



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
Y PEDAGOGÍA  
DEL ARTE,  
FACULTAD DE ARTES,  
UNIVERSIDAD  
DE CUENCA;  
NÚMERO 1,  
ENERO-JUNIO DE 2017.  
ISSN 2602-8158.  
COPYRIGHT © 2017.  
ARTÍCULO DE ACCESO  
ABIERTO CON LICENCIA  
CREATIVE COMMONS  
ATTRIBUTION

MOTIVACIONES EXPRESIVO-ARTÍSTICAS Y DE CONSUMO EN  
EL DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DEL RITMO SANJUANITO EN EL  
ECUADOR / DEVELOPMENT AND EVOLUTION OF SANJUANITO  
RYTHM IN ECUADOR: CONSUMPTION AND EXPRESSIVE  
ARTISTIC MOTIVATIONS

**ANGÉLICA MARÍA SÁNCHEZ BONILLA**

Universidad de Cuenca / [angelica.sanchez@ucuenca.edu.ec](mailto:angelica.sanchez@ucuenca.edu.ec)

**RESUMEN:** Este artículo realiza un análisis muy somero de uno de los ritmos más representativos del Ecuador: el sanjuanito, abordando aspectos como su origen, evolución y adaptación en nuestro medio social. Además, realiza una explicación detallada de cómo las distintas motivaciones artístico-expresivas y de consumo-producción han influido en su desarrollo y adaptación. El sanjuanito, al ser un ritmo representativo de nuestro país, requiere de estudios que demuestren sus valores en tanto música nacional.

**PALABRAS CLAVE:** sanjuanito; análisis; consumo; producción

**ABSTRACT:** This article does a general analysis of one of the most representative Ecuadorian rhythms; the sanjuanito, explaining aspects such as its origin, evolution and adaptation in our social environment. Also, it does a detailed explanation of how the different artistic-expressive and production motivations have influenced its development and adaptation. The sanjuanito is a representative rhythm of our country, so, is important give the value that the national music deserves.

**KEY WORDS:** sanjuanito, analysis, consumption, production

**RECIBIDO:** 27 de octubre de 2016 / **APROBADO:** 24 de noviembre de 2016

## 1. INTRODUCCIÓN

El sanjuanito es uno de los ritmos nacionales más difundidos y popularizados en el Ecuador, perteneciendo a uno de los géneros más representativos de la Sierra Ecuatoriana. Hacia el año de 1875, el ex presidente de la República del Ecuador, Antonio Borrero (1827-1912), llamaba al sanjuanito indígena: «la marsellesa nacional» (Guerrero, 2005, 1279); no desacertadamente, investigadores musicales extranjeros utilizaban la palabra *sanjuanito* como sinónimo de música y danza mestiza del Ecuador.

## 2. DESARROLLO

Para referirme al tema de evolución del sanjuanito, en primer lugar he de comenzar por sus orígenes, planteándome cuestionamientos como: ¿hasta qué punto en realidad un ritmo representa el auténtico folclor de una nación, o resulta una adaptación de ritmos y músicas impuestas tras la dominación española? «En la historia social de la música popular nos interesa descubrir como una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suya y preservó determinadas propuestas musicales; cuáles fueron sus condiciones de producción y consumo durante más de medio siglo y como se construyeron sus posibles sentidos» (González, 2007, p. 11).

Consecuentemente, he de plantear un análisis sobre la llegada del ritmo sanjuanito al Ecuador, sus orígenes, evolución y apropiación a través de los años, considerando el sanjuanito como un ritmo popular, dentro de un sentido de oralidad, tradición y comunidad, en el marco de medialidad, innovación y masividad.

En el marco de la masividad, es importante mencionar que el sanjuanito se ha impermeabilizado de una manera tan profunda que hoy día en la sociedad ecuatoriana ha recibido diversas adaptaciones y ha evolucionado prolíficamente. Si analizamos este ritmo como una práctica musical urbana, ha sido definido en gran manera por su «masividad, mediatización y modernidad» (González, 2013, p. 83).

Su mediatización se halla representada por las relaciones de los diversos canales que pueden existir entre música y público, industria cultural y tecnología, así como música y músico. Este ritmo se ha encargado de hallar diversidad de adaptaciones en muy variados formatos para los diferentes gustos; es así que se encuentran sanjuanitos interpretados en formatos de tecnocumbia; por agrupaciones de jazz, cuartetos de cámara, en forma de obras solistas para piano, violonchelo acompañado de un bajo o piano, obras corales, grupos de música latinoamericana, etcétera.

Las agrupaciones que interpretan este ritmo adaptado a diversos formatos son innumerables, y con variadas propuestas. En cuanto a la relación música-público, los contrastes que un intérprete puede presentar son notorios: se encuentra desde un solista de piano, ejecutando un sanjuanito académico en una sala de conciertos, con un público de espectadores que reciben y aprecian en silencio la obra; hasta un sanjuanito interpretado por un grupo de mujeres que bailan al ritmo del propio sanjuanito, en un

formato de tecnocumbia, en un escenario abierto, con parlantes a un volumen estridente, capaz de mover a una multitud de personas al son del ritmo.

## 2.1 Evolución

En cuanto a la evolución de este ritmo, he de describir inicialmente sus orígenes, y cómo surgió. Debido a una fragmentación de la información del sanjuanito, es impreciso señalar una sola teoría del origen, por lo que me limitaré a mencionar las teorías que más han perdurado hasta la actualidad. Un musicólogo chileno advierte la necesidad de «proponer posibilidades de ordenamiento para los fragmentos que nos llegan del pasado, recurriendo a lo que los documentos nos dicen y a lo que no nos dicen, conjeturando sobre lo que pudo ser ese pasado y solo conocemos en una visión mediatizada y parcial» (González, 2000, p. 13).

Tras una recopilación, búsqueda y conjeturas de la información, se han establecido varias teorías en cuanto a su origen. Puesto que este ritmo se transmitió de una generación a otra de manera oral, se carece de registros específicos que permitan establecer una determinada teoría; sin embargo, mencionaré las tres tesis más sobresalientes basadas en tres características fundamentales: 1) por presentar un alto grado de validez; 2) la tradición que ha establecido en una determinada comunidad a través de los años; 3) el grado de aprobación que esas teorías han presentado en la actualidad.

La primera teoría del origen describe el sanjuanito o sanjuán, como un ritmo precolombino que según el historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Traversari (1874-1956) apareció en San Juan de Ilumán (que durante el período precolombino del Ecuador ocupaban las tribus *Cosanga Pazaleo*), en la provincia de Otavalo, y debido a la región en especial de la que deriva su nombre. La segunda teoría establece su origen como una danza ceremonial, iniciada en el Inty Raymi, la cual luego fue sustituida, tras la llegada de los españoles, por las fiestas del 24 de junio. Y la última es enunciada por musicólogos franceses en la obra *La musique des Incas et ses survivances* (1925), en donde se establece que el sanjuanito es una derivación de los waynitos (género popular de las regiones andinas, y es practicado en especial por las tribus Quechuas y Aymara). Cabe acotar que a esta tesis se suma la del renombrado compositor ecuatoriano Gerardo Guevara Viteri (1930), quien establece el sanjuán como una transformación del hayno (o waynito) proveniente de las regiones de Perú y Bolivia,

pues tras la invasión incaica se impuso una nueva cultura, no solo social sino también musical.

De esta manera, contestando las interrogantes del inicio de esta sección, se puede establecer que el sanjuanito, no inició ni fue la adaptación de un ritmo impuesto por los españoles, sino de los Incas, constituyendo, desde los tiempos más remotos, la Conquista, como un medio de supervivencia de las culturas antiguas. Así, se puede establecer que durante el surgimiento y la evolución del sanjuanito, los Incas fueron una de las poblaciones más influyentes en todo lo que anteriormente fue constituido y llamado Tahuantinsuyo (el Imperio Incaico incluía lo que hoy es Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina).

Para continuar con la referencia en cuanto al sentido de evolución, mencionaré los primeros ejemplos pautados que se conocen del sanjuanito en la actualidad. Entre los primeros se encuentra la recopilación realizada por el artista Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886) a petición del historiador español Marcos Jiménez de la Espada (1832-1898). Todo este material compilado fue presentado por Jiménez de la Espada en el Cuarto Congreso de Americanistas realizado en Madrid en 1881 y publicado en 1883. Posteriormente, el compositor Pablo Traversari Salazar (1874-1956) realizó una recopilación de aires populares e indígenas del país (véase Anexo), los cuales incluyen varios sanjuanitos escritos para piano.

En cuanto a los tipos de sanjuanitos que existieron y que evolucionaron con el tiempo, se ha de mencionar sus tipos, características y los sanjuanitos que hoy por hoy encontramos. En primer lugar, se hallan los propiamente dichos *sanjuanitos indígenas* o también llamados *sanjuanitos otavaleños*, que, según Mario Godoy en su libro *Breve historia de la música en el Ecuador*, no fueron afectados por la influencia de la dominación española, y es el tipo de sanjuanito más autóctono de nuestro país, representando la genuina expresión de este género. Este sanjuanito se caracteriza por utilizar una melodía basada en una escala pentatónica o una escala diatónica. Entre las zonas más representativas que han desarrollado este tipo de sanjuanito se halla la provincia del Pichincha, en las zonas de Cayambe, Zuleta, y Chimborazo.

En segundo lugar, se encuentra el *sanjuanito mestizo* o también llamado San Juan de Blancos. Este presenta una clara influencia de la música europea, en especial por sus cromatismos. Durante el siglo XIX, el sanjuanito mestizo recibió una gran influencia de la contradanza europea en compás de 2/4. En cuanto a su forma, se halla estructurado por

dos frases; cada una de ellas está compuesta en tonalidad mayor y menor, respectivamente. Este sanjuanito utiliza mixturas de escalas pentafónicas y melódicas, como resultado de un hibridismo natural engendrado por el mestizo. Así, constituye el resultado de un largo proceso de «innovación, variación, invención, préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social; fusión y síntesis de elementos musicales, sociales y culturales» (Godoy, 2005, p. 182). En este tipo de sanjuanito se encuentra una derivación del mismo, como es el *chuccurrillu*, que traducido del idioma quechua significa «temblorcillo<sup>1/4</sup>». En este sanjuanito predomina la tonalidad mayor, y sus movimientos en el baile son similares a un temblorcillo como el de los escalofríos, como la «fiebre de las personas que eran atacadas por el paludismo» (Guerrero, 2005, p. 1279).

Entre otros tipos de sanjuanitos menos populares en el Ecuador, pero no menos importantes, se halla el *San Juan francés*, del cual se tiene referencia gracias a una obra encontrada en una colección de música de banda. Esta obra presenta la sonoridad y movimiento de un sanjuanito tradicional pero con un aire europeo. Por último, se encuentra el *sanjuanito negro*, el cual se halla en metro binario simple, y se ejecuta en las mismas épocas de las Fiestas de Sanjuán en Esmeraldas. Su letra versa así: «Sanjuanito viene / sanjuanito va / todo lo que trae / pa' el cura será. / Cuando venga el cura / le voy a contar / las piñas del medio / se las dan a real/» (Guerrero, 2005, p. 1280).

Tras conjeturas y diversas presunciones, se puede presumir que el sanjuanito más popularizado es el sanjuanito indígena, siendo el tipo de sanjuanito más difundido, con mayor aceptación, por representar propiamente el folclor ecuatoriano.

Este sanjuanito presenta una estructura binaria, en compás de 2/4, con ritmo para danzar y usualmente presenta texto. La tonalidad preferida para la composición de sanjuanitos es menor, aunque también se encuentra una minoría de sanjuanitos en tonalidad mayor. Su tempo puede variar entre *moderato*, *allegro moderato* o *allegro*, estructurado en tonalidad menor y en movimiento *allegro moderato*. En cuanto a su forma, «va precedida por una corta introducción (con sustain rítmico) que a la vez, sirve de interludio a sus dos partes, con sus respectivos *ritornellos*» (Wong, 2004, p.87). Su estructura es cuadrada y simétrica, y sus períodos se repiten cada dos, cuatro u ocho compases. Este tipo de sanjuanito se halla representado en obras populares como: *Achachay aguacerito* y *El Pobrecito*, de Rubén Uquillas; *Pobre corazón*, acreditado a Guillermo Garzón; *Chammizas* de Víctor de Veintimilla; *Peshté longuita* de Manuel Espín; *Chagrita caprichosa* de Benjamín Aguilera; *Mis pesares*, de Alfonso Martínez;

*Esperanza*, de Gonzalo Moncayo; *Palomita Cuculí*, de Francisco Paredes Herrera; *Penas mías* de Cristóbal Ojeda Dávila; *Delirio*, de Manuel Mesías Sánchez, entre otros.

El musicólogo González (2007), menciona que «las décadas han marcado cambios significativos» (p.12), y es así, ya que este ritmo, tras su evolución y adaptación a través de los años, fue muy desarrollado, principalmente en la provincia de Imbabura (zona norte del Ecuador), con representantes que además de adaptar el sanjuanito en un sentido comercial, popularizaron su permanencia entre las nuevas generaciones. Entre los mayores exponentes en cuanto al sentido compositivo encontramos a Guillermo Garzón, Jorge Salinas Cecelaya, Rafael Carpio, Carlos Rubiria Infante, entre otros. Este ritmo, que actualmente presenta una gran difusión en las zonas rurales y urbanas de nuestro país (sobre todo en las rurales), ha sido muy difundido y muy bien representado por cantantes que en la actualidad son los portavoces de este ritmo, entre estos encontramos a Byron Caicedo, Ángel Guaraca, el grupo Los Conquistadores; y la composición *El conejito* resulta una de las que más furor ha causado en las poblaciones de las zonas rurales.

## **2.2 Adaptación**

El proceso de mediación del folclor del repertorio existente de los sanjuanitos, tanto de las zonas rurales como de las urbanas, sucede aproximadamente hacia la década de 1925, gracias a la circulación de discos grabados. Estos, a su vez, permitieron la preservación de sanjuanitos propiamente indígenas que se dieron durante la época, así como el *sanjuanito de blancos*, permitiendo la fijación y aseguración de los mismos para las siguientes generaciones. Estas grabaciones fueron de suma importancia, puesto que registraron el repertorio y *performance* de una canción. Otro hecho que influyó en el proceso de mediación-masividad, fue el factor económico, puesto que en la actualidad se pueden encontrar fácilmente en el mercado ecuatoriano «discos piratas», accesibles a todo público por el precio de hasta un dólar; lo cual aseguró la difusión del sanjuanito en el campo popular, pero no siempre la remuneración que conlleva la grabación de un disco, así como el trabajo del artista y de los productores musicales nacionales.

El sanjuanito, que en un inicio surgió en las zonas rurales de las regiones andinas, fue llevado a las regiones urbanas y recibió gran apoyo de las diversas comunidades en donde se interpretaba, por lo que, años más tarde, «la consolidación de los estudios en música popular en la década de 1990, junto a la era digital, impulsaron el rescate y valoración de la música popular antigua» (González, 2007, p. 12), por lo que permitió que la música

popular se fuera adaptando a nuevos medios comunicativos, y esto correspondió a dos tipos de motivaciones identificadas en esta investigación: expresivo-artísticas, y productivas y de consumo.

### 2.2.1 Motivaciones expresivo-artísticas

En cuanto a las motivaciones expresivo-artísticas, cabe mencionar que los primeros sanjuanitos eran de carácter dancístico, con una melodía muy básica, la cual se basaba en una pentafonía que únicamente realizaba pequeñas variaciones melódicas en sus estrofas, sin perder de contexto la rítmica y métrica de 2, 4 y 8 compases. Actualmente, los sanjuanitos presentan una estructura más libre, con melodías basadas en pentafonías e incluso hasta atonalidades, que a la vez aportan no solo variaciones melódicas, sino sistemas más complejos como lo es la música atonal, dodecafónica, etcétera (para mayor referencia, véase *Sanjuanito futurista*, de Luis Humberto Salgado).

Hacia 1930, aproximadamente, no se tomaba a los ritmos ecuatorianos dentro de los cánones de música clásica, puesto que los compositores mayormente usaban en sus obras ritmos extranjeros como valeses, polcas, rock-slow, boggie-boggie, etcétera. Es únicamente a partir de la llegada de Domingo Brescia (1866-1939) al Conservatorio Nacional de Quito como maestro de composición, que se impulsa y promueve la utilización de ritmos folclóricos y tradicionales ecuatorianos dentro de la composición entre los estudiantes, y defiende la filosofía de que los más grandes aportes provienen del folclor musical de cada país. En un inicio, hubo resistencia por parte de las instituciones de instrucción musical (que durante aquel tiempo eran únicamente los conservatorios) para considerar la música popular como objeto de estudio y dentro de sus programas; sin embargo, Francisco Salgado, impulsado por su maestro Brescia, inicia un movimiento nacionalista, incorporando ritmos populares dentro de sus composiciones. Luego, Luis Humberto Salgado (1903-1977, hijo de Francisco), continúa con esta corriente; utiliza ritmos ecuatorianos dentro de sus obras con claros fundamentos teóricos: «para elevar la música ecuatoriana, es necesario tratar las melodías indígenas y ritmos con distintos procedimientos técnicos» (Salgado, 2010, p. 2). Otros compositores, siguiendo su ejemplo, iniciaron todo un movimiento de música académica basada en ritmos nacionales. Entre los ejemplos más sobresalientes podemos mencionar algunas obras: *Sanjuanito*

*futurista*,<sup>1</sup> de Luis Humberto Salgado; *Melodía indígena* del compositor José Ignacio Canelos (1898); *Danza incásica* de Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947); *Danza campesina* de Rafael Sojos Jaramillo (1889-1988), etcétera.

Entre otras composiciones de sanjuanitos académicos y pertenecientes al tipo de sanjuán de blancos, encontramos la obra *Ostinatos sinfónicos sobre el tema del Chucchurilla* (1993); esta es una composición sinfónica compuesta por César Santos Tejada, trabajada sobre dos sistemas pentafónicos superpuestos, y su transposición es en un semitono descendente. Su melodía sencilla se basa en un pequeño dibujo que se reproduce constantemente con pequeñas variantes, denotando de esta manera el influjo directo de la música indígena sobre los mestizos.

### 2.2.2 Motivaciones productivas y de consumo

La evolución de los sanjuanitos en diferentes tipos de formatos, y que hoy se difunden a través de los diversos canales y medios, ya sean estos tecnocumbia (*Las musas*), folclórico (*La alborada*), grupos de cámara (Cuarteto de cuerdas de la Universidad de Cuenca), grupos de pop (Cruks en Karnak) respondió sobre todo a motivaciones de consumo de masas, siendo su relación *música-público-tecnología* fusionada de tal manera que permitió adaptaciones de formatos tradicionales de sanjuanitos a formatos adaptados a las nuevas necesidades de la sociedad. Este sanjuanito tradicional, adaptado a los nuevos medios, tecnologías e instrumentación que tenían a su alcance, tuvo una mayor proyección que permitía reflejar el sentido autóctono ecuatoriano con una mezcla de la correspondencia a las necesidades y gustos musicales.

En cuanto a las motivaciones productivas, se puede señalar que, en un inicio, en el sanjuanito, como describe el compositor ecuatoriano Sixto María Durán, «el ejecutante indígena toca con la mano izquierda su caramillo, y con la derecha bate el tambor a dos

---

<sup>1</sup> Entre los mayores exponentes y compositores académicos que han aportado al desarrollo de este género está Luis Humberto Salgado (1903-1977), quien, basado en el ritmo sanjuanito, compuso el *Sanjuanito futurista*. Este sanjuanito es uno de los pioneros en cuanto a su sentido compositivo, ya que salió de los cánones de un sanjuanito tradicional ecuatoriano (como es el caso de los sanjuanitos *Penas mías* o *Pobre corazón*). Este sanjuanito se encuentra dentro de un estilo compositivo contemporáneo, no presenta un centro tonal y mayormente está basado en el dodecafonismo como punto base; su célula rítmica presenta el sanjuanito como patrón base, y con una estructura completamente distinta a la de un sanjuanito tradicional.

golpes» (Guerrero, 2005, p. 1279); este fue ejecutado con una instrumentación muy básica como el caramillo, tambor, rondadores, flautas...; esta fue cambiando con el pasar de los años a un bajo eléctrico, batería y guitarra eléctrica. Esto puede ser claramente apreciado y contrastado, si se compara una interpretación de los primeros sanjuanitos que encontramos en el siglo XX, aproximadamente hacia 1920 (en interpretaciones realizadas por las hermanas Mendoza-Suasti), con las nuevas adaptaciones que se encuentran en el siglo XXI, como puede apreciarse en interpretaciones de Ángel Guaraca, que se fueron adaptando con el paso del tiempo. Estas adaptaciones permitieron que el ritmo sanjuanito se encuentre al alcance popular, y que la gente pueda bailarlo y disfrutarlo.

De igual modo, entre las motivaciones de consumo que provocaron una evolución del sanjuanito, se halla el ritmo en sí mismo; como este ritmo es para bailar y regocijarse hasta el delirio, su inmaterialidad se manifestó en el cuerpo de la música y en el oyente como tal; y es que los sanjuanitos indígenas fueron adaptados a instrumentos populares de la actualidad, para un alcance mayor en la comunidad.

Al referirnos al tema de la adaptación y evolución del sanjuanito, hemos asumido que en la actualidad se encuentran adaptaciones que correspondieron a dos tipos de necesidades. En primer lugar, las adaptaciones realizadas de acuerdo a las necesidades de los compositores académicos (como anteriormente se mencionó), debido a motivaciones artístico-académicas. Y en segundo lugar, las motivaciones productivas y de consumo, como respuesta a las necesidades de las grandes industrias y de masas; las cuales respondieron rápida y eficazmente a las necesidades de multitudes, permitiendo su popularización y permanencia de ritmos tradicionales mediante la permeabilización hacia las nuevas generaciones.

### **2.3 Realidad ecuatoriana**

El problema del análisis de la música popular siempre se ha abordado desde diversos puntos de vista, con exponentes de países latinoamericanos como Argentina (Violeta Hemsy Da Ganza), Chile (Juan Pablo González), Uruguay (Coriún Aharonián); sin embargo, Ecuador siempre ha quedado un poco rezagado en este proceso investigativo. Son muy pocos los musicólogos ecuatorianos que han realizado aportes significativos en cuanto al sanjuanito; entre ellos sobresalen Segundo Luis Moreno, Mario Godoy, Pablo Aguirre, entre otros. La temática del análisis de la música popular y del ritmo del sanjuanito, fue abordada en el Congreso Internacional FLADEM (Foro Latinoamericano

de Educación Musical), hacia al año 2010, cuando Ecuador (Loja) por primera vez fue testigo, de la unión de toda Latinoamérica en un solo lugar. Como asistente, se pudo constatar cómo músicos ecuatorianos abordaron temas muy importantes para el análisis de la música popular y su inclusión en los conservatorios. La temática de la inclusión de ritmos populares (y entre ellos el sanjuanito) dentro del currículo de las instituciones educativas, fue considerado de suma importancia para el crecimiento y desarrollo académico de las instituciones educativas. En aquella ocasión, la musicóloga Ethel Batres (Guatemala) se sumó a esta opinión, considerando este proceso fundamental como parte del crecimiento musical del Ecuador.

El sanjuanito, más allá de representar una danza, en realidad encierra un misticismo mucho mayor, ya que, si se realiza un análisis muy somero y general, se puede deducir que esta danza en tonalidad menor, compuesta por una letra de carácter triste, sirve tanto para bailar como para regocijarse. Es decir, paradójicamente, los ecuatorianos nos alegramos con una música triste. Es así que tenemos el ejemplo más común y conocido en el Ecuador, el sanjuanito *Pobre corazón*, cuya letra versa así: «Pobre Corazón, entristecido, / ya no puedo más soportar, / y al decirle adiós / yo me despido / con el alma, con la vida, / con el corazón entristecido». Quizá, este tipo de psicología a la inversa constituya el catalizador de un proceso de catarsis de los sufrimientos y/o tristezas de una comunidad al recordar su pasado y conquistadores.

### **3. CONCLUSIONES**

El sanjuanito constituye uno de los ritmos más importantes y representativos del Ecuador. Recibió influencias españolas, sin duda, pero surgió en tiempos anteriores incluso a la dominación incásica. Este género, con una estructura binaria y ritmo de contradanza, con el paso de los años ha sido adaptado a diversidad de formatos y de instrumentaciones. Esto ha garantizado su permanencia a través de los años y su convivencia con las nuevas generaciones.

Tras su continuidad, este ritmo ha experimentado diversos cambios evolutivos y de adaptación. Entre las motivaciones que influyeron en este proceso, se pueden mencionar las motivaciones de carácter expresivo-artísticas, y las productivas y de consumo. Sin embargo, a pesar de ser uno de los ritmos tradicionales ecuatorianos representativos, ha recibido mucha resistencia por parte de la academia y de instituciones que se encargan de la profesionalización musical, aunque en la actualidad, tras diversos debates y foros

internacionales, se ha logrado un mayor apoyo a la música popular y la inclusión de los ritmos ecuatorianos dentro del currículo. No obstante, el trabajo por una vinculación de la música popular en el plano académico todavía presenta falencias. Desde la óptica de docente e instrumentista, resulta fundamental ofrecer la debida importancia a nuestra música, ya que de ahí proviene toda la riqueza cultural y musical nacional.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Guerrero, Pablo. (2005). Sanjuanito. En *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (II, 1279-1281). Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Godoy, Mario. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- González, P. y Rolle, C. (2007). Escuchando el Pasado. *Revista de Historia* (No.157), Santiago de Chile: LOM.
- González, Pablo. (2013). *Pensar la Música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- González, Pablo, y Rolle, Claudio. (2000). Música Popular Urbana como vehículo de la memoria. *Memoria para un Nuevo Siglo*. Santiago de Chile: LOM.
- Moreno, Segundo Luis. (1993). *Historia de la Música en el Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Salgado, Luis. (2010). *Rapsodia Ecuatoriana No. 3*. Quito: Editora Noción.
- Wong, Ketty. (2004). *Luis Humberto Salgado, un Quijote de la música*. Quito: Jorge Vera, Centro Cultural Ecuatoriano.

ANEXO. Recopilación realizada por Pedro Pablo Traversari, a principios del s. XX.  
(Guerrero, 2005, p. 1279)

**Sanjuanito**  
Recopilación Pedro Pablo Traversari, principios s. XX

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and the subsequent three systems are labeled 'Pno.'. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The score includes first and second endings, marked with double bar lines and repeat signs. The first ending concludes with a 'Fine' instruction. The second ending is marked 'D.C. al Fine', indicating a first ending that leads back to the beginning of the piece. The piece concludes with a final double bar line.