

de la Universidad de Cuenca, que culminó con su inicio entre 1867 y 1868; aquí propone que entre los personajes centrales de la conformación de este centro educativo destacó la figura de Benigno Malo Valdivieso, intelectual y político cuencano que fue elegido como primer rector de esta institución.

En conclusión, la obra de Carrasco tiene una narrativa sencilla, sin descuidar los aspectos teóricos y críticos. Son importantes las fuentes a las que recurre el autor y el esfuerzo por detallar minuciosamente cada uno de los aspectos que definieron la hacienda desde sus inicios. Inclusive, se detiene en explicar de manera más clara ciertos conceptos que pueden ser complejos, por lo tanto, el texto no necesariamente se encierra en el espacio académico, sino que también puede ser leído por el público en general. Sería recomendable explicar mejor en qué condiciones se utilizó cierta terminología como “hacienda azuaya” y ampliar la descripción de ciertas familias y espacios que se mencionan a lo largo de la obra para mejorar los nexos entre capítulos y que el lector pueda entender mejor ciertos episodios del estudio. Así como también sería importante que el autor considere las propuestas de Galo Ramón Valarezo² para explorar la historia de las luchas campesinas durante el siglo XIX, lo cual podría enriquecer el impacto de la expansión de la hacienda sobre los territorios comunales indígenas para el caso del Azuay.

David Sánchez Ramírez
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Quito, Ecuador
<https://orcid.org/0000-0002-6577-1418>

JUAN MULLO SANDOVAL. *EL VALS Y LAS DANZAS REPUBLICANAS IBEROAMERICANAS*.
QUITO: INSTITUTO IBEROAMERICANO DEL PATRIMONIO NATURAL Y CULTURAL
DE LA ORGANIZACIÓN DEL CONVENIO ANDRÉS BELLO, 2015, 146 pp.

DOI: <https://doi.org/10.29078/procesos.v.n53.2021.2725>

Juan Mullo abre un nuevo espacio de diálogo sobre la relación entre la música y la danza, como elementos estéticos, recreativos y simbólicos, activos desde los procesos independentistas del siglo XVIII hasta la consolidación republicana de la primera mitad del siglo XX. Para alcanzar este objetivo, el autor conecta permanentemente su análisis con relatos de viajeros, archivos musicales de varias ciudades, aportes de investigaciones realizadas por otros autores y la historia oral. Pese a que el título alude a Iberoamérica,

2. Galo Ramón, *La resistencia andina: Cayambe 1500-1800* (Quito: CAAP, 1987); Segundo Moreno, *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVII hasta finales de la Colonia* (Quito: Ediciones de la Universidad Católica, 1976).

el estudio se enfoca capitalmente en Ecuador, donde los ritmos europeos fueron los predilectos en los bailes de las clases altas que miraban con recelo los ritmos locales.

Además de la novedad del tema que aborda el estudio, antes señalado de manera preliminar y por períodos temporales cortos, uno de los principales logros del trabajo es el vasto estado del arte que desarrolla el autor para estudios futuros, mismo que incluye las aproximaciones realizadas por Juan Agustín Guerrero en la segunda mitad del siglo XIX, los planteamientos de Segundo Luis Moreno, Luis Humberto Salgado en el siglo XX y las investigaciones contemporáneas de Gerardo Guevara, Guido Garay, Pablo Guerrero y Wilman Ordóñez. El autor no inscribe su trabajo en una línea de producción historiográfica específica, empero, su permanente referencia a otros investigadores nos conecta con los principales representantes de la historia de la música, la musicología y la etnomusicología ecuatoriana.

La obra corresponde al tercer ejemplar de la serie “Patrimonio Vivo Compartido” del Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural de la Organización del Convenio Andrés Bello, publicado con el objetivo de “sensibilizar el carácter vivo y dinámico del Patrimonio Cultural Inmaterial, expresado en los sujetos y manifestaciones culturales de la región Iberoamericana” (p. 5). El libro, compuesto de cuatro capítulos, está organizado cronológicamente: el contexto poscolonial y republicano se aborda en los dos primeros capítulos (pp. 6-94), el tercero estudia las identidades en la conformación de géneros nacionales en Ecuador (pp. 96-124) y concluye con un capítulo de análisis coreográfico/musical del pasillo (pp. 126-146).

La falta de una introducción general que presente los objetivos, conceptos, metodología y fuentes consultadas, dificulta en primera instancia el acercamiento a la obra como un todo armónico. No obstante, el trabajo arranca con la “criollización” de la música y la danza en el contexto poscolonial, donde el autor plantea la tesis de formación de una nacionalidad ecuatoriana criolla.

La propuesta permite observar los matices sociales y culturales de la época, pues, mientras los sectores populares celebraban las gestas libertarias con expresiones dancísticas y musicales soberanas, como los fandangos, las burguesías locales conformaron —en manifestaciones culturales como los bailes de salón o los repertorios de las bandas militares— un proyecto cultural contradictorio, que fomentaba discursos republicanos autónomos, a la par que impulsaba valores europeizados (pp. 31-36). De esta manera, la presencia de obras compuestas por encargo (marchas, himnos y canciones patrióticas con mensajes autonomistas) generaron sentimientos políticos transformativos en la sociedad y dieron lugar a la inclusión de formas dancísticas fundamentalmente apegadas a la estética europea, pero con una

ligera influencia de melodías andinas, ritmos africanos y métricas hispanas; concordando con lo que Mullo identifica como los primeros rasgos de “mezclaje musical”.

A inicios del siglo XIX, la banda de música y el piano dominan el escenario sonoro de las ciudades independizadas que bailaban y cantaban con el sonido de guitarras, arpas, castañuelas, mandolinas y violines. A mediados del siglo, las danzas latinoamericanas comienzan a darle mayor identidad a la cultura regional y el criollaje de estos dio lugar al desarrollo de varios géneros que, a la postre, se denominaron nacionales. Esta apropiación de ritmos, bailes y danzas, —con influencia de la periodización sugerida por Enrique Ayala Mora— Mullo la clasifica en dos: a) un proyecto nacional criollo en la etapa republicana temprana, donde por “criollización”, los géneros clásicos europeos se sincretizaron con los aportes locales en polkas, vales criollos, pasillos, contradanzas y jotas, y b) un proyecto nacional mestizo de la cultura popular que propone la “yaravización”, “pentafonización”, “kitchwización andina”, identificada como “música nacional” (p. 49).

En las últimas décadas del siglo XIX, Quito y Guayaquil se volvieron mercados culturales dinámicos para la circulación de producciones musicales y literarias en todos los niveles sociales. Los burdeles, bulevares, bares y cafés empezaron a ser lugares frecuentados por las clases medias, al igual que escenarios en ascenso como la plaza Belmonte o el American Park. De ahí que el autor enmarque temporalmente en la primera mitad del siglo XX la confluencia de las tendencias artísticas nacionalistas en Ecuador.

Para Mullo, en el primer cuarto del siglo XX se define la estética barroca del siglo XIX en los fandangos, la cultura terrateniente del salón burgués que exaltó el pasodoble, el vals y la cuadrilla; y los bailes populares que llegaron desde México y Argentina a través de la radio, el cine, los clubes, las academias y los rollos de pianola. Por eso, Mullo sitúa en la década de 1930 el surgimiento de danzas nacionales con influencias del contexto latinoamericano posindependentista, indígena, hispano-occidental y los frutos de la cultura del crack norteamericano como el *shimmy*, el *one step* o el *fox trot* (p. 66). El autor advierte que, gracias al uso social del baile y el imaginario mestizo de la cultura popular, ritmos como el pasillo o el vals fueron esferas para la formación de bailes nacionales y propone que el mestizaje de las danzas republicanas del país se conformó en la interrelación de varias culturas que produjeron su contraparte local. Según las fuentes expuestas, este proceso se consolidó con la formación de un amplio repertorio de géneros y estilos locales, como la jota-tonada, el pasillo costeño y serrano, el vals criollo, la polka montuvia y otros.

Producto de este encuentro multidimensional, la pianola y posteriormente los discos se convirtieron en recursos fundamentales para la difusión del trabajo de compositores nacionales en la década de 1930, donde marcas

locales fueron motores centrales en la creación de pasillos, vales criollos, entre otros ritmos populares en la época. Entre 1940 y 1950, entraron en apogeo los formatos orquestales de baile y las típicas formaron parte del acompañamiento solicitado para las presentaciones de varios de los cantantes más importantes de la época: Carlota Jaramillo, las Hnas. Mendoza Suasti, Luis Alberto Valencia, Julio Jaramillo, entre otros personajes, que incluyeron tangos y rancheras en sus repertorios.

La injerencia de los ritmos argentinos y mexicanos devino en la composición de nuevas canciones y el surgimiento de sonoridades distintas. Por ejemplo, el chigualo y el amorfino —expresiones nacidas en el interior de las festividades montuvias para la interacción de las parejas por medio del baile— con la migración a la ciudad en un contexto de desigualdad social, se acercaron más a representaciones cercanas a la música de rocola y la estética de las cantinas. Así, desde la añoranza y la admiración a las ciudades ecuatorianas, se compusieron varios himnos populares en ritmo de pasacalle con miras a exaltar las identidades locales.

Ya en la década de 1970, el vals, el pasillo y el bolero rocolero se convirtieron en la representación sonora de subalternidad, esencialmente en las ciudades costeñas como Guayaquil, donde la inversión corporativa y empresarial en los mercados culturales locales asumió al sentimentalismo como uno de los elementos base de las nuevas identidades. La música rocolera y la hibridación de los ritmos nacionales con lo tecno, dieron lugar al desarrollo de la tecnocumbia en los sectores populares de los principales polos económicos del país, abriendo el espectro a nuevas formas de identidad.

El mestizaje musical y la criollización cultural son los pilares fundamentales en la narrativa de la obra, en la que permanentemente el autor sostiene la polisemia de ritmos como el vals, el pasillo o la contradanza que, a pesar de sus orígenes europeos, provocaron el nacimiento de canciones patrióticas y aires nacionales. Lastimosamente, la ausencia de un marco conceptual definido fortalece la concepción tradicional de una nación inherente a la formación política del Ecuador, marginando los matices regionales o el diálogo cultural de los personajes locales con los procesos internacionales.

Un elemento a destacar en el trabajo de Mullo es que evidencia el rol que jugó la música y las danzas criollas con los procesos de diferenciación social y cultural, pues, aunque no profundiza en ese planteamiento, su referencia al pasillo y al vals como bailes de salón criollos con rasgos aristocráticos y su injerencia en la identidad en formación, se conecta con el trabajo desarrollado por Ketty Wong, hace varios años.¹ Queda pendiente un estudio que

1. Ketty Wong Cruz, *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013).

reflexione acerca de la situación cultural del país con el contexto regional, en medio de una época de transformaciones sociopolíticas en el continente, que permita comprender a la danza y la música como fenómenos multidimensionales.

El acercamiento a la música y la danza, como expresiones sociales influenciadas por las condiciones económicas y políticas de producción, convierten a este libro en un texto significativo para estudiar el pasado desde una visión crítica. El legado de Mullo se entreteje con las nuevas producciones de Jannet Alvarado sobre los bailes de salón en Cuenca y los debates actuales respecto al pasillo. Como nuevas generaciones de investigadores, todavía tenemos mucho por indagar respecto a la historia musical de la región, pero, sin duda, este trabajo es una invitación constante a pensar las manifestaciones artísticas como elementos fundamentales dentro de las dinámicas sociedades.

Rossi Godoy Estévez

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Quito, Ecuador

<https://orcid.org/0000-0001-7798-7972>

RAÚL ZHINGRE. *LA PARTICIPACIÓN CONSERVADORA EN ALIANZA DEMOCRÁTICA ECUATORIANA 1943-1944*. SERIE MAGÍSTER. VOL. 191. QUITO: UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR / CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2015, 86 pp.

DOI: <https://doi.org/10.29078/procesos.v.n53.2021.2719>

En 2015, Raúl Zhingre alcanzó el título de Magíster en Historia por la Universidad Andina Simón Bolívar, con una tesis de investigación que mereció su publicación en la Serie Magíster.* A partir de un detallado recorrido histórico, *La participación conservadora en Alianza Democrática Ecuatoriana (ADE) 1943-1944* ofrece una reflexión inédita de las alianzas de un frágil Partido Conservador que adaptó políticas populares a su plan de trabajo, con el fin de reestructurarse como organismo político central. En un marco de crisis nacional e integración partidista (ADE), el autor utiliza una serie de fuentes primarias provenientes del Partido Conservador como correspondencias privadas, volantes, manifiestos partidarios, programas de gobierno, periódicos, entre otras. Dichas fuentes revelan un discurso hilador de las

* Serie Magíster es una colección de libros de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, que publica tesis relevantes de los diversos programas de maestría. La publicación de Raúl Zhingre corresponde al volumen 191.