré a escribir un artículo para una revista de divulgación científica.

Para el presente trabajo de investigación se han planteado la siguiente pregunta de investigación: *¿De qué maneras la música de tradición oral conocida como “Guitarra Quiteña” tocada por jóvenes urbanos en la actualidad, se constituye en una forma de resistencia cultural a la modernidad capitalista occidental, en tanto manifestación del ethos barroco?* Además, se han planteado cinco objetivos, uno general y cuatro específicos, que serán las directrices del trabajo y los cuales se detallarán a continuación.

El objetivo general es: *Comprender de qué formas la música de tradición oral en el estilo de “La Guitarra Quiteña”, en tanto expresión del ethos barroco, constituye una forma de resistencia a la modernidad colonial occidental capitalista por parte de jóvenes guitarristas urbanos.* Para esto se plantearon 4 objetivos específicos, el primero es: *Comprender la propuesta teórica de Bolívar Echeverría, en particular la del ethos barroco.* Gracias a este objetivo se entenderá la teoría necesaria para el trabajo. El segundo objetivo específico es: *Analizar el proceso histórico del estilo musical de la “Guitarra Quiteña”, como expresión del ethos barroco,* dando una perspectiva histórica de la música de tradición oral en el estilo de la Guitarra Quiteña. El tercer objetivo específico es: *Analizar la contraposición entre la música académica y la música de tradición oral en “La Guitarra Quiteña”, como forma de resistencia cultural,*

*contrastando sus códigos, prácticas, discursividades, ritmos musicales y estéticas.* El cuarto objetivo específico es: *Poner en evidencia de qué maneras la música ecuatoriana de tradición oral en el estilo de “La Guitarra Quiteña” constituye una manifestación del ethos barroco y una forma de resistencia cultural a la modernidad colonial occidental capitalista.* Estos dos últimos objetivos están con la finalidad de interpretar y describir los datos obtenidos durante la investigación de campo y así poder responder a la pregunta de investigación.

Como marco metodológico, en el desarrollo de la investigación se utilizará metodología cualitativa en donde el primer paso será entender la propuesta teórica de Bolívar Echeverría; en particular al ethos barroco, modernidad, blanquitud, arte, juego y fiesta; todo esto desarrollado en el primer capítulo. El siguiente paso y como capítulo dos se investigará el plano histórico, es decir, se ubicará temporalmente el surgimiento de la música de tradición oral en el estilo de “la Guitarra Quiteña”, utilizando investigación documental, recolectando archivo virtual y físico, también textos de historia de la música ecuatoriana.

El siguiente paso y como capítulo tres se centra en la recolección de información de primera mano, de tipo etnográfico, donde se realizará observación participante y no participante con la construcción de un diario de campo, siendo parte de distintos espacios en los que se entona el estilo de la Guitarra Quiteña, identificando sus prácticas, discursividades y estéticas. En un siguiente momento se procederá al análisis de los datos cualitativos recolectados, estos se expondrán dando una explicación al estilo musical de la Guitarra Quiteña en tanto manifestación del ethos barroco como forma de resistencia cultural a la modernidad colonial.

# **CAPITULO UNO: UNA MIRADA A LA TEORÍA DEL ETHOS BARROCO Y LA TRADICIÓN ORAL**

## **1.1 Modernidad**

Existen diferentes acepciones sobre el aparecimiento de la modernidad. Uno de los más conocidos es que se establece desde la época de colonización en distintas partes del mundo, también constituida con la aparición del estado-nación con la llegada de la revolución francesa en el año 1789, sin embargo, el autor Bolívar Echeverría hace hincapié en las características culturales de la modernidad, más que centrarlo en un momento determinado, la compone de varias aristas para su análisis. La modernidad es un proceso civilizatorio que deja por fuera lo premoderno, en específico las creencias religiosas legitimando a la razón como elemento fundamental del momento. La naturaleza se desconfigura de la imagen celestial, pues el ser humano pasa a dominarla y la vida agrícola ya no lo es todo, debido a la industrialización y la invención de distintos artefactos como la máquina de vapor entre otras, la modernidad también configuró una nueva forma de ver las artes. (Echeverria, 1998).

En esta línea temporal se encuentran distintas expresiones artísticas, la música por ejemplo tiene nuevos componentes, ya que empieza a comprenderse como un sistema complejo de estructuras matemáticas que tienen un predeterminado orden, todo bajo las reglas básicas de la armonía, melodía, contrapunto y otros elementos. Lo que pretende es dejar de lado los elementos de la música tradicional que no precisan de una estética matemática, sino de una estructura sonora basada en los sonidos de la naturaleza. Romper con lo tradicional se liga a la idea del ejercicio de libertad de los individuos. Entonces, en la idea moderna la libertad está ligada a lo individual, se deja de lado lo comunitario.

La idea de modernidad tiene consigo el desafío de la neotécnica ya que trata de incorporar formas de realizar una vida fuera de lo tradicional, sin embargo, no logra concebir un mundo sin ello. Es por esto que varios autores del pensamiento crítico catalogan a la modernidad como un proyecto inacabado debido a la necesaria presencia de lo tradicional (Echeverria, 2010). En la música es claro que para construir toda la gama artística de estilos, escuelas y ciencias musicales que existen en la actualidad fue de trascendental importancia lo tradicional, debido a que todo estilo musical contiene una base extraída desde la tradición, por ejemplo, en la actualidad en varios conservatorios se

entonan obras de con ritmos tradicionales y ancestrales como: el yumbo, el danzante o el yaraví.

Existe una distinción entre el proyecto civilizatorio moderno y la “modernidad capitalista”, esta que centra su atención en el progreso económico y la facilidad de encontrar vías para la acumulación de la riqueza. Resulta en una contradicción ya que como mencionamos anteriormente, en la modernidad el desafío de la neotécnica se trataba de buscar la liberación del individuo del comunitarismo existente en la premodernidad, no obstante, termina utilizando la neotécnica para enajenar al individuo.

## **1.2 Definición de la Cultura**

Existen diferentes acepciones de cultura a lo largo de los siglos, su primer apareamiento data de la antigua Roma que en su etimología “*Padeia*” trata de la crianza a los niños y niñas. Por otro lado, en Alemania, en la época del romanticismo, la idea de cultura comprendía al espíritu como base popular de su creación, definiendo al pueblo como creador puro de la cultura y que las distintas esferas económicas como la burguesía o la nobleza tomaban esas creaciones y “refinaban” las características de las obras que se les entregaba.

La cultura es algo que atraviesa espacial y temporalmente a todos los seres humanos, es por eso que se enfocará su definición en el discurso moderno. Edward Taylor en su obra *Primitive Culture* deslegitima a la cultura occidental como la única, y afirma que es un tipo de civilización. Entonces, el ser humano posee una alta gama de formas de comportamiento, que se encarnan en las distintas formas de sociedad que existen alrededor del mundo. Para Taylor cada civilización o sociedad tiene una forma concreta de comportarse debido a sus características históricas y de desarrollo. Margaret Mead aseguró que la cultura son las formas de comportamiento que revelan juicios de valor sobre la naturaleza social de la vida, que se transmiten a manera de códigos como: relatos, mitos, leyendas que se transmiten por generaciones.

Existe un problema con la definición de la cultura en la modernidad ya que tiene una diversidad de significados. Claude Levi Strauss y Jean Paul Sartre mantuvieron profundas discusiones sobre este concepto.

Levi-Strauss de corte estructuralista y Sartre apegado al existencialismo, tienen dos miradas que desglosan componentes importantes para la definición de la cultura. En el caso del estructuralismo los seres humanos son sujetos sociales donde lo que determina

sus rasgos culturales es la identidad y conocimientos que se transmite de generación en generación. En el existencialismo las estructuras son momentáneas para la imaginación o inventiva del ser humano, ya que él es quien pone en uso dichas estructuras de acuerdo con su necesidad existencial (Echeverría, 2001).

Sartre en su crítica asegura que Strauss pretende tratar a la vida humana como una simple variante de la vida animal, ya que la vida social estaría regida por leyes específicas e invariables. Por otro lado, Levi-Strauss critica a Sartre el incluir a la libertad en el concepto de cultura con una definición metafísica que sobrepasa las leyes específicas naturales de las que él habla (Echeverría, 2001).

La cultura abarca elementos que expresan las múltiples dimensiones de la existencia social, que se manifiestan en el cotidiano de un grupo de personas que persigue metas y objetivos, que la hacen singular, o la identifican con otras. Si se habla de lo contemporáneo, se visibiliza el sometimiento de culturas populares o tradicionales a civilizaciones occidentales, sobreponiendo su identidad por encima de otras.

El pensador latinoamericano Bolívar Echeverría dice lo siguiente:

La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado en una circunstancia histórica determinada hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad[...] Es una dimensión que solo se hace especialmente visible como tal, en esa reproducción, se destaca la relación conflictiva de sujeción y resistencia, [...] Cultura, cultivo crítico de la identidad, quiere decir, por lo que se ve, todo lo contrario de resguardo, conservación o defensa; consiste en salir a la intemperie y poner a prueba la vigencia de la subcodificación individualizadora, aventurarse al peligro de “la pérdida de la identidad” en un encuentro con otros realizando en términos de interioridad o reciprocidad (pág. 188).

Para Echeverría no es un espacio cerrado ni fijo es más bien la relación permeable con el otro.

### **1.3.1 El juego, la fiesta y el arte**

Estos son momentos de ruptura con la vida cotidiana, en los que la construcción de la autocrítica comprendida como cultura, se hace presente, haciendo real la reproducción identitaria de una sociedad o un colectivo. Son el anulamiento y el restablecimiento de la

vida social, lugares y espacios determinados como una experiencia política; contingencia que da sentido al desarrollo de la vida.

### **1.3.2 El juego y la fiesta**

El juego es una experiencia puramente lúdica, muestra de forma abstracta la ruptura del cotidiano de la modernidad capitalista, manteniéndose dentro del espacio. El juego contiene la dualidad del azar y la necesidad, ambas se complementan aun en su contraposición. Es un comportamiento en ruptura, que trata de incorporar una “segunda naturaleza”, el juego depende de varios factores para tener éxito, sin embargo, el éxito o fallo lleva al individuo a la experiencia propiamente lúdica (Echeverría, 2001).

En el momento festivo, el vehículo en el que se transporta el sujeto es la ceremonia ritual, este tipo de ruptura como en el juego, destruye y construye el valor de uso de los sujetos, toda constitución que habita la sociedad, quiebra y reconstruye todos los principios orientadores de la sociedad y la existencia humana. En la fiesta, se produce el abandono real de la vida cotidiana, esto se propone como alternativa a los estándares de comportamiento, siempre repetido gracias al “calendario festivo”. Es por lo que la fiesta “es puesta en acto de una revolución imaginaria, una abolición y restauración simultaneas en el grado más alto de radicalidad, de la validez de una configuración concreta de lo humano” (Bolívar Echeverría, pág. 205).

### **1.3.3 El sistema de las artes**

Para que el ser humano tenga una experiencia salida de toda lógica de la modernidad capitalista tiene que vivir lo festivo en un ritual dramático, ya que en este momento coexisten las “proto-artes” estos momentos constituyen el punto inicial de cualquier arte posible. El sistema de las artes es un conglomerado de símbolos, códigos y estéticas dominantes que se manifiesta en el ritual artístico, haciendo uso de espacios y dinámicas para su expresión.

Son tres ejes los que viabilizan la experiencia de ruptura de la realidad cotidiana y la vuelven a construir como imaginaria. El primero es la palabra, el segundo el tiempo y el tercero es el espacio. En un momento festivo una persona enuncia palabras para que tenga lugar la fiesta o ceremonia; alguien se mueve de determinada forma en un espacio en sincronía con un ritmo, así se configuran los lugares donde se da la ruptura cotidiana, por

ejemplo: En la ciudad de Quito, existe un grupo de jóvenes que ha hecho uso de la música de tradición oral ecuatoriana para encontrar esa ruptura con la cotidianidad, hecho del que se hablará más adelante.

La fiesta, el juego y el arte son prácticas que hacen manifestación de la cultura, del comportamiento humano, del estado lúdico para garantizar su existencia. Como cada comportamiento humano está intervenido por un discurso, el hecho en ruptura está atravesado por un discurso mítico. Al organizarse todo el espacio festivo y ritual con la finalidad de sacar a las personas de su rutina, este discurso no puede relatarse o describirse con palabras debido a que son insuficientes. Componentes como la alegría, la embriaguez, la complicidad, solo están en un ámbito festivo.

#### **1.4 Blanquitud y la música académica**

Para entender el concepto de blanquitud hay que remontarse en un primer momento a la obra de Max Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. En esta obra el autor se refiere al “espíritu del capitalismo” como una demanda para que el ser humano se componga de características enfocadas hacia el progreso de la vida económica, este tiene que ser un comportamiento productivo en acuerdo con la actualidad capitalista. Entonces, distingue un *ethos* del capitalismo que consistiría en la búsqueda de la productividad y el culto al trabajo. Este *ethos* tiene su origen en el protestantismo calvinista surgido en Europa y expandido por el mundo. Aquí se encuentran rasgos constitutivos de una modernidad capitalista que establece no solo un tipo ideal de figura física de un sujeto, sino un tipo de comportamiento que Echeverría define como blanquitud (Echeverría, 2001).

La blanquitud se establece como una condición ética o civilizatoria, una identidad propuesta para el ser humano que interioriza un comportamiento “capitalista” con él. Es decir, enfocado hacia la productividad, por lo que las tradiciones y lo natural estorba al desarrollo del nuevo ser humano. Al interiorizar este *Ethos* basado en la producción de riqueza procedente del calvinismo, la gracia divina es determinada por el nivel de productividad del ser humano, es por eso que las imágenes sagradas y productivas, en su mayoría son de personas blancas, esto da cuenta de una serie de características procedentes de un racismo interiorizado.

Entonces, el blanqueamiento se refiere a una serie de comportamientos impuestos durante el proceso de colonización, cristianización y al desarrollo del capitalismo en

América Latina durante los siglos XV, XVI, XVII y XVIII. La misión de Cristóbal Colón como lo relata en sus diarios es evangelizar al mundo, debido a esto las tradiciones y culturas originarias se vieron asesinadas por todo el bagaje europeo invasor. La blanquitud se expresó en las artes estéticas pues toda huella de literatura, ciencia, música o arte indígena fue relegado a la periferia, ya que, en los epicentros, el arte colonial predominaba, con las expresiones artísticas europeas (Echeverría, 2001).

En la música es donde más se ha palpado los aspectos de una blanquitud, pues los ritmos tradicionales han sido apartados de la estelaridad. En Ecuador se estableció el Conservatorio Nacional de Música en el año 1870, enfocando su estudio en los ritmos y obras musicales europeas, que tenían todo un bagaje de sistematización matemática que permitía la comprensión de la armonía, melodía y estética. Era una música era para las altas clases sociales. En esta época la música de tradición oral no tuvo participación, se conservó en un segundo plano, era relegada a lo premoderno, la música académica era reconocida como “música de verdad” debido a las estéticas sonoras y visuales que poseía.

### **1.5 El Ethos Barroco**

Este término ha sido acuñado por distintos autores, Bolívar Echeverría no fue el primero. El término *Barroco* proviene de las expresiones artísticas demostradas en la Europa del siglo XVII, varios años después fue identificado como un movimiento artístico debido a que sus características lograron ser trascender en el tiempo. La llegada de este concepto a Latinoamérica fue en la época colonial, aun en la actualidad se puede observar figuras artísticas provenientes del barroco, (pinturas, esculturas, atrios de iglesias) estas se caracterizan por ser exageradas en sus ornamentas, rompen con la línea estética de la armonía, ofrecían complicaciones interpretativas. La arquitectura, poesía, literatura y la música barroca tienen una estética fuera de lo clásico.

De acuerdo al filósofo Nelson Reasco se remonta a inicios del siglo XII la genealogía del ethos barroco, el primero en definir a las personas como barrocas fue Alexander Von Humboldt, quién llegó a Ecuador en el año de 1802, había descrito a los habitantes de aquel tiempo como “barrocos” ya que no entendía su comportamiento porque existían distintas contradicciones en el mismo. “seres raros y únicos: duermen tranquilos en medio de crujientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste”.

Durante los años del siglo XX el escritor Carlos Cullen, describe su experiencia estudiando en Alemania, en aquellos años fue acreedor de una beca para estudiar en aquel país. El tutor Peter Hünermann de los estudiantes planificaba un encuentro semanal o mensual entre latinoamericanos. Hünermann describió aquellos encuentros como “barrocos” por lo que Cullen desarrolla un primer texto, con el título de “*El ethos barroco latinoamericano*” en su reflexión identifica elementos propios del movimiento cultura barroco con las formas de comportarse de los latinoamericanos. Esto despierta la atención de varios escritores de América Latina como Monsiváis y Soler, que migran del concepto del mestizaje, al barroco. Nestor García Canclini habla de la hibridación de las culturas en formas de resistencia, refiriéndose al barroco, en los siguientes años se vio el concepto más desarrollado.

A finales de la década de los noventa desarrolla el concepto autor Bolívar Echeverría, vinculando a la crisis civilizatoria que atraviesa la humanidad debido al proyecto de la modernidad, Para el autor es algo que está y estará inconcluso porque no puede imponerse por encima las tradiciones de cientos de pueblos originarios de América. Al analizar una sociedad sumida en una modernidad capitalista compleja, el autor expresa una preocupación por empezar a pensar en vías alternas al estilo de vida post moderno-capitalista que no sea utópico afirmando que la Unión Soviética y otros proyectos políticos pertenecientes al espectro de la izquierda socialista y comunista no fueron una opción de vida alternativa al capitalismo. Es una realidad que el capitalismo está imbricado en las culturas, países y estilos de vida de forma ideológica, asumida como la única. Si bien varios autores se han concentrado en explicar los mecanismos nocivos y contradictorios del capitalismo, el *ethos barroco* es una manera de enfrentarlo. De acuerdo con el autor Bolívar Echeverría existen cuatro formas de vivirlo y enfrentarlo el capitalismo; cuatro tipos de *ethos*.

El ethos realista es la forma en la que los seres humanos tiene un carácter afirmativo, concentra su discurso en las fuerzas productivas que la realidad capitalista es la única sostenible y viable. El ethos romántico afirma lo anterior pero no en forma de orgullo, esta forma de vivir es de resignación al sistema, aunque está en eterna gratitud con él ya que es una actitud heroica de construir al sistema. El ethos clásico conlleva un pensamiento de resignación y melancolía, está consciente de las fallas del sistema, sin embargo, las asume y no hace nada en contra de ellas.

El cuarto ethos, sin duda el más controversial, ya que se refiere a una actitud latinoamericana que se encuentra en constante resistencia. *El ethos barroco* no es una

forma de aceptar al capitalismo ni rechazarlo, es una manera de convivir con él, sin embargo, en constante conflicto. No encaja debido a que no va con los cánones del capitalismo occidental hegemónico. La justificación para que se utilice el término barroco nace desde las expresiones de arte del siglo XVII que se mencionó anteriormente; se convertiría en un movimiento cultural, este transgrede las líneas estéticas y permite la emanación libre del espíritu, en lo social, cotidiano y político.

*El ethos barroco* se desarrolla cuando existen características de vida desiguales, se da en un contexto en el que la modernidad ha fracasado, por lo que se describe al gran drama del siglo XVII como el mestizaje criollo y cultural. Este drama tiene una culminación trágica para los colonizadores, quienes tenían el proyecto evangelizador ya que el mestizaje es una codigofagia: dos culturas que no pueden coexistir se devoran la una a la otra. De este modo españoles y latinoamericanos no logran una convivencia armoniosa ni intercultural; una cultura se impone sobre otra, pero esta segunda resiste a la imposición, el ethos barroco es la resistencia de esta expresión cultural. Entonces dicho en palabras concretas: *El ethos barroco* no es una forma folclórica de vivir la modernidad, es una resistencia, pone en juego sus características expresadas desde el arte, la política y el día a día para contraponerse al sistema burlándose, de él porque no encaja, porque estas formas de vivir dan más humanidad ya que expresan los rasgos identitarios de los pueblos colonizados, pero no enteramente sometidos (Echeverría, 1998).

## **1.6 La Guitarra Quiteña**

Existen diferentes tipos de escuelas guitarrísticas en Ecuador. La escuela clásica y jazzística dentro de los conservatorios y escuelas de música en universidades, con tintes más occidentales, pues son estilos surgidos en Europa y otras partes del mundo. Por otro lado, existen las escuelas propias de Ecuador. Hay un estilo guitarrístico de Cayambe e Imbabura que usa diferentes afinaciones. En la costa los estilos rocoleros y montubios que tienen como origen la herencia de la guitarra mexicana. El estilo de la Guitarra Quiteña nace a inicios del siglo XX, es una mezcla musical debido a los procesos migratorios de aquella época, ya que, debido a la revolución liberal la adquisición de derechos para las personas hizo que miembros de las comunidades indígenas y rurales se concentren en lugares como Quito, Cuenca y Guayaquil en búsqueda de mejorar la calidad de vida.

Esto da paso a la creación de un estilo guitarrístico único en su tipo, durante la primera mitad del siglo XX se la conocía con otro nombre, como “guitarra popular” sin embargo, en el libro *Historia del Pasillo* escrito por los etnomusicólogos Juan Mullo y Pablo Guerrero escrito en el año 2006, se refieren a la escuela de artes y oficios ubicada en la ciudad de Quito. La escuela quiteña de artes trataba de enseñar el arte occidental a las personas que eran originarias del país, sin embargo, aquí surge un movimiento artístico que mezcla dos vertientes, lo occidental y originario. La guitarra fue el instrumento que más relevancia tuvo pues, el estilo que se desarrollo era único en su tipo, se utiliza una técnica mezclada entre dedos y vitela, el sonido que emite son las imitaciones de los primeros instrumentos indígenas. Al ser un instrumento de acompañamiento, la técnica que se desarrolla es bien acogida por la población de todo el país, marcando la época dorada de la música tradicional ecuatoriana (Mullo & Guerrero , 2005).

En los últimos años se ha visto el resurgir de este estilo guitarrístico, pues ha sido introducido en las aulas universitarias que imparten la carrera de música, sin embargo, la historia de la escuela quiteña tiene un bagaje cultural amplio e histórico.

### **1.6.1 El ethos barroco en la Guitarra Quiteña**

El estilo guitarrístico de la guitarra quiteña surge en medio de la tradición oral y las tertulias, a modo de lenguaje, no contiene los parámetros metodológicos de la escuela académica de la guitarra. Es una forma de expresar identidad cultural autóctona del Ecuador, ya que recoge estilos musicales nacidos en diferentes comunidades indígenas y áreas urbanas. Esta forma de reafirmar resistencia ante una modernidad colonial capitalista encaja perfectamente con la definición del *ethos barroco*, la guitarra quiteña convive en un capitalismo artístico, sin embargo, no encaja con la academización de la música, en estricto sentido el proyecto de la modernidad es inconcluso en el plano artístico musical ya que lo “moderno capitalista” no puede sobreponerse a lo tradicional. Es por esto que varios artistas académicos han folclorizado a la guitarra quiteña, lanzándola a la premodernidad, sin embargo, en su resurgir ha impuesto una resistencia que es una forma alterna de vivir al sistema actual.

## 1.7 La tradición oral y la música como un lenguaje

La tradición oral es el conocimiento a través de experiencias que se transmiten de generación en generación. El lenguaje entendido como instrumento de relación social, pues mediante este se adquiere conocimientos propios de la cultura que permite identificar: sentimientos, pensamientos, creencias, arte, política, costumbres, religión, tradiciones, cosmovisiones y valores. Dicho esto, el lenguaje es la herramienta que se utiliza para concebir, interpretar y crear mundo. El lenguaje es la base para todo proceso educativo, pues a través de él se definen y adquieren conceptos. Por otra parte, está la oralidad que es el intercambio de lenguaje que se da en las relaciones cotidianas.

Los recuerdos y saberes ancestrales son transmitidos en la interacción cotidiana. Las historias narradas surgen de manera espontánea, no tiene una directriz y son expresiones culturales de identidad. Los relatos son una forma pedagógica de transmitir conocimiento. La tradición oral no solo construye imágenes sobre mitos, sino reafirma la pertenencia e historia cultura. En línea con esto, a la música se la considera como un lenguaje, pues a través de ella se transmite conocimiento y es un conocimiento en sí (Poloche, 2012).

Surge desde la experiencia y las relaciones cercanas dadas en la vida cotidiana de las personas, como cualquier saber ancestral, la música de tradición oral es enseñada por padres, madres, familiares, amigos, sin una línea pedagógica establecida. Se transmite a modo de tertulia sonora y visual. La ejecución de un instrumento se visualiza/escucha y trata de imitarse. La música en diversas culturas está destinada a relatar historias, declaraciones o desdichas de amor, incentivar la danza, causar sinergia con el cuerpo, por lo que es un lenguaje identificable, por sus expresiones, su historicidad y lo bien que expresa la realidad material de cada país.

En este primer capítulo se explicó los elementos teóricos utilizados en el trabajo de investigación. Se consideró pertinente explicar elementos como: la modernidad, blanquitud, juego, fiesta y arte para una correcta aproximación al término del *ethos barroco*. Estos conceptos fueron desarrollados teniendo en cuenta la historia de la música, ya que este trabajo teórico-práctico es orientado hacia el entendimiento estético, político, social y cultural de la música de tradición oral en la Guitarra Quiteña. El siguiente capítulo abordará el recorrido histórico descriptivo tomando en cuenta las categorías explicadas anteriormente.

## **CAPITULO DOS: HISTORIA DE LA MÚSICA ECUATORIANA DE TRADICIÓN ORAL EN EL ESTILO DE LA “GUITARRA QUITAÑA”**

### **2.1 Inicios de la música tradicional ecuatoriana**

La música tradicional ecuatoriana contiene un bagaje cultural e identitario construido durante cientos de años, pues los primeros registros de música en el territorio ecuatoriano datan de la América precolonial. La sistematización de la música llegó con la cultura española en el año 1492, sin embargo, la colonia trató de borrar cualquier registro de ciencia o arte indígena. Los saberes de los pueblos originarios tuvieron que adaptarse a la nueva sociedad, ya que la necesitaron para garantizar su supervivencia (Apolo, 2022).

En la historia del Ecuador desde su creación como República hubo un sinnúmero de géneros musicales que llegaron de Europa y academicistas interpretados por los habitantes del país, sin embargo, en el año 1912 con la Revolución Liberal, la industrialización y el reconocimiento de todo poblador como ciudadano, se propició un flujo de migración interna por parte de las periferias a las principales ciudades del país, con esto se produce un quiebre cultural en el arte, la literatura, la poesía y la música. En la música particularmente se pone a conocimiento general la gran gama de ritmos existentes en las áreas rurales, algunos puramente indígenas y otros con un tinte híbrido entre la cultura española e indígena.

Contextualizando la época, durante el siglo XX el país atravesó por momentos políticamente complicados, la crisis del cacao en el año 1920 dio un golpe económico sin precedentes, ya que era el principal producto que se exportaba era el cacao, este degradó su precio por la competencia de otros productores. Además, la crisis del banano que se propició en los años cincuenta dejó consigo a una cantidad importante de la población en situación de vulnerabilidad porque no existía modo de cubrir servicios como la salud o educación, las formas de sobrevivir al proyecto modernizador eran escasas, por lo que la música siempre fue una forma de resistencia ante la modernidad capitalista. Dentro del mundo de la música también existen proyectos modernizadores.

La primera escuela para músicos en Ecuador fue el Conservatorio Nacional de Música fundado en el año 1870 por el expresidente Gabriel García Márquez, dirigido por Antonio Neumane enfocando su formación a la música clásica occidental con referentes como: Mozart, Beethoven, Bach y Vivaldi. Clausurado por un déficit económico y reabierto en el año 1900 en la presidencia de Eloy Alfaro, bajo la dirección de Enrique

Marconi, el Conservatorio Nacional concentraba su pensum en el aprendizaje de instrumentos orquestales y la música clásica académica, siendo sus estudiantes pertenecientes miembros una élite en las artes musicales.

En contraste, la música de tradición oral se refiere al conjunto de ritmos desarrollados en la cotidianidad de la vida, a través de las enseñanzas orales, no sigue un canon metodológico y académico. La música de tradición oral era la forma en la que las clases populares aprendían a entonar la música en distintos instrumentos, con ritmos destinados a la fiesta, el baile, el juego, la tertulia, los actos ceremoniales y a desinhibir el cuerpo. A comparación de la música académica, la música de tradición oral no contiene una estética rígida en su comportamiento, pues deja que el cuerpo libere sus peores angustias, alegrías y manifieste sus sensaciones, En este tipo de música toma importancia un instrumento de cuerda pulsada; la guitarra (Sandoval, 2009).

## **2.2 La guitarra y las Estudiantinas en Ecuador**

Es un instrumento de cuerda pulsada proveniente de España que desplaza a un instrumento muy parecido, la Vihuela. En Ecuador la guitarra empieza a tomar protagonismo en las altas esferas sociales en el siglo XVIII, remplazaba al piano ya que sus sonoridades eran diferentes y provocaba otras sensaciones en su ejecución, cabe recalcar que este estilo era académico-clásico. Para la interpretación de la guitarra existe tres tipos de formatos: La guitarra solista o puntera, la guitarra acompañante y la guitarra solista (Tamayo, 2020). En sus inicios la guitarra tocaba únicamente el acompañamiento con acordes y rasgados, después fue desarrollando un rol más protagónico. Las primeras agrupaciones que tuvieron guitarras fueron las estudiantinas que poseían otros instrumentos de cuerda como el bandolín y la bandola. Estos grupos eran de tinte popular ya que eran formados por la clase social de artesanos y obreros (Sandoval, 2009).

Las estudiantinas tuvieron mayor visibilidad en la primera mitad del siglo XX debido a la conmemoración de los cien años de La Batalla del Pichincha, pues se conformó la Estudiantina “Centenario” y la agrupación solo funcionó durante las festividades; sin embargo, esto permitió conocer al público la gama de estilos que podría desarrollar una Estudiantina, además, le dio mayor importancia a los instrumentos de cuerda pulsada. Las agrupaciones se caracterizaron por tener un estilo guitarrístico que acompañaban a las melodías principales, que desarrollaba otra sonoridad y estética, de tinte y carácter popular. En los textos *Música patrimonial del Ecuador* escrito por Juan Mullo Sandoval

y *Primicias de la Guitarra Ecuatoriana* con la autoría de Pablo Guerrero catalogan al estilo guitarrístico surgido en la primera mitad del siglo XX como: “Guitarra Quiteña”. Este estilo contiene varios elementos y técnicas musicales de la cultura indígena y mestiza, sin embargo, el espacio geográfico donde se localizó y tuvo mayor visibilidad fue en la ciudad de Quito (Guerrero, 2018).

### **2.3 El estilo de la Guitarra Quiteña**

Las estudiantinas en su apogeo, ocuparon los escenarios acompañados del estilo de la Guitarra Quiteña, sin embargo, este estilo fue consolidado en los hogares de los barrios populares del país. En Quito, la Guitarra Quiteña se escuchaba principalmente en La Tola, San Marcos, San Juan, San Roque (Mullo, 2021). Es el resultado del conglomerado de distintas ramas musicales que expresan una discursividad distinta a la de las élites que existían en aquella época, que empatizaba con las clases menos pudientes; era un estilo Barroco y propio de la identidad ecuatoriana. Se entona con una técnica mixta de dedos y vitela, tiene una sonoridad “que busca imitar a flautas y tambores ancestrales”, así asegura el guitarrista e investigador Paul Marcillo, en un fragmento del documental realizado por el programa “Día a Día” sobre la escuela quiteña de la guitarra (Marcillo, 2021).

Existen diferentes tipos de escuelas guitarrísticas en Ecuador; la escuela clásica y jazzística impartida en conservatorios y universidades provenientes de occidente y con tintes modernos, estilos surgidos en Europa y otras partes del mundo. Por otro lado, existen las escuelas guitarrísticas autóctonas de Ecuador, existe un estilo guitarrístico de Cayambe e Imbabura que usa diferentes afinaciones. También en la región de la costa, los estilos rocoleros y montubios que tienen como origen la herencia de la guitarra y el requinto mexicano. Alrededor de los años 2000 se ha visto el resurgir el estilo guitarrístico de la Guitarra Quiteña, pues ha sido introducido en las aulas universitarias que imparten la carrera de música, denotando la trascendental importancia de ella, que contiene un bagaje histórico, cultural y ancestral.

El estilo guitarrístico de la escuela quiteña tuvo a grandes exponentes de quienes se hablará más adelante, no obstante, hay que recalcar la importancia de la clase obrera para la creación de dicho estilo, pues como se mencionó anteriormente surge en la cotidianidad de los barrios y hogares, este estilo destinó a la guitarra como instrumento de las esferas populares de aquella época, por esto no se enfatizó mucho su enseñanza a nivel académico

formal. Su uso era para los momentos prácticos de la vida, las fiestas, tertulias y ceremonias; debido a eso existe una gran cantidad de ritmos que pueden ser entonados desde la Guitarra Quiteña (Sandoval, 2009).

## **2.4 Ritmos ecuatorianos de tradición oral**

La música ecuatoriana posee un incontable número de ritmos, pues es un conglomerado de distintos factores que responden a procesos políticos y sociales. Hay música que trata de imitar los sonidos de la naturaleza; por otro lado, música que surge a raíz de los procesos históricos de una comunidad o espacio; poemas musicalizados y un sinnúmero de interpretaciones. De toda la gigante gama de estilos musicales en Ecuador, existen tres macros que responden a diferentes momentos dentro de la historia en Ecuador. Está la música indígena, negra y mestiza, así lo describe el etnomusicólogo Pablo Guerrero en su libro *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. (Guerrero, 2002).

## **2.5 Música Indígena**

En Ecuador existen 18 nacionalidades y 14 pueblos indígenas, por lo que se considera un país plurinacional. Los registros de poblaciones originarias que existen en el territorio ecuatoriano son de hace miles de años. Los indígenas en Ecuador son parte de la historia de resistencia a la evangelización colonial, pues en la llegada de los españoles, las poblaciones originarias tenían ciencias, arte y prácticas propias de su cultura; eran una sociedad. Todas estas prácticas trataron de ser borradas durante la invasión. En el Ecuador prehispánico los registros de instrumentos musicales tienen 11000 años de antigüedad, además varios historiadores afirman que existían ritmos precoloniales, que constituyen un patrimonio histórico de la memoria, algunos de ellos son: *Arahui*: Canciones destinadas al amor y desamor; *Huahuahui*: Utilizado para las fiestas a la luna; *Kashua*: Cantos de felicidad, utilizados en fiestas; *Taki*: Canciones con formato libre; *Tushuc*: Para la danza; *Hayllis*: Canciones utilizadas en las victorias de guerra; *Jaguay*: Canto tradicional con el que se expresaba a la victoria; *Mashalla*: Para el matrimonio (Godoy, 2007).

Estos ritmos constituyeron una base para la actual música indígena, algunos contienen los mismos patrones musicales, sin embargo, se los conoce con otros nombres, esto debido a que la realidad indígena fue cambiando con el paso de las décadas. Las

poblaciones originarias fueron esclavos desde la llegada española hasta el año 1851, sin embargo, fueron relegados a los trabajos más fuertes, no se los reconocía como personas iguales en derechos o capacidades, dentro de la población mestiza o criolla existía un tipo de discurso que degradaba a los indígenas, esto puede observarse con Juan Jinés de Sepúlveda en una su famosa descripción sobre los indígenas apelaba a que no poseían ningún tipo de característica que los destaque como seres humanos, por esta razón había que “darles cultura y evangelizarlos”.

En la primera mitad del siglo XX se empieza a ver una población más homogénea en las calles de las principales ciudades, debido a la Revolución Liberal. Esto permitió que se puedan constituir organizaciones que dediquen sus actividades a la defensa de los pueblos ancestrales, sus derechos, propiedades, costumbres y el reconocimiento de sus aptitudes, entre estas se encuentra la organización “El Inca” en Cayambe, que surge para mitigar los abusos en contra de los indígenas. La reforma agraria en 1964 marcó un hito en la población indígena pues se reunieron los dirigentes de poblaciones indígenas para la lucha y defensa de sus tierras, por lo que nace “Ecuador Runacunapac Riccharimui” (Ecuarunari). Al vivir una historia de constante lucha por conservar sus derechos, memorias, artes, ciencia y costumbres se acompañan de la música, ya que, dentro de las cosmovisiones, esta tiene una vital importancia para el desarrollo de la vida, es una herramienta que se utiliza en todos los momentos de la vida, para conmemorar, festejar, protestar, llorar y expresar cualquier tipo de emoción.

Los estilos musicales indígenas no tienen un registro claro de su creación, existen documentos que sistematizaron su existencia, no su origen, porque estos son ritmos milenarios.

**Yumbo:** También constituido como una danza. Su traducción del kichwa es brujo, que entiende al Yumbo como personaje, el danzante de las fiestas; en épocas de fiestas, producto proveniente de la época prehispánica. Los Yumbos se tocaban con tambores y pingullos, sus relatos más antiguos describen al Yumbo como música para ir a la guerra, después desarrollándose para fechas conmemorativas, si bien en libros de la historia de la música ecuatoriana se refieren a la “consolidación del Yumbo” en los años sesenta, cabe recalcar que solo fue su difusión ya que como se mencionó anteriormente, son ritmos ancestrales de los cuales difícilmente se encontraría un origen, sin embargo, como una referencia los Yumbos registran su apareamiento en Cotacachi, en el centro norte de Ecuador (Guerrero, 2002).

**Danzante:** El danzante al igual que el Yumbo contiene registros prehispánicos, también es una danza, en la tradición indígena el danzante es el heredero de Tushug- Capaya, quien provocaba la lluvia y señor de la tierra, por lo que sus labores se refieren a danzar para traer buenos tiempos de cosecha y productividad. Los danzantes son el centro de atención durante las festividades del Corpus Cristi. Durante la época colonial los danzantes fueron para denotar inconformidad con las autoridades, por lo que hubo la intención de prohibirlos, una queja hecha por parte de la alcaldía de la Real Audiencia de Quito hacia la corona española, criticando los desmanes por parte de los indígenas y patrocinados por la iglesia, por lo que Eugenio Espejo en su carta” *la defensa de los curas de Riobamba*” respondía de tal manera que los danzantes no fueron prohibidos. Su ubicación está en la región interandina y su visibilidad se la dio con el famoso tema “La Vasija de Barro” compuesto e interpretada por el Dúo Benítez y Valencia, en colaboración de poetas de la época, aunque interpretado de una forma más melancólica a la del tradicional danzante indígena (Guerrero, 2002).

**El Yaraví:** De origen precolombino, expandido por toda Latinoamérica, canto aborigen y ancestral. Canción melancólica, es un llanto irreverente que tiene varias referencias hacia la inconformidad con la sociedad, pues en el despeja sus inquietudes y expresa sus mayores miedos. Los yaravíes a diferencia de otros ritmos indígenas eran entonados en todas las reuniones de las altas esferas sociales, usado también para la desilusión por amor. Los Yaravíes eran interpretados por los jóvenes quiteños en la luna llena a las faldas del Panecillo, para expresar sus peores angustias y desilusiones. Además, en un inicio se relata que este ritmo trataba de imitar los llantos indígenas, por eso su pulso rítmico no tienen un marcaje claro. En las fiestas se entonan cuando las personas están ensimismadas, pues termina como Albazo, ritmo mestizo del que se hablará más adelante (Guerrero, 2002).

**El San Juan o San Juanito:** Ritmo indígena conocido en todo el mundo imprescindible para las fiestas. Consolidado en la época precolombina, aunque sus orígenes son desconocidos ya que se le atribuye a ser un derivado del huayno peruano. Los españoles le dieron el nombre del Sanjuanito a los bailes que se realizaban en el Inti Raymi. Este ritmo tiene una particularidad, además de ser una danza, durante su entonación expresa varias características. Es un ritmo para la improvisación, en las grabaciones radiales de Radio Pichincha hay un sinnúmero de temas grabados durante un momento de

improvisación, de igual forma ocurre en las fiestas. Otra característica importante es la melancolía de su letra, pues expresa un pesar, descontento y tristeza sin embargo es un ritmo que llama al baile.

**El Carnaval:** Es música que se escucha durante los días y la noche en Guaranda durante las festividades del Carnaval. Igual de origen prehispánico, expandido por todo el país y se utiliza para las festividades coloridas, es un comodín que tienen en las fiestas, pues se identifica únicamente con las fiestas.

## 2.6 Música Negra

Proveniente de las poblaciones afroecuatorianas, asentadas en las zonas del litoral, la historia de la población afroecuatoriana data del siglo XVI, En la conquista, Europa y occidente esclavizaron a los pobladores de África y los expandieron para trabajar en plantaciones y minas, por lo que su asentamiento en la zona del litoral se la reconoce como parte de la historia ecuatoriana. Aunque el primer grito de la independencia fue en el año de 1822, no fue hasta 1850 que se logró la abolición de la esclavitud. Si embargo, su vida fue bastante precaria, pues no poseían ninguna propiedad ni forma de producir, por lo que la necesidad los orilló a seguir trabajando para los dueños de las grandes haciendas por pequeñas remuneraciones económicas, en momentos no fueron ganancias monetarias, sino intercambiaban su trabajo por comida o artículos para sobrevivir.

Al expandirse un discurso de racismo por el mundo, la población afroecuatoriana fue marginada, asesinada y explotada durante cientos de años. En el año de 1998 se reconoció a la población afroecuatoriana como tal, en la constitución y como una diversidad étnica. Además, se crearon organizaciones e instituciones para garantizar los derechos de la población afroecuatoriana como la Corporación de Desarrollo Afroecuatoriano. En su estancia y permanencia dentro del Ecuador desarrollaron ritmos propios de su cultura, interpretada con instrumentos particulares, de los cuales se podría profundizar en una segunda investigación ya que su información es limitada y destinada a la investigación musical.

**Agua Bajo:** Es un canto tradicional afroecuatoriano que se refiere a la descripción de la vida cotidiana chocona, en su letra contiene elogios a los santos. Este ritmo se puede escuchar en Ecuador y Colombia.

**Andarele:** Tradicional afro esmeraldeño, que es parte de la familia de la marimba, utilizado para las festividades en esmeraldas y su población afro. Es la pieza musical más representativa de su cultura, pues contiene aspectos importantes de su estancia y llegada a Ecuador (Godoy, 2007).

**Bambuco:** Aquí se desglosan dos piezas: El Patacoré que se utiliza para responder al reto de diablo y liberar a una persona que tiene en su dominio y el Berejú, también llamado diablo, es la representación de las guerras mostrando lo trágico y estrepitoso que son esos momentos.

**Bundé:** Es un género que se desglosa de los arrullos, es un ritmo utilizado para las ceremonias como procesiones.

**Mapalé:** Canto que sirve para ahuyentar los malos espíritus o alguna presencia maligna. En el baile, emula la pesca y el movimiento de los peces (Godoy, 2007).

**La Bomba:** Música ecuatoriana de alta representatividad a nivel mundial. Sus orígenes se dan en la población de negros esclavizada en los años de la colonización, que eran llevados a trabajar en las haciendas de jesuitas, quienes se escapaban de las plantaciones de los grandes hacendados terminaron asentándose en el Valle del Chota. La bomba también es conocido como el baile típico del chota, su referencia data de época colonial. Sus letras contienen todos los caracteres constitutivos de la vida y sus sentimientos, utilizada en momentos para desinhibir el cuerpo.

## **2.7 Música ecuatoriana blanco-mestiza**

Durante el siglo XX se identificaron una variedad de ritmos provenientes del mestizaje, sin embargo, el sociólogo Manuel Espinoza Apolo afirma que; “El mestizaje supone prácticas culturales incorrectas, debido a que la línea discursiva supone una construcción ideológica que rectifica las razas” (Apolo, 2022). En textos de historia de la música ecuatoriana se acentúa al mestizaje como un proceso amigable que trajo consigo un producto cultural enriquecedor, no obstante, este tiene que ser entendido como una codigofagia, ya que fue un momento en donde dos culturas trataron de devorarse entre sí. Esto no se llevó a cabo ya que ambas lograron perdurar en la construcción de la sociedad

en Quito en la época colonial, aunque es cierto que la cultura occidental proveniente de la invasión intentó exterminar las culturas originarias.

Las personas que se autoidentifican como mestizas son quienes vivían en las principales ciudades del país, con raíces de Europa y América Latina; cabe recalcar que es un término del que se habla en todo el mundo, debido a los procesos de invasión y colonización. Desde el siglo XVI se compuso un proyecto modernizador en la sociedad ecuatoriana, que pretendía dejar por fuera los elementos tradicionales oriundos de comunidades y pobladores autóctonos. La introducción de técnicas artísticas fue uno de los principales elementos para tratar de cumplir a cabalidad el proyecto modernizador; en contraste cuando los colonizadores trataban de implementar estas técnicas en las personas indígenas ellas pusieron el tinte de su estilo, puede verse en la pintura, poesía y literatura de la época. En la música trataron de introducir la enseñanza de instrumentos musicales traídos desde Europa, sin embargo, se utilizaron para entonar los ritmos tradicionales. Es por esto que la música blanco-mestiza es parte de un proyecto modernizador que no se llevó a cabalidad (Guerrero, 2002).

La música que será descrita a continuación responde a un patrimonio de la memoria, pues no fue pensada desde una alta esfera intelectual, se desarrolló en medio de la cotidianidad y en las clases populares como mecanismo de resistencia cultural, ningún ritmo en su origen responde a la estética de la música académica, trata de escapar de ella.

**Alza alza que te han visto:** Proveniente del alza español, y un derivado de costillar, danza propia de la colonia; criolla, hace referencia a los desmanes de una fiesta, considerado como el cómo parte importante de los ritmos mestizos ya que su difusión fue en las principales ciudades. En la actualidad no existe un repertorio grande de alzas registrado, sin embargo, los principales temas siguen perdurando con el pasar de los años.

**Albazo:** De los géneros más representativos identificado como mestizo tiene una importante raíz del Yaraví indígena ya que los Yaravíes más contemporáneos terminan en Albazo. Es una danza con texto, aunque también hay temas solo instrumentales. Su nombre hace referencia al alba del paisaje que se mira cuando el sol está a punto de salir, en la época colonial era identificado como un sonido bullicioso de las poblaciones debido a las fiestas religiosas. Por otro lado, aseguran que el albazo tiene un componente español de las serenatas, sin embargo, su notación rítmica y carácter social lo convierte en un

ritmo con raíz indígena mayormente. Sus letras lo convierten en un ritmo melancólico, pues en su gran mayoría relatan historias de desamor, pérdida y decepciones.

**El aire típico:** Otro de los ritmos tradicionales proveniente de la colonia, tiene una gran similitud con el albazo, sin embargo, su contenido cambia en cuanto a las letras ya que expresa felicidad. Utilizado en las fiestas de pareja, algunas canciones de las que no se podían identificar el ritmo se las asignaba como aire típico. Su consolidación en el siglo XX acentúa su particularidad, sin embargo, tiene parecidos interesantes con otros ritmos. Los aires también son utilizados en los pasillos, cuando este toma otra métrica y pulsación rítmica.

**La tonada:** Mixtura de ritmos tradicionales indígenas y bailes mestizos, dependiente del Yaraví indígena ya que en el siglo XIX se terminaban los Yaravies con Tonada, la dependencia de aquel ritmo se marca en el siglo XX ya que pasó de ser un baile a canción, la temática de este estilo es muy variada, no tiene una línea discursiva única por lo que se considera un ritmo bastante versátil para toda ocasión.

**El cachullapi:** Proveniente de las antiguas danza cachuas o baile del cuerno aplastado, ritmo acentuado en la primera mitad del Siglo XX, su etimología sugiere que será “baile del cacho aplastado”. Varios músicos afirman que también puede conocerse como albazo a este ritmo, por lo que no tiene su propia notación rítmica.

**El pasacalle:** Es un ritmoailable proveniente del paso doble español, de origen mestizo. Los primeros exponentes de este ritmo fueron las bandas militares, es el ritmo que más tintes españoles tiene, no obstante, en su adaptación su nombre es asignado debido al contexto callejero, festivo y propio de las culturas populares, ritmo utilizado para dar realce a los espacios geográficos de Ecuador.

**El pasillo:** Este ritmo es una adaptación del vals y surgido en la época de la Gran Colombia, los pasillos fueron de origen rítmico orientado hacia el baile y la fiesta, en un inicio entonado por bandas militares etnomusicólogos como Mario Godoy, Katty Wong y Pablo Guerrero no describen como un ritmo ajeno al Ecuador. Se “yaravizó” musicalizando poemas de la generación decapitada en la década de 1910 tomando un tinte melancólico volviéndose lento con una importante esencia indígena proveniente de

Otavalo e Imbabura, en el año 2021 la UNESCO decreto al pasillo ecuatoriano como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Como se pudo observar, todos estos ritmos fueron sistematizados en la colonia, sin embargo, han tenido una importante evolución desde finales del siglo XIX. Un instrumento imprescindible en los ritmos blanco-mestizos es la guitarra, pues permite la interpretación de un sinnúmero de piezas musicales (Guerrero, 2002)

## **2.8 Principales exponentes del estilo de la Guitarra Quiteña**

Son tres generaciones importantes de músicos guitarristas que marcaron la Guitarra Quiteña como una expresión cultural ecuatoriana, existieron grupos instrumentales, grupos con cantantes y guitarristas solistas; marcaron la época dorada de la Guitarra Quiteña. La primera generación expone una mayor visibilidad del estilo, la segunda generación la deja en segundo plano y la tercera generación se concentra en el renacimiento de la Guitarra Quiteña.

### **2.8.1 Francisco Pastor (1871-1947)**

De origen de la provincia del Chimborazo, guitarrista prodigioso para los ritmos orales, aunque se ha tratado de localizar discografía o documentos sobre su trabajo, el resultado es escaso, “el cieguito pastor” como se lo conocía recibió invitaciones en radios y disqueras para colaboraciones, cabe recalcar que en aquellos tiempos los artistas en disqueras y radios no ganaban cantidades exuberantes de dinero, solo lo necesario para vivir. Los relatos de guitarristas como Segundo Guaña y Bolívar Ortiz, aseguran que el poseía el estilo de la guitarra popular. La obra “Siete Puñales” es un Yaraví entonado con las técnicas de la Guitarra Quiteña; es el único registro con el que se cuenta, pues en las últimas investigaciones realizadas en el año 2020 y 2019 no se pudo encontrar más registros (Guerrero, 2018).

### **2.8.2 Los Nativos Andinos**

Cuarteto de guitarras conformado en los años 30, bajo la dirección de Marco Tulio Idrovo, este singular grupo tenía características específicas que permitían identificar el estilo de la Guitarra Quiteña. Aunque las fotos de sus discos lucen como un grupo de personas de

clase pudiente, su toque y cultura pertenecía a las esferas más populares pues para heredar el toque de la Guitarra Quiteña debían involucrarse en los espacios más cotidianos y populares. La guitarra tenía toda la estelaridad en sus melodías y acompañamientos, su consolidación fue de vital importancia para la música ecuatoriana en la primera mitad del siglo XX. Sus integrantes fueron Marco Tulio Hidrovo, Bolívar Ortiz, Gonzalo Veintimilla y Carlos Carillo.

### **2.8.3 Bolívar “El Pollo” Ortiz (1920-1974)**

Guitarrista, compositor popular, siempre demostró dotes característicos excepcionales para la interpretación de la Guitarra Quiteña, fue primera guitarra de los Nativos Andinos y del Dúo “Benítez y Valencia”. Realizó trabajos discográficos importantes junto a estas agrupaciones, además, participo durante varios años con Carlos Bonilla Chávez y Segundo Guaña recordando el trabajo discográfico Oye Mujer. Reconocido personaje en el país, su sonido es muy característico pues entre varios artistas logran distinguir su forma de entonar el instrumento. Tuvo proyectos solistas y su repertorio asienta sobre los principales ritmos ecuatorianos como el pasillo, albazo y yaraví. (Mullo & Guerrero , 2005).

### **2.8.4 Carlos Bonilla Chávez (1923-2010)**

En esta misma generación encontramos a uno de los iconos de la música ecuatoriana, fundador de la catedra de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música, contrabajista de profesión y guitarrista autodidacta. Carlos Bonilla Chávez, fue un importante músico que innovó en aquella época, al ser estudiante de conservatorio no se dejó influenciar por las escuelas guitarrísticas europeas, dándole un particular estilo a la guitarra. Aunque de toque más académico, existen obras consideradas patrimonio de la música ecuatoriana, entre las que podemos encontrar: Cantares del alma, Beatriz, e Indiecito Otavaleño, fue arreglista de la Orquesta Sinfónica Nacional y sus trabajos estaban caracterizados por poseer estilos de la música tradicional. Sus trabajos discográficos están orientados hacia la música tradicional ecuatoriana, sus melodías contienen una característica indígena muy marcada. Algunos relatos entre músicos afirman que su interacción con músicos indígenas le hizo desarrollar varios elementos para que pueda integrar la música de tradición oral.

### **2.8.5 Segundo Guaña (1923-2015)**

La segunda generación, vino un declive de la Guitarra Quiteña, pues guitarristas como Nelson Dueñas y Homero Hidrobo dejarían la guitarra y tomaron el requinto, adoptando el toque de los tríos mexicanos. Músicos importantes empezaron a fallecer, sin embargo, uno de los mayores referentes de la Guitarra Quiteña mantuvo vivo el estilo. Segundo Guaña, quien tuvo una destacada participación en varios grupos desde niño, acompañó a músicos como: Dúo Benítez y Valencia y Carlota Jaramillo. El maestro Segundo Guaña poseía una discapacidad visual, no obstante, no fue un impedimento para desarrollar su máxima capacidad como músico, consagrándolo como de los mejores artistas de Ecuador, en el año 2014 fue considerado como patrimonio vivo de la música ecuatoriana por el Ministerio de Cultura (Tamayo, 2020).

### **2.8.5 Julio Andrade**

Una tercera y actual época de la Guitarra Quiteña ha sido su resurgir, pues Francisco Mena y Julio Andrade han heredado la batuta de este estilo guitarrístico. Ambos han impartido sus enseñanzas a las generaciones más jóvenes, que están contribuyendo y enriqueciendo la calidad de la escuela quiteña. En los últimos años varios músicos guitarristas han sido alumnos de estos dos docentes que han logrado innovar y llevar la Guitarra Quiteña a una tercera etapa que promete conservar las raíces culturales del Ecuador. Julio Andrade fue parte del grupo de “Los Corazas” quienes poseían instrumentos de viento y cuerdas. Andrade, tuvo varios oficios y profesiones durante su vida, la guitarra y la música era parte de su cotidiano, esto le permitió desarrollar gran destreza en los ritmos ecuatorianos, es un referente de la música ecuatoriana. Desde la segunda década del siglo XXI participa de varios festivales internacionales trabajando con agrupaciones y con cantantes solistas como: Carlos Grijalva, Margarita Lasso y Paulina Tamayo (Tamayo, 2021).

### **2.8.6 David Tamayo**

Nacido en la ciudad de Cayambe. Vive en Quito desde el año 2010. Comenzó sus estudios musicales a temprana edad graduándose en la Universidad de las Américas como Licenciado en Música, su pasión por la música tradicional ecuatoriana lo ha llevado a

investigar en los libros y discos de vinilo más recónditos muestras y las características del estilo de la Guitarra Quiteña. Actualmente imparte clases en el Club de Guitarra Quiteña que funciona en la Universidad de las Américas, ha colaborado en varios trabajos discográficos y su principal intención es que las nuevas generaciones de jóvenes sigan cultivando y evolucionando la herencia musical de la escuela quiteña. Tamayo asegura que la mejor forma de aprender este estilo guitarrístico es apartando metodologías académicas pues se la interioriza mejor desde los espacios orales, en conjunto con la Universidad de las Américas se publicará un libro a mediados del año 2022 sobre la Guitarra Quiteña, un análisis musical profundo de los principales estilos ecuatorianos (Tamayo, 2021).

En este capítulo se hicieron los abordajes históricos de mayor relevancia sobre la historia de la música de tradición oral en el estilo de la Guitarra Quiteña ya que es una herencia cultural que viene dándose en distintas formas en las esferas sociales, expresando sus estéticas y sonoridades. En el siguiente capítulo se abordará los resultados obtenidos de un trabajo etnográfico que duró alrededor de seis meses, así cumpliendo con los objetivos de este trabajo.

## **CAPITULO TRES: LA GUITARRA QUITEÑA COMO MANIFESTACIÓN DEL ETHOS BARROCO**

### **3.1 Contraposición entre la música académica y la música de tradición oral en el estilo de la Guitarra Quiteña**

En el presente capítulo recoge las reflexiones y el resultado del análisis de los datos cualitativos recogidos a lo largo de esta investigación. Esta información es el resultado de una observación participante realizada durante seis meses en distintos espacios en la ciudad de Quito durante el año 2021, además de conversaciones y entrevistas abiertas mantenidas con 15 músicos y artistas. Los datos cualitativos recogidos son analizados en este capítulo a la luz del *ethos barroco* y las demás categorías conceptuales expuestas en el primer capítulo.

### **3.2 La legitimidad de la música académica**

La música académica ha pertenecido a una clase social alta desde su llegada en la época colonial. El Conservatorio Nacional de Música fundado en el año 1870 trajo consigo al Ecuador la enseñanza y práctica de la música académica, esta tiene una estética en la que sus miembros expresan rasgos de una clase que predomina en lo económico, social y cultural. Las personas que practican música académica poseen atuendos especiales como ternos, camisas y ropa de tela, además, deben contar con los recursos suficientes para financiar su educación. Quienes aprecian y entonan la música académica requieren de ciertas características para llevar a plenitud su experiencia, necesitan del silencio absoluto, total atención y concentración.

En concordancia con lo que a los historiadores llaman el “Proyecto Nacional Criollo” en los inicios de la República las élites, pese a la expulsión de los españoles, buscaban la continuidad de la hispanidad, la discriminación y la subordinación de los indígenas. Durante ese periodo que empezó en 1830 y terminó en 1895, la iglesia tomaba decisiones políticas y económicas, además de poner las condiciones para que alguien pueda acceder a la educación, es por esto que la clase social que predominaba en el Conservatorio Nacional de Música era parte de elites económicas y culturales, por ejemplo, en el momento en que se creó esta institución una de las principales condiciones

para el ingreso era estar bautizado, poseer un buen apellido de procedencia española y tener conocimientos sobre lectura y escritura.

A finales del siglo XIX Ecuador vivió una transición de la época del conservadurismo católico hacia la revolución liberal, durante la última década del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX desarrolló el llamado Proyecto Nacional Mestizo, este se caracterizaba por consolidar un mercado nacional, modernizar el aparato estatal que representaba la separación del Estado y la Iglesia, y poner a la población en igualdad de condiciones, desde el liberalismo a la ciudadanización. Los indígenas y negros fueron incluidos como ciudadanos de homogenización, se elimina el tributo de indios, que era el aporte económico de los que se eximían los mestizos. La reapertura del Conservatorio Nacional de Música en el año 1910 y con la revolución liberal trató facilitar el acceso a los estudiantes de distintas esferas sociales, pese a que se trataba de adoptar lógicas inclusivas con la diversidad que tenía el país, la mayoría de los estudiantes y profesores pertenecían a la religión católica, de igual manera necesitaban de los recursos económicos y culturales antes mencionados para obtener un cupo en esta institución

En este contexto, respecto a las personas que ocupaban las instalaciones; los profesores del Conservatorio Nacional de Música en la primera mitad del siglo XX eran extranjeros pues apellidos como Marconi de procedencia italiana destacaban dentro del cuerpo docente, así mismo los estudiantes poseían apellidos provenientes de otras partes de Europa producto del blanqueamiento social que dominaba en los nombres de las personas. Los miembros en su gran mayoría pertenecían a las ciudades y a la aristocracia, asistían regularmente a la iglesia, poseían trabajos ajenos a los artesanales, ya que eran funcionarios públicos o trabajaban en el sector privado, que en ese momento se concentraba una incipiente industrialización del país. Es por esto que esta clase social tendía a reproducir lógicas eurocéntricas dentro de la música, en donde predominaban los estilos, discursividades y estéticas europeas, apegadas a la modernización del mundo y al avance del sistema liberal y mercantil.

La música académico-clásica históricamente se ha caracterizado por poseer cualidades sonoras delicadas, pues un error en su entonación puede dañar la obra en su totalidad; este error puede ser reconocido por personas ajenas al plano musical ya que el estilo académico requiere de una gran precisión en su ejecución. Los músicos que han sido miembros de ensambles de guitarras u orquestas provienen de conservatorios y academias, requieren de varios años de preparación, una gran cantidad de horas de práctica para conciertos específicos. Suelen dedicar entre 3 y 4 horas diarias para llegar

al nivel suficiente. Sus repertorios abarcan música occidental europea y ocupan los momentos estelares en conciertos y libros, sin embargo, siempre hubo una atención especial por la música tradicional ecuatoriana.

En el siglo XX en la ciudad de Quito se vivió una academización de los ritmos populares, llevándolos al plano estético de las altas esferas, por lo que en los principales manuales de guitarra académica-clásica se encuentran estudios sobre Yumbos, Pasillos o Albazos, ya que se sistematizó ritmos con cientos de años de antigüedad, muchos de ellos precoloniales. Esta es una forma en la que la modernidad trata de incorporar los elementos de la tradición oral a sus estéticas sonoras, debido a que, durante la época colonial, no logró desaparecer ritmos ancestrales. La música de tradición oral se mudó a la escritura en partitura, que es una de las principales herramientas de la academia y pasa a incorporar las estéticas de la música académica que hasta la actualidad se visibiliza en la rigidez de sostener el instrumento, los géneros musicales, formas de respirar y el entorno que necesitan; de absoluto silencio. Aunque los músicos provenientes de entornos académicos, en su mayoría lo ignoran, la música tradicional ecuatoriana, no tiene un origen académico, pues la mayor parte de composiciones provienen del ámbito popular, donde se concentraban otras esferas sociales que destinaban a la música para lo comunitario. Estos sujetos tenían distintas profesiones que no encajan dentro de la elite que hacía uso de la música académica, pues eran carpinteros, zapateros, artesanos, cocineros y comerciantes.

En la segunda mitad del siglo XX existió una intensificación del liberalismo económico en América Latina. En Ecuador la implementación de la ideología modernizadora se caracterizó por la extracción intensiva, la inclusión en el comercio internacional, el intento de tecnologizar la producción agrícola, y la producción de productos primario-exportadores como el petróleo y el banano. Esto era protagonizado por las elites económicas y a consecuencia la acumulación de la riqueza acrecentaba las desigualdades sociales, dejando a una parte importante de la población en la precariedad. En este contexto, el músico utilizó sus capacidades artísticas como herramienta para poder crear condiciones de supervivencia, por lo que con la llegada del formato “trío mexicano” se posicionó un instrumento ajeno a los escenarios ecuatorianos; el requinto. Esto apartaría al estilo de la Guitarra Quiteña, por lo que estuvo a punto de desaparecer. En la década de los sesenta se crean los espacios “del folklor” por la dictadura militar que encabezaba la Junta Militar 63, ya que con tintes más nacionalistas intentaban incluir al país en el mercado mundial, por lo que necesitaban productos comercializables. En

concreto, ayudaban a la promoción de música nacional hacia otros lados del mundo ya que la grabación discográfica estaba incursionando en el país.

Durante las últimas décadas del siglo XX, el Ecuador vivió la época neoliberal más profunda debido a la americanización que implicaba la modernización de los países en vías de desarrollo, implementando una lógica de valores desde lo cotidiano hasta llegar a los poderes del estado, con directrices provenientes de Estados Unidos y Europa, que pretendían una economía capitalista incluida en el mercado global y desechar lo tradicional, en cuanto a lo social, político, educativo y cultural. Los gobiernos neoliberales en Ecuador adquirieron deudas que provocaron una crisis profunda en el año 1982, por lo que los empresarios empezaban a tomar la presidencia y el mando del país. León Febres Cordero cedió ante las políticas de apertura en los mercados sugeridos por el Fondo Monetario Internacional (FMI), esto dio hincapié para una época de gobiernos alineados con lógicas sociales y económicas extranjeras.

El modelo político-económico neoliberal tuvo su peor crisis en el año 1999 debido a que la crisis económica, en el gobierno encabezado por Jamil Mahuad optó por la retención de los depósitos en los bancos de todo el país. Se decretó un feriado bancario, posteriormente la dolarización que tuvo como consecuencia el empobrecimiento de la población ecuatoriana y la ola de migrantes más grande registrada en la historia del Ecuador. Sin embargo, la americanización estuvo presente en los años posteriores pues las políticas implementadas por el Fondo Monetario Internacional (FMI) seguían en vigencia, una de ellas la privatización de la educación. También surgen instituciones privadas, fue el caso de la Universidad de las Américas (UDLA) y Universidad San Francisco de Quito (USFQ); la fundación de ambas universidades fue en la década de los noventa, son universidades que promueven una ideología extranjera, en donde lo moderno capitalista debía predominar para el desarrollo de la sociedad como tal.

En Quito, hay varios lugares que imparten la enseñanza de música a nivel académico-universitario, por ejemplo, la UDLA que tiene una malla dedicada a los estilos contemporáneos como el Jazz, Funk, Blues; también dio apertura al estilo clásico, las personas graduadas tienen conocimientos sobre música extranjera, pues su enseñanza no está concentrada en los ritmos populares ecuatorianos. Otro es el caso de la USFQ, que ha destinado todos sus recursos y esfuerzos para la enseñanza de ritmos contemporáneos que provienen de otros países como los ya mencionados anteriormente. Por otra parte, la Universidad de los Hemisferios dedica su enseñanza a la música clásica y académica, y si toma ritmos populares lo hace desde el estilo clásico-académico, aunque ha existido

por parte de todas estas instituciones un interés por la música tradicional, ha sido desde los estilos guitarrísticos europeos y americanos, no han tomado en cuenta los estilos surgidos en Ecuador, como es el caso de la Guitarra Quiteña.

Al igual que el Conservatorio Nacional de Música a inicios del siglo XX, el cuerpo docente tanto de la USFQ y la UDLA proviene de distintas partes del mundo debido a que se trata de adoptar estilos europeos, con músicos estadounidenses, franceses e italianos, estos impulsan el estudio de la música hacia estilos americanos y occidentales. Por otro lado, sus estudiantes provienen de la burguesía quiteña, ya que para el ingreso a las instituciones deben poseer un alto capital económico debido a que las colegiaturas estaban en precios al alcance de pocos, un testimonio recogido de una estudiante de la UDLA contó que pagaba 1500 dólares americanos al semestre en el año 2000, lo que resultaba ser una cantidad exorbitante para aquella época. También necesitaban de posibilidades de movilización particular, ya que el uso de transporte público era destinado a la clase menos adinerada.

Por su parte, la música de tradición oral ecuatoriana en durante los años ochenta y noventa se la relegaba a los espacios de cantina, donde conviven las clases populares. En medida que avanzó el tiempo, durante la década de los 2000, se empezó a incorporar a la música tradicional características musicales académico-occidentales, la adquisición de estos rasgos distintivos desde los estilos europeos y americanos hizo que la música tradicional fuera blanqueada, es decir, que adopte estéticas extranjeras, para ser presentada en salones o conciertos donde socializan las clases altas que escuchan la música en total silencio y estáticos en una posición. En este sentido, existe la desvalorización por parte de los artistas académicos de las artes populares, ya que dentro de los discursos de músicos académicos tratan de forma despectiva los espacios de donde proviene, con la distinción de superioridad, es decir, lo académico como el espacio legítimo de creación y entonación de la música.

La sistematización de la música tradicional implica volverla parte de la modernidad, del avance académico occidental y el capitalismo, que desestima lo tradicional y popular. A pesar de esto, la academia y tradición no empataron completamente, ya que lo académico no logró sobreponerse a lo popular porque para concretar el proyecto moderno, debía desaparecer las estéticas populares, este fracaso de la modernidad determinó que la música de tradición oral siguiera siendo inferiorizada por los músicos de conservatorios, institutos o universidades, los jóvenes guitarristas clásicos y contemporáneos anuncian en sus relatos como “música sería” a los estilos europeos académico-occidentales, por lo que

sus prácticas en repertorio incluyen pocas obras de música tradicional ecuatoriana, se acentúa el racismo por esta lógica de exclusión, el estilo académico en la guitarra es el predominante ya que implica la profesionalización del músico y lo moderno dentro de las artes musicales.

Por otro lado, el estilo de la Guitarra Quiteña es vista como parte de la premodernidad por las instituciones educativas dedicadas a la música, infantilizándola, romantizándola y folclorizándola, sin ser tomada en cuenta para la profesionalización de un músico. El blanqueamiento de la música tradicional ecuatoriana se evidencia en el cambio de estéticas, pues al adoptar la rigidez de lo académico se trata de tapar sus orígenes ya que esta surgió en medio de los lugares populares, destinada para las tertulias, fiestas, conmemoraciones o simples reuniones. Sin embargo, al llevarla a las élites en la música tratan de incorporarla a la modernidad, buscando su desarrollo dentro de un capitalismo en las artes, que se la enfatice como parte del proyecto moderno.

### **3.2 La contraposición que representa la Guitarra Quiteña al estilo académico.**

La música tradicional ecuatoriana desde el estilo de la Guitarra Quiteña contiene otras estéticas y sonoridades, que son de carácter popular. Se entona en espacios distintos a los relatados anteriormente, no es rígido ya que es parte de la cotidianidad, porque surge en ella, tiene una estética que deja que el cuerpo emane libremente sus alegrías, tristezas y angustias, mediante la interpretación de la guitarra, el canto, la tertulia, las personas desinhiben el cuerpo y sus sentidos. Aunque a finales del siglo XX estuvo a punto de desaparecer, Julio Andrade y Francisco Mena, guitarristas, docentes y miembros del grupo “los Corazas” han hecho esfuerzos importantes por recuperar el particular toque de la Guitarra Quiteña. Como se ha mencionado anteriormente en el presente trabajo, la Guitarra Quiteña es el estilo guitarrístico en el que se entona todos los géneros ecuatorianos, su conocimiento ha sido transmitido en base de la oralidad, no hace uso de metodologías específicas porque entiende a la música como un lenguaje lleno de patrones y códigos que pueden ser interiorizados en el diario vivir, las personas que aprenden el estilo de la Guitarra Quiteña lo hacen desde la convivencia, los espacios lúdicos, su enseñanza rompe con la academia como verdad absoluta, demuestra que hay formas alternativas de adquirir conocimiento, que en este caso es identitario, parte de la cultura que ha venido forjándose desde la época precolonial y ahora se representa como señal de resistencia a la modernidad capitalista.

El estilo de la Guitarra Quiteña funciona en un plano contrapuesto al estilo académico, clásico, jazzero y contemporáneo, debido a que este estilo se expresa en forma de resistencia cultural, ya que conserva los saberes artísticos ancestrales, hace su singularidad identitaria concreta como momento autocritico donde se pone en tela de duda su vigencia al salir al mundo exterior (Echeverría, 2001). El estilo de la Guitarra Quiteña conserva el patrimonio histórico en las artes musicales haciendo su existencia de trascendental importancia para conservar la cultura musical ecuatoriana. En la segunda década del siglo XXI el estilo de la Guitarra Quiteña ha ido consolidándose como cultura identitaria de las personas, tomando la batuta para visibilizar toda la gama de géneros musicales, su historia y significancias históricas. Las personas que aprenden Guitarra Quiteña aseguran que tiene un plano más amigable y familiar, de goce, no en la rigidez de la música académica. Además, los géneros tienen una diferente connotación, debido en que su estetización académica los géneros musicales pierden su significancia. Las personas que entonan un Yumbo, que es un ritmo indígena, destinado para la danza, en el escenario académico no deja desarrollar su completo significado, pues este es puesto en escena en un gran auditorio con público seleccionado, en contraste, un Yumbo tocado por el estilo de la Guitarra Quiteña, evoca al baile pues el espacio está destinado para desarrollar al arte como parte de su identidad.

Otro ejemplo es el danzante más popular de la música ecuatoriana titulado “La vasija de barro” con autoría Luis Alberto Valencia, Gonzalo Benítez, Jorge Enrique Adoum, Jorge Carrera, Hugo Alemán y Jaime Valencia, fue compuesto en una noche de bohemia en la casa del pintor Oswaldo Guayasamín un 17 de noviembre del año 1950. Esta canción ha recorrido los escenarios más importantes a relevancia mundial, en formato orquestal y de ensamble, sin embargo, su origen es de carácter popular por lo que varios relatos comentan que en el deceso de Luis Alberto “El Potolo” Valencia, que era uno de los mayores exponentes de la música tradicional ecuatoriana, mientras cargaban su tumba, los asistentes a su entierro cantaban esta canción. El significado místico que contiene esta canción en sus orígenes, relatando tradicionalidades fúnebres y musicalizada con un ritmo indígena (El danzante) no podría ser entendida en el ámbito académico-musical, aunque varias personas la hayan escuchado por sus versiones orquestales, de fama internacional, su antecedente nace desde la cotidianidad y la oralidad. El tema “La vasija de barro” interpretado desde los recursos de la Guitarra Quiteña adquiere sonoridades distintas, evoca sentimientos, no concibe una marca de tiempo, esta experiencia no puede ser desarrolla dentro de planos académicos, debido a que no empatan.

En síntesis, el estilo académico que ha blanqueado a la música tradicional no puede abarcar todas las características de la música de tradición oral, que expresa descontentos, melancolías, felicidad y la mística, en cambio el estilo de la Guitarra Quiteña implica todas las características que llevan a plenitud la experiencia y apreciación de la música tradicional.

### **3.3 La Guitarra Quiteña como manifestación del ethos barroco y una forma de resistencia cultural a la modernidad colonial occidental capitalista.**

Para iniciar hay que caracterizar la temporalidad en la que se realizó este trabajo. La ciudad de Quito- Ecuador estaba atravesada por una crisis social y económica debido a los estragos y consecuencias de la pandemia ocasionada por el Covid-19, los principales titulares en medios de comunicación hablaban de los difíciles momentos que atravesaría la sociedad ecuatoriana en los futuros meses y años. La tasa de desempleo al final del año 2020 fue de 6,2% a comparación del año 2019 que fue de un 3,8%, existió un aumento sustancial; todos los hospitales colapsados, instituciones educativas desarrollándose en la virtualidad con una evidente reducción en la calidad de la educación, además la deserción escolar por las condiciones materiales que poseen los ciudadanos ecuatorianos. La crisis política e institucional asfixiaba a todos los ecuatorianos a tres meses de realizarse las elecciones presidenciales (INEC, 2020).

#### **3.3.1 Las Guitarreadas**

En el mes de febrero por las festividades de carnaval del año 2021 en la ciudad de Quito, en horas de la noche se realizó una reunión en el barrio “La Gasca” en la casa de una cantante conocida a nivel local, varios músicos populares asistieron al encuentro que todos conocían como “Guitarreada”, duró aproximadamente hasta las cuatro de la mañana. En este espacio se interpretó en su mayoría repertorio de música tradicional ecuatoriana, la reunión duró alrededor de seis horas con música en vivo tocada por varios instrumentistas, aunque siempre hubo dos guitarras que estuvieron presentes en todo el repertorio. Se realizó un conteo y 76 temas instrumentales y canciones se interpretaron, todas de géneros ecuatorianos, los ritmos más utilizados fueron: Albazos, Pasillos, Pasacalles, Valses Ecuatorianos, Aires típicos y San Juanitos. En primera instancia resultaba imposible creer que todos los músicos conocían el repertorio interpretado, sin

embargo, uno de los músicos en la guitarra aseguró que “no es necesario conocer todas las canciones si te sabes los códigos, el resto ya solo hay que escuchar”. La música interpretada posee patrones que se aprenden desde la oralidad, tienen una estructura armónica que puede replicarse en distintas canciones, por varias tonalidades. Por ejemplo, un albazo tradicional posee cuatro acordes, estos tienen una estructura armónica de: primer grado menor (Am), tercer grado bemol (C), quinto grado con séptima (E7) y sexto grado bemol (F), moviéndose por todas las tonalidades de la escala dodecafónica, es decir puede ser interpretada por doce tonalidades distintas, dependiendo del tipo de voz que tenga el cantante o la tonalidad en el que este afinado otro instrumento.

Esta reunión desencadenó una serie de dudas ¿Quiénes son? ¿Qué representan estos espacios en el cotidiano? ¿Podría considerarse como un espacio de resistencia? En primera instancia el espacio se desarrolló de diferente forma a cualquier característica de la música académica, lo que representó conocer estéticas diferentes a las normales presentadas por parte de la música clásica y contemporánea, que están presentes debido a los procesos de colonización durante siglos posteriores y que siguen reproduciéndose.

Las personas que asistían a las reuniones lo hacían con la intención de escuchar música en vivo y disfrutar el momento. Los músicos son populares, es decir, sin estudios formales académicos, pero socializados con los códigos musicales de la tradición oral, todos con actividades alternas: trabajan o estudian. En cada reunión se presentaban personas nuevas y se integraban a los espacios: músicos o espectadores. En los relatos dentro de la “Guitarreada” se escuchan experiencias de momentos parecidos en toda la ciudad y el país, por ejemplo, uno de los asistentes recuerda con gran anhelo haber vivido momentos iguales en la ciudad de Cayambe, en una zapatería, con sus familiares, interpretando las principales canciones del repertorio de música ecuatoriana. Si se busca describir objetivamente las personas que participan dentro de la guitarreada, son de estratos económicos medios y bajos. Obreros asalariados, artesanos, técnicos, no se requiere de cualidades específicas para participar como espectador, sin embargo, para participar como músico se prefiere personas que interpreten música ecuatoriana desde la tradición oral, ya que la estética académica no es bienvenida. En varias ocasiones se observó la llegada de músicos puramente académicos, aunque trataban de entonar una obra o canción, no encajaban dentro de la lógica que se desarrolla en estos espacios, por lo que han preferido no participar en estos lugares, es inusual mirar un músico académico a menos que también posea los códigos populares de la música.

Las “Guitarreadas” no respetan días, fechas o lugares, pueden realizarse en cualquier momento de la semana y en cualquier lugar, por lo que se notó una característica especial, la espontaneidad; se considera una de las mayores rupturas con la modernidad capitalista. Al interpretarse un repertorio complejo, virtuoso y variado se demuestra que la mejor forma de interpretar la música es mediante códigos y patrones integrados, desmontan la hegemonía de la partitura y la práctica académica, que requiere de años de estricta preparación. La “Guitarreada” quiebra a la cultura de masas ya que no es una actividad para reproducir industria a gran escala. Así desde las artes musicales se construye un espacio de resistencia, alternativo al sistema actual, pensado desde la identidad cultural, una manifestación del *ethos barroco* que no acepta a la modernidad capitalista, que convive con ella en constante conflicto, desencajando la lógica modernizadora, interviniendo y conservando el patrimonio histórico cultural. Esto es interpretado como una forma de resistencia ya que este tipo de prácticas no caben lugar dentro de la modernidad, además, todos los asistentes a las “Guitarreadas” concuerdan en que el estilo académico de la música no encaja dentro de este espacio destinado a la fiesta.

En las posteriores semanas, se participó de varias reuniones parecidas en donde se pudo observar que el estilo guitarrístico que predominaba en estos encuentros era la Guitarra Quiteña, gracias a la música, el baile y las anécdotas compartidas son espacios consolidados para la fiesta y tertulia, las personas olvidan por un momento toda la crisis social que atravesaba el mundo, ya que todos los conflictos sociales eran tema de discusión todos los días en esferas sociales ajenas. La “Guitarreada” es un momento en el que se reproduce la cultura, haciendo una ruptura con la crisis civilizatoria que representa la modernidad capitalista colonial, esta ruptura solo se puede hacer concreta con la identidad cultural en reproducción, misma que representa la música de tradición oral en la Guitarra Quiteña. Estos elementos son importantes para hacer visible la manifestación del *ethos barroco* que se presenta en una sociedad con condiciones de vida desiguales, sumidos en una crisis sanitaria y civilizatoria, dando respuesta al colonialismo occidental, un espacio que se construye desde la cotidianidad con herramientas identitarias culturales que implica una forma de resistencia real que existe y se consolida cada día con mayor fuerza.

La conjunción de la fiesta, el juego y el arte, son indispensables para el desarrollo de un espacio lúdico de resistencia que rompe con la cotidianidad capitalista y sacan al cuerpo de la enajenación. En las “Guitarreadas” se visibiliza al arte, que es la música; al juego representado con el azar, es decir, ningún músico conoce el repertorio que se va a

interpretar, una persona empieza a entonar y el resto de los músicos acompañan con fraseos, acordes o rítmica gracias a las facilidades del lenguaje de la música en forma de oralidad; la fiesta porque es un espacio en donde se desinhibe el cuerpo, se mueve en un espacio determinado, sacando a individuo de todo plano modernizador, de su enajenación, en las “Guitarreadas” se constituye un espacio que no encaja en la modernidad colonial, convive con ella. Es por eso que no existe un desarrollo cómodo para el colonialismo, pues no logra concretar su proyecto modernizador, tampoco logra una convivencia armoniosa, está en constante disputa y precisamente el cuidado de estos espacios, constituye el inicio de una forma de vida alterna al sistema capitalista. Estos espacios de resistencia vienen desarrollándose desde hace varias décadas, pues Julio Andrade afirma que en los años 80 las estudiantinas existían en Cotacachi y eran el frente cultural de varios de distintas asociaciones de artesanos y obreros que destinaban la música a expresar la inconformidad ante el sistema neoliberalista que cada día acrecentaba las desigualdades sociales.

### **3.3.2 Sujetos que practican la Guitarra Quiteña**

A partir del año 2010 Andrade asegura que “Las personas que han adoptado el estilo de la Guitarra Quiteña son provenientes de culturas urbanas excluidas, por ejemplo, la primera generación de jóvenes poseía un aspecto particular: cabello largo, cadenas, ropa negra”. Reconocidos como “rockeros” que es una tribu urbana a la cual pertenecían. Esta identidad se desarrolló mientras se les negaban los espacios culturales, por ejemplo, los conciertos de rock por parte de bandas locales se realizaban en lugares ubicados a los extremos de la ciudad de Quito. Sus eventos tenían condiciones bastante precarias, varios testimonios aseguran que no tenían electricidad, por lo que tomaban ilegalmente luz del poste eléctrico más cercano. No se les proporcionaba espacios en lugares céntricos de la ciudad porque estos lugares estaban destinados a la música comercial y no admitían la variedad de identidades musicales existentes en el país.

Esto sostiene un análisis aún más profundo, Andrade alega que los artistas a quienes no se les proporcionaba espacios musicales, desarrollaron un interés por el estilo de la Guitarra Quiteña, debido a que vieron similitudes sociales, pues ambos estilos eran relegados de los espacios académicos y escenarios en zonas céntricas de la ciudad de Quito. Tanto el rock y la música tradicional ecuatoriana no entran en la estética musical que predomina en Ecuador, que pese a ser variada, excluye a otras ramas musicales. Por

esto puede visibilizarse que en los relatos de estos jóvenes que aprenden el estilo de la Guitarra Quiteña hay un rechazo por la música comercial y las estéticas académicas, debido a que por parte de ellas han sido inferiorizados.

La modernidad en el ámbito musical se reproduce de distintas formas, desde lo académico y contemporáneo, hasta la producción de la cultura de masas por parte de la industria musical. Es por eso que la música de tradición oral ecuatoriana en el estilo de la Guitarra Quiteña era desestimada, sin embargo, en la segunda década del siglo XXI ha empezado a tomar relieve artístico a nivel nacional e internacional, ya que existe una nueva generación de jóvenes recuperando y cultivando este estilo. Su edad se encuentra entre el rango de 20 a 30 años, con excepciones puntuales como es el caso de Julio Andrade y Francisco Mena, guitarristas populares que bordean los 60 años y quienes han sido los encargados de transmitir sus conocimientos a los nuevos sujetos. Este estilo guitarrístico ha llegado a tomar tal importancia que varios artistas y músicos académicos ecuatorianos han reconocido su existencia tratándola de vincular a actualidad, intentando que ocupe los mismos ámbitos académicos y europeos, incluyendo su existencia al proyecto moderno, dotándola de rasgos del blanqueamiento, sin embargo, perdura la estética popular y de la tradición oral.

### **3.3.3 La Guitarra Quiteña en la Universidad**

La Universidad Central del Ecuador fundada en el año 1620, una universidad pública, desde el año 2018 imparte la carrera de Artes Musicales, en la que se ha incluido la cátedra de “Guitarra Quiteña” dictada por el docente Julio Andrade, pese a que su formalización dentro de un espacio académico es un hecho, funciona de distinta manera al que los estudiantes están acostumbrados. Hace muy poco uso de las herramientas que proporciona la academización de la música, ya que dentro de las mismas aulas se utiliza una metodología oral, de convivencia en un plano heterogéneo. No existe la posición de poder de profesor-alumno, todo lo contrario, se convierte en un espacio para compartir la tradición en la misma academia. Varios estudiantes de la materia de Guitarra Quiteña aseguran que, al momento de tener relación con el docente, lo llaman por su nombre, no se utilizan etiquetas, además no lo sienten como una figura de autoridad, sin embargo, tienen un profundo respeto y admiración por lo que enseña.

Los estudiantes usan como herramienta tecnológica dentro de las aulas al celular, pues de él se ayudan para grabar en video lo que se ha visto en la clase, debido a que no

se escribe en ningún lado por la cantidad de detalles. En una opinión general por parte de los estudiantes, la Guitarra Quiteña no puede ser escrita en partitura, pues es imposible plasmar todas las singularidades sonoras que desarrolla. Aunque se han realizado publicaciones musicales en partituras sobre una obra específica al estilo de la Guitarra Quiteña, la persona que no la aprende a través de la oralidad desarrolla errores en su ejecución y no adquiere el lenguaje que implica tocar este estilo guitarrístico.

Otro aspecto importante es el uso de los atriles, pues estos denotan elegancia y quienes los poseen representa para el público general a un músico académico, pese a que los estudiantes de Guitarra Quiteña los usan, le dan otro fin, para colocar objetos como celulares, relojes y anillos. No colocan partituras y si lo hacen, no las utilizan, pues es más importante conocer los códigos tradicionales. El Guitarrista y docente Michael Ruíz asegura que “el uso de atril es innecesario, pues lo primordial es el conocimiento del repertorio y las herramientas que proporciona el lenguaje musical al estilo de la Guitarra Quiteña que son asimilados a través de la oralidad”. El uso de atriles sería una característica del blanqueamiento, al mismo tiempo fallido, pues se le da otro uso, es por esto que la Guitarra Quiteña como manifestación del *ethos barroco* se burla y no encaja en la modernidad colonial, no funciona dentro de sus estándares, desordena al sistema, pues se entromete en él desobedeciendo a su línea metodológica y práctica, convive en la modernidad capitalista pero no compagina con ella, es una manera alterna de vivir la al sistema actual desde las artes musicales.

El hecho de que los músicos del siglo XX hayan utilizado la guitarra, un instrumento europeo, para entonar los principales ritmos ecuatorianos, es paradójico, no es un mestizaje cultural amigable, ya que implica una codigofagia, en donde dos culturas tratan de devorarse entre sí. Los dominadores, en este caso, los colonizadores, no pueden concretar el proyecto moderno dentro de las artes musicales, debido a la resistencia que presenta la cultura ecuatoriana ante un evidente intento de desaparecer las raíces artísticas autóctonas. En otras palabras, la música académica no puede sumar las estéticas sonoras de la Guitarra Quiteña al proyecto moderno porque al ser de rasgos tradicionales, no encaja y es una forma de resistencia a la modernidad. La actitud barroca de las personas que participan dentro de la “Guitarreada” y las universidades que fomentan la enseñanza de la Guitarra Quiteña, constituyen un modo de vida alterno, de resistencia, que construye espacios distintos a la modernidad colonial, que no da más en su reproducción, que tiene condiciones de vida tan desiguales que poco a poco comienza a desmontarse, considerando que el arte es un elemento fundamental para la existencia de cualquier

sociedad, tener un espacio de resistencia, que no encaja con el capitalismo desde las artes musicales ayuda a la conservación de la cultura , las tradiciones, la identidad y la emanación libre del espíritu.

### **3.3.4 Las mujeres en los espacios musicales**

Como elemento final, dentro de estos espacios, cabe analizar la perspectiva de género. En el mundo musical en Ecuador predomina la presencia masculina tanto en la composición musical y entonación de los instrumentos. Documentos recogidos en una tesis de maestría de la Universidad Andina, titulada *La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito Entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900 y 1910)* asegura que en el siglo XX los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música y personal docente eran en su mayoría hombres. Además, reproducían estereotipos de género dentro de la institución, las mujeres ganaban un sueldo menor al de los hombres.

Las estudiantes eran pocas y en su mayoría pertenecían a una clase social alta, se consideraba que debían tener una carga académica menos fuerte, por ser mujer (Estévez, 2020). Sin embargo, a partir del año 2000 se ha observado un plano más homogéneo dentro de la música académica con presencia femenina, pero las mujeres que participan dentro de orquestas describen su incomodidad en los espacios. La entrevistada relata que: Durante su niñez, adolescencia y adultez ha participado en espacios musicales como: coros, ensambles y orquestas. Los directores o miembros con antigüedad ejercen un rol de poder, ya que la estructura de las orquestas se compone por una estructura jerárquica, donde las mujeres ocupan los lugares de menos importancia. La entrevistada ha recibido comentarios sobre su apariencia física en un tono intimidante, durante su adolescencia recibió propuestas de entablar relaciones sexuales por parte de hombres que bordeaban los 40 años. Además, ha recibido contacto físico indeseado por parte de algunos colegas, lo que significa que era víctima de acoso, hecho que ella lo reconoce.

Por otra parte, los testimonios recogidos durante una conversación abierta con varias mujeres que participan en planos académicos narran que: “Las mujeres en la música académica y contemporánea son destinadas al canto y su trabajo es desvalorizado debido a que el canto se consideraba un complemento para los músicos”. También existen pocas mujeres instrumentistas, porque históricamente no han sido consideradas aptas para desarrollarse en la música como ejecutantes de un instrumento. Las condiciones económicas ha sido un factor importante hasta la actualidad. Un instrumento musical es

costoso por lo que es difícil adquirir uno, debido a que las mujeres han estado relegadas a los espacios domésticos y a la maternidad, no reciben un sueldo, por lo que han estado sometidas a una violencia económica impidiendo la adquisición de un instrumento o educación musical. Pese a que con el pasar del tiempo hay una percepción de cambio y han ido sobresaliendo mujeres como instrumentistas musicales, el común denominador de estos espacios sigue siendo ocupado por hombres.

Por el contrario, en las guitarreadas, las mujeres tienen un rol más participativo, sin embargo, no deja de predominar la presencia masculina. Las mujeres que participan en estos espacios son de formación musical popular, en su mayoría ocupan el rol de cantante. En este contexto toman un protagonismo, debido a que no se ejercen los roles que configuran orquestas en un plano académico, pues no hay director ni figuras de autoridad, es un espacio más homogéneo. Las mujeres que participan en las Guitarreadas aseguran que tienen un lugar más visible que en la música académica. No creen que se ha masculinizado su comportamiento, piensan que desde su posición de mujeres tienen visibilidad dentro de estos espacios, sin embargo, admiten que, si hay una gran mayoría de hombres presentes, lo que representa un espacio masculinizado.

Al igual que todos los participantes de la Guitarreada, las mujeres viven la ruptura con la cotidianidad capitalista, es decir, su experiencia quita la enajenación de su imaginario. El capitalismo posee estructuras dominantes y patriarcales que inferiorizan a la mujer, la someten a violencia física y psicológica diariamente. Tomando uno de los testimonios recogidos para esta sección, la entrevistada habla sobre el olvido y ruptura que le provocan las Guitarreadas en contra los espacios donde se siente insegura, pues en el ámbito laboral y educativo es víctima de acoso. La Guitarreada contribuye a romper momentáneamente la relación con esos espacios en donde describe su incomodidad, es decir se concreta la experiencia de ruptura con la modernidad capitalista patriarcal.

En estos mismos espacios, son de tertulia, donde el uso de la palabra tiene sus particularidades. El testimonio recogido de una cantante popular relata que “no ha sentido de ninguna forma que no le dejen hablar, se ha sentido en la total libertad de expresar sus emociones opiniones” No obstante, si hay una predominancia en el uso de la palabra por parte de los hombres, un aspecto que se observa a simple vista debido a la presencia masculina en el lugar. Por otro lado, durante las reuniones, las discursividades por parte de los hombres hacia las mujeres no son hipersexualizantes, son de carácter melancólico, es decir, hablan sobre los desamores, desilusiones y penas. Sin embargo, en espacios más

privados, fuera de la Guitarreada, en sus alrededores existen comentarios sobre la apariencia física de las mujeres, sexistas y cosificantes.

A lo largo de este capítulo se ha descrito e interpretado teóricamente los datos cualitativos recogidos durante la presente investigación. Se caracterizó y sostuvo que el estilo de la Guitarra Quiteña y la música tradicional ecuatoriana es una manifestación del *Ethos barroco* y es parte de los espacios de resistencia cultural hacia el blanqueamiento y la modernidad colonial capitalista. En la siguiente sección se expondrá las conclusiones del trabajo, tratando de condensar los aspectos de mayor relevancia encontrados para el presente trabajo.

## Conclusiones

Durante la presente investigación se ha analizado de forma cualitativa los aspectos sociales, políticos y culturales de la música tradicional ecuatoriana en el estilo de la Guitarra Quiteña, así como el papel que juega dentro la cotidianidad en la ciudad de Quito. El proceso investigativo ha durado alrededor de 8 meses ya que, durante este tiempo se ha recopilado material como programas radiales y libros de música ecuatoriana, además información de primera fuente con entrevistas y la construcción de un diario de campo. Luego de este tiempo de reflexión y análisis, desarrollamos las siguientes conclusiones:

El estilo de la Guitarra Quiteña ha venido formando parte de la identidad nacional desde el siglo XX, en su posterior desaparecimiento y resurgimiento, ha visibilizado una estética totalmente diferente a la de la música clásica y contemporánea. Esto conlleva a que se ha disputado su legitimidad en los espacios artísticos y culturales. La presente investigación trata de resaltar los marcos teóricos interdisciplinarios bajo los cuales deben ser observados procesos como el surgimiento de la Guitarra Quiteña, que son de carácter identitario y en respuesta a la modernización capitalista que ha ocurrido en diversos momentos, prácticamente en todo el mundo a lo largo del último siglo.

En este sentido, la Revolución Liberal en el Ecuador constituye un hito modernizador; la ciudadanía de todo poblador y la educación laica destacan como puntos importantes en este proceso social y político. Debido a esto, se desencadenó una migración intensa por parte de las periferias a las principales ciudades del país, por lo que las personas que vivían en zonas aledañas a las ciudades iban en búsqueda de mejores oportunidades para mejorar su condición de vida. Las personas que migraban llevaron sus saberes artísticos y se pudo observar cómo sobresalían todos los rasgos culturales autóctonos a partir del arte, en este proceso, destaco la música.

Esto propició que, en la primera mitad del siglo XX, se consolidara un estilo guitarrístico que en la actualidad se conoce como “Guitarra Quiteña”. Este estilo era utilizado por las clases populares para entonar la música tradicional ecuatoriana; se desarrolló en especial con el proyecto modernizador proveniente de Europa y Estados Unidos que buscaba llevar a cabo el sometimiento y desaparición de lo tradicional utilizando, entre otros, al estilo académico como su herramienta. Sin embargo, la Guitarra Quiteña generó un espacio de resistencia y contraposición a este proyecto, expresando

otras prácticas, otras discursividades y otras estéticas, desarrollando esferas sociales distintas a la de las élites.

El estilo de la escuela quiteña de la guitarra comprende todo el bagaje artístico que ha surgido en el país. Se entonan ritmos sistematizados durante el siglo XX y ritmos de procedencia indígena, que son de origen precolonial. Todos los géneros musicales ecuatorianos contienen una historicidad y una finalidad de uso; para la danzas, fiestas, conmemoraciones, procesiones y tertulias. Los principales exponentes de la Guitarra Quiteña tuvieron mucha relevancia durante el siglo XX, a tal punto que nombres como Segundo Guaña, Bolívar Ortiz y Carlos Bonilla Chávez suenan con fuerza hasta la actualidad.

La música académica es una forma de reproducir la modernidad capitalista dentro de las artes musicales. Los músicos académicos poseen estéticas corporales y sonoras que denotan pertenecer a una clase social alta en lo cultural y económico. Siguen la línea del discurso de la modernidad capitalista, donde quieren apartar lo tradicional para el progreso económico. Esto implica una desvalorización de las artes populares y tradicionales, en estricto sentido dentro de sus relatos, la música de tradición oral es arrojada como parte de la premodernidad.

La música de tradición oral ecuatoriana en el estilo de la Guitarra Quiteña es un patrimonio histórico que tiene vigencia hasta la actualidad, que se ha reconstruido durante las dos últimas décadas, con una nueva generación de jóvenes. Es parte de la identidad musical nacional. Pese a los infinitos intentos de ser blanqueada en la academia, no ha encajado allí y su permanencia en el imaginario ecuatoriano se asegura desde en el ámbito popular, en la disputa de los espacios culturales.

El estilo de la Guitarra Quiteña es una manifestación del *ethos barroco* ya que convive con el capitalismo colonial de las artes, sin embargo, no termina de encajar del todo en él, ya que sus estéticas, sonoridades y discursividades provienen de la tradición oral. Al ser un lenguaje lleno de códigos que se asimilan desde la oralidad, no requiere de la escritura para su interpretación. Es una expresión de resistencia a la modernidad capitalista colonial, que no permite que los estilos guitarrísticos europeos y americanos se acentúen como parte de la identidad.

Las Guitarreadas con música de tradición oral ecuatoriana, son una ruptura con la cotidianidad capitalista. En estos momentos se quiebra el orden del mundo que tiene enajenadas a las personas, permite la libertad del movimiento en tanto al cuerpo y al espíritu. Son parte del desordenamiento y restablecimiento del mundo, pues al finalizar

las mismas, el ser humano vuelve a su estado de enajenación, sin embargo, con un sentido de pertinencia. La Guitarreada representa una forma de resistencia a la modernidad colonial, se desapega de las experiencias políticas fallidas que han intentado un modo de producción alterno. Este espacio de resistencia se construye desde la cotidianidad y las raíces culturales autóctonas desde la música tradicional ecuatoriana, por eso al salir al mundo se disputa y pone en tela de duda su vigencia, es decir se disputa en el campo de la cultura su identidad, por lo que los jóvenes que practican este arte consolidan día a día un espacio salido de las lógicas de la modernidad capitalista.

Las personas que han estado involucradas en el aprendizaje de la Guitarra Quiteña pertenecen a tribus urbanas. Quienes protagonizaron la primera generación de guitarritas con la herencia de la escuela quiteña fueron personas con aspecto de “rockeros”, con sus vestimentas de color negro, cadenas, botas y cabello largo. Ellos encontraron varias similitudes entre los espacios del rock y la música tradicional ecuatoriana, por ejemplo, que no poseen estéticas académicas o que incluyen a grupos de personas que no se conforman con el sistema. Esto conllevó a ambos estilos a llevar un estigma, en el caso la música de tradición oral ecuatoriana la confinaron a los espacios de cantina, por otro lado, los conciertos de rock eran programados en zonas muy alejadas, en los bordes de la ciudad.

Pese a que hay espacios en donde se ha academizado la Guitarra Quiteña, como en la carrera de Artes Musicales de la Universidad Central del Ecuador, su aprendizaje sigue siendo de forma oral. No se utilizan las herramientas que proporciona la academia, pues su enseñanza tiene que ser en la cotidianidad, sin las jerarquías que impone un espacio académico y sin metodologías rigurosas. Internalizar los códigos de la música tradicional se lo hace desde la tradición oral.

Dentro de los espacios académico-musicales ecuatorianos históricamente se ha visto una importante presencia masculina, pues las mujeres no han sido consideradas como sujetos capaces de desarrollar virtuosas cualidades artísticas. Pese a que esto ha ido cambiando con el pasar de las décadas, los espacios musicales con estéticas académicas siguen siendo de gran presencia masculina. Esto ha conllevado a que varias artistas hayan sido víctimas de acoso físico, sexual y psicológico, en orquestas, coros o ensambles.

Por otro lado, las Guitarreadas constituyen un espacio más igualitario, en donde se da la ruptura con cotidianidad patriarcal capitalista, pues mientras se vive la experiencia, se retira la enajenación del cuerpo y el espíritu para ser parte de la desinhibición del cuerpo. Pese a que para las mujeres este también constituye un espacio de resistencia, sigue

atravesado por lógicas patriarcales que se ven a simple vista. Esto se evidencia en la hegemonía del uso de la palabra por parte de los hombres y los comentarios sexistas o machistas que se emiten en espacios más privados acerca de la apariencia física de las mujeres.

Finalmente, la música de tradición oral en el estilo de la Guitarra Quiteña tiene una lectura amplia desde el *Ethos Barroco* que por los limitantes tiempos para realizar la investigación han quedado inconclusos. Se recomienda para futuros investigadores analizar las estéticas en un espacio que compartan los músicos académicos y populares. ¿Cómo interactúan entre ellos? Además, el estilo de la Guitarra Quiteña ha sido utilizado en manifestaciones sociales, ocupando un rol, desarrollo y espacio; arista que queda pendiente para futuros sociólogos o sociólogas que se aproximen a las líneas investigativas de este trabajo.

## Referencias

- Andrade, J. (3 de Junio de 2022). Historia de la Guitarra Quiteña. (N. Abril, Entrevistador)
- Apolo, M. E. (2008). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Quito: Editorial Ecuador.
- Apolo, M. E. (8 de Mayo de 2022). Entrevista para Tesis de Licenciatura en Sociología: Ethos Barroco y la Guitarra Quiteña. (N. Abril, Entrevistador)
- Echeverria, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de Mexico : Editorial Era.
- Echeverria, B. (2001). *Definición de la cultura*. Ciudad de México: Editorial Era.
- Echeverria, B. (2010). *Modernidad y Blanquitud*. Distrito Federal de Mexico: Ediciones Era.
- Estévez, R. G. (2020). *La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito Entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)*. Quito: Creative Commons.
- Godoy, M. (2007). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Cooperación Editora Nacional.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana (Vol. 1)*. Quito: Conmusica.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Vol. 2)*. Quito: Conmusica.
- Guerrero, P. (2018). *Primicias de la Guitarra Ecuatoriana*. Cuenca: Archivo Equinocial de la Música Ecuatoriana.
- INEC. (2020). *Cifras de Empleo 2020*. Quito: Expreso.
- Marcillo, P. (10 de Agosto de 2021). Documental sobre la Guitarra Quiteña. (D. a. Teleamazonas, Entrevistador)
- Mullo , J., Santos, C., & Guerrero, P. (2003). *Música popular en Ecuador*. Quito: Trama.
- Mullo, J. (10 de Agosto de 2021). Guitarra Quiteña. *Día a Día*. (G. Lopez, Entrevistador) Teleamazonas. Quito.
- Mullo, J., & Guerrero , P. (2005). *El pasillo en la ciudad de Quito*. Quito: Flores.

- Mullo, J., Santos, C., & Guerrero, P. (2003). *Música académica en Ecuador*. Quito: Trama.
- Poloche, N. R. (2012). La importancia de la tradición oral: El grupo Coyaima-Colombia. *Guillermo de Ockham*, 129-143.
- Sandoval, J. M. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador* . Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Tamayo, D. (2020). La guitarra quiteña y su inclusión en la educación musical universitaria. *JAM IN*, 96-108.
- Tamayo, D. (20 de Noviembre de 2021). Entrevista para tesis de Licenciatura en Sociología . (N. Abril, Entrevistador)

## Anexos



Francisco Pastor, músico y guitarrista ecuatoriano.



Los Nativos Andinos, conjunto que desarrolló en los escenarios las técnicas de la Guitarra Quiteña sus integrantes fueron: Bolívar Ortiz, Marco Tulio Idrovo, Gonzalo de Veintimilla, Carlos Carillo.



Carlos Bonilla Chávez, guitarrista y compositor.



Segundo Guaña, guitarrista de los Corazas y con proyectos solistas.



Bolívar "El Pollo" Ortiz. Prodigioso guitarrista ecuatoriano.



Julio Andrade, guitarrista de la escuela quiteña y docente.



David Tamayo, guitarrista, investigador de la escuela quiteña y docente.



Encuentro de Guitarra Quiteña 5, Casa Catapulta 2020. Quito- Ecuador.



Guitarreada Quiteña, Quito- Ecuador.