

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales

Patricio Robalino: huella de un gestor cultural

Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico musical

Victoria del Carmen Robalino Pinto

Tutor: Edgar Clotario Vega Suriaga

Quito, 2022



Cláusula de cesión de derechos de publicación

Yo, Victoria del Carmen Robalino Pinto, autora del proyecto profesional aplicado intitulado "*Patricio Robalino: huella de un gestor cultural. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico musical*", mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Gestión Cultural y Políticas Culturales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad realizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto a los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

01 de junio de 2022



Firma:

Resumen

“Patricio Robalino: huella de un gestor cultural. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico” es un producto profesional artístico aplicado que incluye dos disciplinas artísticas: música en vivo a cargo de la Orquesta Quishuar y la proyección de material audiovisual, con parte del trabajo etnográfico de esta investigación, recogido en una exposición de documentos y archivos del gestor. El periodo de estudio va desde los 90’s hasta el año 2010; y se ubica en San Miguelito de Píllaro, Quito y Conocoto.

Esto nos permite reconocer el caminar en el tiempo de Patricio Robalino, quien se autodenomina “gestor cultural popular”, con base en el reconocimiento de la suma de experiencias vividas y conceptuadas en carne propia, junto a un trabajo constante que combina el hecho artístico cultural con la gestión comunitaria, más la militancia política, procurando expandir la noción de cultura hacia todos los hechos de la vida humana. Al mismo tiempo pone en evidencia una serie de herramientas y metodologías críticas de la gestión cultural que buscan tener nido en nuevas políticas culturales y en un aporte a los debates contemporáneos sobre epistemología de la gestión cultural latinoamericana.

Patricio Robalino nació en San Miguelito de Píllaro, provincia de Tungurahua-Ecuador, en el año de 1962. Su trabajo como gestor cultural popular se ha desarrollado a partir de la creación de modelos alternativos y/o críticos a la gestión estatal de la cultura; sin embargo, como muchas prácticas venidas de experiencias sociales y políticas, han sido opacadas y menospreciadas por la élite cultural; de ahí que este trabajo pretenda ser un acto de justicia, en el entendimiento de que el pensamiento que surge desde el poder impone imaginarios, difunde su versión de la realidad.

El análisis de su trabajo en esta investigación se expresa en cinco categorías: la militancia, la investigación cultural, la creación, la difusión y finalmente la formulación de proyectos culturales; representadas en las obras musicales de un producto profesional artístico.

Palabras clave: gestor cultural, gestor cultural popular, militancia, culturapopular, gestión cultural.

A mi papi, el ser más honesto, trabajador y noble que conozco.

El Patito que cada día va dando una clase maestra de lo que es un buen ser humano, que va luchando en su vida por su salud, por su música, por sus proyectos culturales para beneficio de muchos, por el bienestar de la familia, por el amor a sus “ahora” tres rosas blancas y por supuesto a su poema con dientecitos Mathías Benjamín Peláez Robalino. Gracias papito por hacerle bien a esta sociedad.

Quiero dedicar también a mi Mathito por tener la bondad de llegar a mi vida y ser la luz de mi camino.

Agradecimientos

A Paola de la Vega por crear este espacio para reconocernos como gestores, a los profesores de esta Maestría, a la música siempre que me acompaña desde niña y sobre todo a mi familia, especialmente a mi Dani y a la Mitita, que con su apoyo y amor hoy tengo la posibilidad de terminar este proyecto de vida.

Tabla de contenidos

Capítulo primero	13
Antecedentes	13
1. Problemática en la que se inscribe el producto	15
1.1. Planteamiento del problema	15
1.2. Motivo de la obra artística musical.	27
Capítulo segundo	33
Descripción del producto	33
Capítulo tercero	37
Revisión de la literatura relevante	37
Estado del arte	37
Conclusiones	43
Lista de referencias	45
Producto artístico	49
<i>“Patricio Robalino: huella de un gestor cultural. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico musical”</i>	49
Anexos	53
<i>Anexo 1: Partituras de las obras musicales en PDF</i>	<i>53</i>
<i>1. 1. Colibrí de los ojos tristes</i>	<i>53</i>
<i>1. 2. Manuela</i>	<i>59</i>
<i>1. 3. Tayta Carnaval</i>	<i>67</i>
<i>1. 4. La Diablada Pillareña</i>	<i>76</i>
<i>Anexo 2: Material audiovisual</i>	<i>88</i>
<i>Anexo 3: Material para exposición</i>	<i>89</i>

Capítulo primero

Antecedentes

“Patricio Robalino: huella de un gestor cultural. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico”, tiene como punto de partida los 90s, año en los que emerge la gestión cultural en Latinoamérica; realizaré un breve paso por sus orígenes y su pensamiento en dos ámbitos: la música y su articulación en procesos de gestión cultural; ello permite entender el origen del músico gestor y su proceso para llegar a la creación del Grupo Huasipungo, de donde parte todo su trabajo artístico y cultural comunitario, y que posteriormente se convertirá en el Centro Cultural Huasipungo.

Patricio Robalino migra del campo a la ciudad siendo niño; en la secundaria, en el Colegio Mejía, en Quito, forma parte de un grupo de estudio que, aparte de las materias colegiales, se enfoca en la reflexión político militante; allí conoce a Fausto Basantes, quien luego será líder del movimiento armado Alfaro Vive Carajo (AVC). Con él comparte largas tardes de discusión política, desarrolla actividades de agitación y militancia, al tiempo que fomentan una amistad mutua. El asesinato de Fausto en manos de la Policía afectó mucho a Patricio, y lo comprometió aún más con su trabajo político. Luego, desde 1978, con el grupo Huasipungo en acción, toma contacto con partidos y movimientos de izquierda revolucionaria ecuatoriana: Frente Amplio de Izquierda FADI, Partido Comunista Ecuatoriano PC, Partido Comunista Marxista Leninista Ecuatoriano y movimientos ligados a la Iglesia de la Teología de la Liberación, especialmente del ala del padre Fabián Vásquez.

Durante el gobierno socialcristiano encabezado por León Febres Cordero, 1984-1988, junto con Huasipungo, participa en jornadas de protesta y agitación, tanto en la calle como en el escenario. Pese a que oficialmente militaba en el Comité del Artistas del FADI, seguía ejecutando acciones de apoyo a AVC y al PC, siendo parte, en esta última organización, de la célula clandestina “Neptalí Reyes” que la conformaban, aparte de “los huasipungos” (Integrantes del grupo Huasipungo: María y Margarita Pinto; Milton Fernández, Patricio Robalino), estudiantes de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central del Ecuador.

En este período y en parte del siguiente gobierno, del socialdemócrata Rodrigo

Borja Cevallos, 1988 - 1992, es asediado por agentes policiales, generalmente camuflados de civil, y sufre agresiones junto a sus compañeros y familiares. A su compañera de vida, Carmina, le disparan en la pierna luego de una función artística de solidaridad con los desaparecidos. Patricio es golpeado y tomado preso en varias ocasiones.

Esta militancia transforma el modo de pensar de Patricio. Se fortalece su creencia de que el trabajo artístico y cultural no es sólo para entretener o filosofar sino para comprometerse y accionar desde las bases, buscando cambios sociales. En el Partido Comunista lee documentos de Federico Engels, Carlos Marx, Vladimir Lenin, entre otros.

En lo cultural, el partido recomendaba textos del cubano Nils Castro; en lo musical, escuchar música de Los Palacaguina, Inti Illimani, Quilapayún, Víctor Jara, Gabino Palomares, Violeta, Isabel y Ángel Parra; de Ecuador, “los huasipungos” escuchaban música de los Jatari, Julio Pico, Jaime Guevara, Gloria Arcos, Sandra Bonilla, Taller de Música y otros. Desde la familia, Patricio reconoce la fuerte influencia de su abuelo paterno Julio Espín, músico tradicional de la parroquia de San Miguelito, que tocaba las dulzainas.

Las situaciones sociales siempre fueron su motor para la creación y propuesta de proyectos culturales en los que buscaba, a través del arte, denunciar injusticias, inequidades, corrupciones o discriminaciones, y generar espacios de diálogo y creación, donde se planteen alternativas a esas situaciones, su trabajo se posicionó siempre en una ideología de izquierda.

El análisis de su trabajo en esta investigación, se expresa en cinco categorías: la militancia, la investigación cultural, la creación, la difusión y finalmente la formulación de proyectos culturales; representadas en obras musicales que se recopilaron a partir de la investigación etnográfica y que fueron seleccionadas para representar estas cinco categorías; estas obras son: Colibrí de los ojos tristes, Manuela, Tayta Carnaval y La Diablada Pillareña, mismas que serán interpretadas durante la ejecución de la obra artística y que finalizarán con la exposición de material del gestor, completando así las categorías de análisis.

1. Problemática en la que se inscribe el producto

1.1. Planteamiento del problema

“*Patricio Robalino: huella de un gestor cultural*. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico musical” pretende iluminar el espacio de la memoria de la gestión cultural casi anónima, no validada en circuitos de legitimación en el campo cultural en Ecuador, que realizan hombres y mujeres en los barrios, pueblos y comunidades desde lo popular, construyendo nuevos modos de pensar, alternativos, de respuesta, con carácter transformador que abran el camino no sólo para la difusión del trabajo cultural popular, sino que además están ligados a la reivindicación social, al logro de justicia para las comunidades y la creación de nuevos modos de pensar el mundo, desde abajo; en suma, para la construcción de otras epistemologías, tal como lo ha teorizado Boaventura de Sousa, en las denominadas “Epistemologías del Sur”, un conjunto de indagaciones sobre la construcción y validación de conocimientos nacidos en la lucha, de formas de saber desarrolladas por grupos y movimientos sociales como parte de su resistencia contra injusticias y opresiones sistemáticas causadas por el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado (De Sousa 2018, 27).

El problema sobre el que trabaja esta investigación está contenido en dos expresiones: ocultamiento y justicia epistémica. En efecto, mediante un estudio de caso, el del gestor Patricio Robalino, se pretende poner en evidencia la existencia de gestores culturales, muchos de ellos autodenominados gestores culturales populares, que activan cotidianamente proyectos, trabajos y actividades, combinando los objetivos de sobrevivencia personal y familiar, con los objetivos comunitarios de los sectores a los que pertenecen.

Es necesario señalar también que, al menos en sus inicios, el gestor trabaja la gestión cultural desde una visión política de izquierda, alejada del cultivo purista de las bellas artes, más cercana a las prácticas de los colectivos culturales y organizaciones gremiales y sindicales. Utiliza también elementos de las culturas denominadas ancestrales y tradicionales, para sumarlos a elementos de la cultura popular, fundiendo en un solo hacer el hecho artístico, la gestión cultural y las políticas militantes reivindicatorias de los derechos de los obreros y campesinos (así denominaban los partidos de izquierda a los

indígenas en las décadas de la mitad del siglo XX, hasta los 90s, para incorporarlos a sus filas), es decir, aplicando una suerte de instrumentalización de la gestión cultural en beneficio de los intereses de los partidos de izquierda predominantes en el espectro político de fines del siglo pasado.

Como consecuencia de lo anterior, este trabajo plantea la necesidad de generar justicia epistémica con este sector, dejar expuesta la necesidad de crear mecanismos que faciliten el acceso, tanto a la formación técnica o académica como a los recursos institucionales de los mentados gestores culturales populares; sin dejar de lado el registro y la difusión de los conocimientos que se van generando a través de esa práctica diaria en gestión cultural. Es decir, se plantea que existe una deuda del Estado y la Academia, en cuanto al reconocimiento de la existencia del gestor cultural popular, a su derecho a acceder a recursos para el desarrollo de sus actividades y a la sistematización y difusión de los conocimientos y experiencias que se generan como producto de sus actividades continuas.

Las prácticas de gestión de Patricio Robalino se derivan de una forma de entender la cultura, pues se trata de gestionar la cultura desde lo popular. Patricio lo define como la gestión que no respeta códigos, que se crea y recrea constantemente, que se transforma con mayor velocidad que en cualquier otro segmento, que se apropia de elementos de otros sectores culturales, los asimila, los pone a su voluntad, los utiliza y los devuelve, los circula, los destruye; cultura popular que resulta difícil definirla, pero que existe, con todas sus variantes y adaptaciones locales, en todo caso, cultura de respuesta, generada por actores sociales concretos en procesos históricos específicos como lo menciona Patricio Guerrero en su libro “La Cultura, estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad la diferencia”, menciona:

Al caracterizarla como “construcción” social, no decimos que la cultura es una invención arbitraria o artificial, sino que es el producto de acciones sociales concretas generadas por actores sociales igualmente concretos y en procesos históricos específicos. Si vemos a la cultura como una construcción social presente en la diversidad de la sociedad humana, sería equívoco entenderla al margen de la misma sociedad y de los sujetos sociales que la construyen, puesto que la cultura es posible, porque existen seres concretos que la construyen desde su propia cotidianidad como respuesta a la dialéctica transformadora de la realidad y de la vida. (Guerrero 2002, 51)

La gestión cultural autodenominada popular por parte de Patricio, si bien echa mano de herramientas y conocimientos surgidos en este espacio, también incorpora insumos

sustraídos desde el mundo de la academia, gracias a su inquietud de estar inmerso en un proceso de educación constante, autodidáctica. Por ejemplo, hereda las formas populares de hacer música de su abuelo Julio Espín y les agrega conocimientos académicos musicales de sus estudios en el Conservatorio. Las coplas populares de Tabacundo son transmitidas a Patricio por don Miguel Mármol, músico popular del barrio San Luis de Ichisí del cantón Pedro Moncayo; Patricio las incorpora a sus estudios de Lengua y Literatura realizados en la Universidad Técnica Particular de Loja. Este ejercicio político y creativo, no solo pone en tensión a los modos establecidos de hacer cultura, sino que los incomoda pues las voces oficiales no logran encajar esta categoría dentro de los conceptos institucionales estatales:

Frente a estas “culturas”, la cultura popular se caracteriza por ser subversiva, espontánea, existe creando, reinventándose y no sólo teorizando. Una de las dificultades cruciales y paradójicas más reveladoras para abordar la teoría de la gestión cultural de lo popular desde la institucionalidad pública, es el que se siga acudiendo a categorías y conceptos de las culturas elitista y académica o intelectual. Se habla también de la cultura oficial, que generalmente es la misma elitista, confrontada a la cultura popular. Se refiere a la imposición y/o dirigismo cultural, en estados totalitarios o déspotas, de lo que debe ser y hacerse desde el Poder, esto es, que a través de mecanismos coercitivos o persuasivos, se somete a la población a obedecer las políticas y modelos culturales estatales. (Saltos 2012, 38)

Lo popular hace que la categoría de gestor se transforme, interpelando sus vertientes anglosajona y francesa, ésta última posteriormente acogida por “la escuela Barcelona” que se institucionaliza a partir de los 90’s en América Latina, producto de la cooperación y ayuda al desarrollo. Así, los modos de accionar la cultura en lo popular y comunitario, registran prácticas anteriores a la instauración de “la gestión” como categoría profesionalizante:

El discurso de la gestión cultural se instaura como forma válida y legítima de accionar la cultura con mayor fuerza, tanto en Ecuador como en otros países latinoamericanos, en los noventa. Parte de que la certeza de que ninguna categoría es políticamente neutra; de ahí que, en un momento histórico de implementación y auge de políticas de ajuste estructural y neoliberales en América Latina, la gestión cultural comenzó a posicionarse en el imaginario de agentes artístico-culturales autónomos como un campo naciente de profesionalización para un oficio que aparentemente se había desarrollado de forma empírica y espontánea (De la Vega, 2016, 97).

Por lo tanto, este estudio aporta a la construcción de una genealogía de la gestión cultural popular en Ecuador, a través de un estudio de caso, y desde ella resignifica esa categoría hegemónica. Busca plantear como categoría central a la gestión popular y aportar

a los debates contemporáneos de una naciente epistemología de la gestión cultural latinoamericana.

Huella de un gestor cultural como obra artística es el resultado de un largo proceso de diálogo, reflexión y análisis, sobre el legado de Patricio Robalino, autodenominado gestor cultural popular, sobre los procesos significativos que han generado cambios culturales importantes dentro de sectores populares y políticos en Ecuador. El punto de partida de esta investigación son los 90s, años en los que emerge la gestión cultural en Latinoamérica. Como él, varios gestores realizan trabajos y propuestas independientes desde la cultura. Este trabajo me permite señalar el desarrollo de herramientas críticas en gestión y políticas de la cultura, el diálogo de culturas diversas y sobre todo el ejercicio de los derechos culturales que, enunciados en documentos legales relevantes para el sistema político, no han logrado convertirse en ejercicio cotidiano de la ciudadanía, de quienes ganan el pan del día con su gestión ligada a la cultura.

Para esta investigación se aplicaron dos metodologías: etnográfica y musicológica, concluyendo con una exposición de documentos y archivos. Este trabajo se ve plasmado en la obra musical del gestor: compilación, arreglos, interpretación de la obra musical del mismo, breve descripción de la investigación, obra musical e interpretación, acompañada de un ensayo argumentativo que sustenta la obra así como la noción de gestión popular.

Para la metodología etnográfica, se realizaron entrevistas al gestor y a personas que se vieron influenciadas directamente por su trabajo; se realizaron además visitas al Centro Cultural Huasipungo, en Conocoto, para revisar el material físico, de audio y audiovisual del archivo personal del gestor; allí se recopilaron los elementos necesarios para la exposición de su archivo y para la producción de videos cortos.

Para la investigación musicológica, se realizó el estudio y revisión de las principales obras creadas por el gestor Patricio Robalino, en un contexto histórico y estableciendo prioridades, dada la amplia cantidad de información que podía brindar el gestor; por ello, las obras fueron seleccionadas con base en el análisis de su legado, y referidas a los temas de militancia, investigación cultural, creación, difusión y formulación de proyectos, ejes que, en versión del entrevistado, expresan de manera concreta las áreas en las que ha trabajado con más ahínco. En consecuencia, las obras musicales han sido seleccionadas en consenso con el gestor, quien expresa que, la música escogida, es la más significativa que ha creado en referencia a los ejes mencionados.

La selección de material para la exposición de documentos y archivos resulta del proceso de revisión de registros escritos, audiovisuales y de vídeo del gestor, actuando siempre en consenso con él, y como fruto de la investigación etnográfica.

El proceso de concreción del producto final, fue la producción general de la obra artística completa, mediante la realización de ensayos generales, en los cuales se incorporó la música del gestor, arreglada e interpretada por la orquesta de cámara Quishuar, agrupación musical de cuerdas, estructurada con estudiantes de música del Centro Cultural Huasipungo, en diálogo con el material audiovisual.

En 1978, cuando se funda Huasipungo, Ecuador vive el proceso de retorno a la democracia con el gobierno del presidente Jaime Roldós Aguilera (1979-1981), quien recibe el poder de manos del último triunvirato militar que dirigía el país, bajo el nombre de Consejo Supremo de Gobierno, y que lo conformaban: Jaime Durán, Luis Leoro Franco y Alfredo Poveda. El petróleo, que había marcado una ruta de imaginario de progreso y crecimiento económico, brindaba la posibilidad de obtener recursos para el desarrollo del que hablaban los políticos. Las organizaciones estudiantiles y de trabajadores estaban fortalecidas y alineadas, unas con la izquierda comunista pro soviética, expresadas en el Partido Comunista Ecuatoriano PC y en el Frente Amplio de Izquierda FADI; y otras estaban identificadas con la China Comunista, expresadas en el Partido Comunista Marxista Leninista Ecuatoriano PCMLE y en el Movimiento Popular Democrático MPD.

Estos partidos, a su vez, tenían sus propias organizaciones culturales: el Comité de Artistas del FADI con artistas como Jatari, Pueblo Nuevo, Huasipungo, Susana Reyes, Camilo Luzuriaga, Yerbales, Sendero, Enrique Males; y el MPD con la Unión Nacional de Artistas Populares UNAP y el Centro de Arte Nacional CAN, con artistas como Terry Pazmiño, Giovanni Escorza, Cantores del Pueblo, Los Comuneros, Alberto Carcelén, Chumichasqui, Noviembre 15 entre otros. Aparte de ellos, tenían presencia en los escenarios y jornadas, otros artistas que no necesariamente militaban en esas organizaciones políticas: Jaime Guevara, Sandra Bonilla, Taller Naún Briones, Coordinadora de Artistas Populares COARPO, Gloria Arcos, los Huayanay, Rumbasón, los Cuatro del Altiplano, entre otros que participaban con frecuencia de las jornadas de solidaridad y protesta social.

Estos grupos y cantautores se hacían llamar Nueva canción ecuatoriana, ligados siempre a la militancia de izquierda, tal como lo menciona Hernán Peralta en su tesis

“Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano”, de la Universidad Andina:

La Nueva Canción en Ecuador se presenta como un fenómeno musical heterogéneo que refleja las dos tendencias de la izquierda ecuatoriana. Por un lado, un número importante de grupos y cantautores se alinearán con el Partido comunista, PC y con el Frente Amplio de Izquierda, FADI; y, por otro, cantautores, intérpretes y grupos se identificarán con la línea del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, PCMLE y el Movimiento Popular Democrático, MPD. En menor medida otros grupos simpatizarán con la línea política del Partido Socialista Ecuatoriano, PSE. Algunos cantautores se mantienen al margen de la militancia partidaria, pero comprometidos con la izquierda política. (Peralta 2003, 55).

A los artistas y gestores vinculados al movimiento indígena ecuatoriano, se los trataba de captar para la militancia activa por los partidos de la izquierda ecuatoriana, sin lograrlo, pues éstos tenían sus propias experiencias, intereses, formas de organización e incluso, una música absolutamente propia y una cosmovisión muy diferente a la del mundo mestizo. Imbabura es la provincia donde más se desarrollan estas agrupaciones: grupos como Obraje, una verdadera propuesta organizativa de resistencia de la juventud indígena desde lo cultural; Peguche, que hacía investigaciones musicales con la guía de José Quimbo; Ñanda Mañachi, que llegaría a convertirse en una verdadera escuela y en representantes del país a nivel internacional; desde allí surgiría otra propuesta artística musical llena de identidad, como es la voz del cantautor Enrique Males. Todos ellos son un ejemplo mínimo, pero representativo, del movimiento cultural indígena, que reivindicaba entre otros aspectos: la cosmovisión andina, la conmemoración de los raymis, el derecho a la autodenominación de las personas, al uso de su vestimenta y de la lengua kichwa en todos los espacios; en suma, la valoración de sus culturas.

Habían, además, programas de radio, especializados en música latinoamericana, en ese entonces denominada folklórica y protesta, según el caso. “Flocloreando por Colón” con Luis Gustavo Calderón, o “Formalmente Informal”, en Radio Bolívar, con Luis Alberto Vicente, son ejemplos de estos programas. Otras radios que difundían este tipo de música eran: Radio HCM1 de los padres oblatos en la Basílica del Voto Nacional; y espacios como “Aquí Latinoamérica” de Radio Positiva; “Primero lo Nuestro” en Ecuashiri, y en Radio Tarqui.

Los teatros emblemáticos para estas jornadas de canto social eran, en primer lugar, el Teatro Universitario, de la Universidad Central del Ecuador; el teatro Politécnico, de la Politécnica Nacional; el coliseo Julio César Hidalgo, del sector de La Marín, en Quito; éste

fue el escenario de grandes encuentros de la Nueva Canción Latinoamericana. Un caso especial es el Teatro Prometeo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana: se convirtió en el escenario donde los grupos musicales nacientes tenían que presentarse para ser considerados como “graduados” e incorporados al ámbito musical de la época, con la gestión de Beatriz Fuentes Díaz; esto pese a que la Casa de la Cultura Ecuatoriana no se comprometía plenamente con los movimientos sociales, pues estaba reservada para la intelectualidad ecuatoriana más ligada a la literatura.

En Quito, en los 80s y 90s, se desarrollaron también varios concursos de música folklórica, por ejemplo, intercolegiales que tenían distintos escenarios: un colegio, una escuela, un teatro, una plaza de pueblo, pero que siempre convocaban a seguidores que llenaban los espacios. Uno de los más destacados fue el Concurso Nacional Intercolegial de Música Folklórica, organizado por Canal 4, Teleamazonas, y conducido por Alberto Cañas, “Cañitas”, un animador chileno. En ese concurso del año 1982, el Colegio Mejía tuvo dos representantes: el grupo Illiniza, por la sección diurna, y el grupo Huasipungo por la nocturna. Illiniza obtuvo el primer premio y Huasipungo el cuarto.

Hernán Peralta investigador del fenómeno de la nueva canción en el Ecuador, hace referencia en su tesis al testimonio de muchos grupos musicales de los ochenta, entre ellos Huasipungo:

Huasipungo es uno de los grupos más importantes de la canción social. Formado por los hermanos Robalino, el grupo mantiene su actividad y realiza presentaciones en varios escenarios. Patricio Robalino narra la actividad del grupo. El grupo nació en la barriada de los conserjes del Colegio Nacional Mejía, en el año 1978. Los muchachos integrantes, fundadores de Huasipungo, éramos hijos de los conserjes del Colegio Mejía; nosotros ayudábamos a nuestros padres a barrer las aulas todas las noches, una vez terminada la jornada nocturna. Era una gallada grande de jóvenes que se reunía en el patio, desde temprano, para iniciar la tarea a partir de las 11 de la noche, entonces surgió la inquietud de hacer música en las horas previas al trabajo, para esa época ya se habían consolidado Jatari y Pueblo Nuevo. Empezamos a estudiar en el Conservatorio Nacional de Música, que por entonces funcionaba en la calle Cuenca, en la esquina del cine Granada. Y se consolida el grupo. (Peralta 2003, 192).

Patricio Alejo Robalino Espín, nacido en San Miguelito de Píllaro en el año 1962, es estudioso de la música popular ecuatoriana. Su experiencia y conocimientos se inician con su abuelo materno Julio Espín, fabricante de tejas e intérprete de dulzainas y con su padre Jacinto que lo cría en un taller de ebanistería, pues era constructor de guitarras. Posteriormente, sus inquietudes musicales se amplían con el maestro Gerardo Robayo, ayudante del taller de su padre; aparece luego don Miguel Mármol, músico popular del barrio San Luis de Ichisí, del cantón Pedro Moncayo, y su esposa Mariana Hermosa, quienes

le transmiten el amor por la copla popular; así también, los hermanos Carlos, David, Lucas y Guadalupe Robalino, integrantes del grupo musical Inti Chasquí, la música protesta, hasta llegar a su amistad con los integrantes del grupo Jatari: Patricio Mantilla, Ramón Larco y Enrique Sánchez, que lo incitan al estudio de la técnica y la investigación musical.

En lo formal, realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, por apenas dos años, cuando éste funcionaba en la calle Cuenca, en el centro histórico; además, estudió un curso denominado “Música de las Américas”, en la Universidad Católica del Ecuador, con el maestro José Lascano, curso que le abrió la sed del análisis musical; también estudió Lengua Kichway Cultura Andina en la Universidad Politécnica Salesiana de Quito; hizo la carrera semi presencial de las materias de Lengua y Literatura en la Universidad Técnica Particular de Loja; y dos años después de la creación del Ministerio de Cultura en Ecuador, nació la Escuela Itinerante “Pakari Pacha” como proyecto de formación del Ministerio; Patricio fue estudiante de la primera y única generación de dicha escuela. A lo anterior se suma una fuerte carga de autoformación a través de talleres que impartía y recibía junto a los miembros del grupo Huasipungo.

El 18 de agosto de 1978 crea el Grupo Huasipungo, un conjunto de música protesta cuya característica principal era la de estar conformado únicamente por hijos de los conserjes del Colegio Mejía de Quito. Huasipungo nace en el contexto del retorno a la democracia, después de las últimas dictaduras que finalizaron en 1978; posteriormente se convertiría en el Centro Cultural Huasipungo, una organización más amplia, con sede en el barrio La Loma, en la parroquia de Conocoto, y con distintas áreas de trabajo: música, danza, literatura, investigación, difusión y una sección pedagógica destinada a la enseñanza de artes a niños y jóvenes de distintas parroquias de la provincia de Pichincha.

En términos ideológicos, Patricio se define de izquierda. En sus inicios fue un militante activo, que junto a Huasipungo sufrió represión física y psicológica en los gobiernos de Febres Cordero (1984-1988) y Rodrigo Borja (1988-1992). Luego pasó a una militancia intelectual y cuestionadora, participando en la creación de organizaciones culturales, que le costaría, en el gobierno de Rafael Correa (2007-2017), la exclusión de los trabajos artísticos financiados por entidades gubernamentales o gobiernos locales, debido a sus críticas a las políticas sociales y culturales, expresadas en obras artísticas como “los testamentos de fin de año” (modalidad de coplas populares que utilizando versos en rima, se utilizan para criticar y ridiculizar las situaciones sociales y políticas del Ecuador).

Como músico compositor, las situaciones sociales como la subida del valor de los pasajes urbanos, la dolarización y crisis bancaria, ocurrida en el gobierno de Jamil Mahuad (1998-2000); la desaparición forzada de personas como los hermanos Pedro y Andrés Restrepo; el asesinato de integrantes de grupos de izquierda como los casos de Arturo Jarrín, Fausto Basantes o Consuelo Benavidez; el levantamiento indígena de 1990 o la simple evidencia de la pobreza vivida por él mismo y su familia, siempre fueron su motor para la creación y propuesta de proyectos culturales en los que buscaba, a través del arte, denunciar injusticias, inequidades, corrupciones o discriminaciones, para generar espacios de diálogo y creación, donde se planteen alternativas ante estas situaciones.

Al respecto, según testimonio del protagonista, dadas las condiciones sociales y económicas de la familia y sus pares, era imposible acceder a medios de comunicación u organizaciones si no disponían de la herramienta de la práctica artística y la gestión cultural. En efecto, mediante la estructuración de Huasipungo, lograron abrir las puertas de radios, prensa escrita y eventos de convocatoria masiva como encuentros intercolegiales, artísticos, en donde podían expresar públicamente sus opiniones e inquietudes respecto de la situación política del país y proponer acciones reivindicatorias; de igual forma, mediante la estructuración del grupo Huasipungo se insertaron en los frentes culturales de partidos políticos de izquierda, en los cuales ya se proponían acciones más a largo plazo, estructuradas y planificadas en el campo de la acción cultural y política.

Su legado se puede leer a través de cinco ejes:

- 1.1.1. Militancia: su denuncia social la realizaba a través de acciones políticas concretas como la organización de células revolucionarias (como miembros del Partido Comunista Ecuatoriano, fundaron la célula Neptalí Reyes, junto con María Pinto, Margarita Pinto, Milton Fernández y otros; su función consistía en planificar acciones culturales de fuerte contenido político, infiltraciones en sindicatos, asociaciones barriales, festivales de denuncia social y la propuesta de nuevas obras artísticas que se encontraran enmarcadas en los lineamientos políticos partidistas). Producción y ejecución de festivales (por ejemplo: Caminemos Cantando con el Frente Cultural Julio Pico de Conocoto; Una Cultura Viva con el Frente Cultural Delfín

Robalino de San Miguelito de Pillaro; Una sola Bandera con el Frente Cultural del Frente Amplio de Izquierda; dirigidos en general a sectores obreros y estudiantiles en forma gratuita). Participación en marchas, pegatinas de propaganda política, entre otros (Marchas del 1 de mayo, acciones de denuncia por las desapariciones forzadas de personas, pegatinas de denuncias contra el gobierno de León Febres Cordero).

- 1.1.2. Investigación Cultural: realiza estudios de la diversidad cultural del país: investigación musical como partes de la historia de las músicas ecuatorianas; las vestimentas, como en el caso de la Diablada Pillareña (expresión cultural de los pobladores del cantón Pillaro, provincia de Tungurahua; consiste en el desfile de comparsas que incluyen personajes como diablos, guarichas, capariches y parejas de líneas; existen varias teorías sobre su origen, entre ellas la del levantamiento indígena contra el poder de la iglesia católica en 1768. Declarada Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador en 2009 por el Ministerio de Cultura y Patrimonio); alimentación, como en el caso de la colada morada y las guaguas de pan de difuntos; (alimentos que se sirven en el día de los difuntos, el 2 de noviembre en Ecuador. La colada de maíz morado es una herencia del tiempo de los Incas, donde se llamaba uchucuta según los investigadores Santiago y Julio Pazos; se acompaña con pan que tiene figuras femeninas llamadas guaguas de pan y simbolizan la presencia de los antepasados en cuyo honor se sirven estos alimentos); tradiciones como la elaboración de los testamentos de fin de año, los formatos de las coplas populares como los casos de Tabacundo y Cayambe, entre otros, para transmitirlos a través de cursos, talleres, conferencias, charlas. (En los tiempos de la militancia política, estas charlas estaban destinadas para miembros de sindicatos y organizaciones populares; en las siguientes etapas destinados a miembros de agrupaciones culturales, escuelas interculturales bilingües como la escuela

Tránsito Amaguaña y comunas indígenas cercanas a la ciudad de Quito como Chilibulo, Marcopamba La Raya, La Toglla, Curipungo y otras).

- 1.1.3. Creación: expresada a través de obras de música, literatura y danza. Las obras incluyen experiencias en la militancia y la investigación, como en los temas: “Pan, Techo y Empleo”, en el gobierno de Febres Cordero; “Yambo en mi corazón”, por el caso de desaparición de los hermanos Restrepo (Santiago y Andrés Restrepo Arismendi, dos jóvenes de padres colombianos afincados en Ecuador: según las investigaciones fueron detenidos, apresados y desaparecidos por el Servicio de Investigación Criminal de la Policía Ecuatoriana SIC en enero de 1988); “A la lucha por el agua”, en las movilizaciones en defensa del uso del agua en las comunas; “Jaku Mama Tránsito”, en homenaje a Tránsito Amaguaña; “Colibrí de los ojos tristes”, ante la muerte de Fausto Basantes y Julio Espín; “Para que nunca más”, en contra de todas las formas de violencia; “Así se habla”, contra la violencia ejercida contra las mujeres. Las obras se creaban con base en análisis y discusiones internas de los integrantes de Huasipungo; la circulación ha tenido varios momentos en los 70, 80 y 90 se apelaba a grabar casetes en forma casera, reproducirlos y venderlos en las presentaciones; se gestionaban entrevistas en los programas radiales de música folclórica y se aprovechaban contextos como los encuentros y festivales de música latinoamericana. En un siguiente momento, ya se podía difundir con imagen a través de casetes de video en formato VHS y posteriormente a través de audio CD. Se recurrió a la organización de conciertos con temas específicos de aspectos culturales y a la difusión de los mismos a través de los medios de comunicación colectiva como la prensa escrita, la radio o la televisión. Hay que anotar que no siempre respondían a los lineamientos partidistas, porque Huasipungo siempre reservaba un margen de pensamiento y acción propia.

- 1.1.4. Difusión: de la diversidad cultural del Ecuador, a través de sus creaciones, con el montaje de varias obras multidisciplinarias de música, poesía y danza: “Partituras de Barro”, en los Teatros Casa de la Danza, Prometeo, Demetrio Aguilera Malta en varias fechas; “Mapa Festivo del Ecuador”, en el Teatro México de Quito, 2008, 2012; “La Diablada Pillareña”, en las plazas de Píllaro y Quito, varias fechas; “Cantos y Danzas de Chagras con Esperanzas”, en el Teatro del Municipio de Píllaro, Museo Pedro Traversari, varias fechas; “Testamentos de Fin de año” en varias emisoras de radio y televisión de Quito, varias fechas; “Cantídotos contra la Desmemoria”, en varios teatros y fechas; entre otras.
- 1.1.5. Formulación de proyectos culturales: direccionados al fortalecimiento del tejido sociocultural. Participó en la organización de proyectos como: Frente Cultural Julio Pico, en el Valle de los Chillos; Comité de Artistas del FADI, Frente Amplio de Izquierda; Frente Cultural Delfín Robalino y Asociación Interprofesional de Artesanos en San Miguelito de Píllaro; Comité de Artistas de Pichincha; Movimiento Cultural Chamiza; Asociación de Músicos Andinos Populares del Ecuador AMAPE; grupos Culturales Comunitarios como el Frente Cultural Rumiñahui, Coro de pacientes psiquiátricos del Hospital Julio Endara; Coro Intercultural Bilingüe de la Escuela Tránsito Amaguaña, Coro de personas de la Tercera Edad en Curipungo, cantón Rumiñahui. Redacción y aprobación del proyecto de Certificación Profesional para Músicos Populares y artistas urbanos de Grafiti, por medio de SETEC, Secretaría Técnica del Sistema Nacional de Cualificaciones y Capacitación Profesional del Ministerio de Relaciones Laborales. Finalmente, el Programa de Música del Centro Cultural Huasipungo, creado con el fin de dar respuesta a las nuevas generaciones que buscan otras propuestas

culturales y musicales más cercanas a la academia y a la dinámica de los tiempos actuales; un proceso dialéctico que combina la música académica con los proyectos modernos y contemporáneos; de este programa se destaca la Orquesta de Cámara Quishuar.

Este legado involucra a toda su familia; desde allí heredo, como su hija, mi formación artística, musical y cultural.

1.2. Motivo de la obra artística musical.

En el presente proyecto, la huella es entendida como la señal o rastro que queda de un cuerpo al moverse, sirve de guía, para reconocer el caminar en el tiempo de un gestor cultural; considero que este es un acto de justicia con todos los gestores populares que han marcado el ámbito cultura de la región latinoamericana a través de la creación de modelos alternativos y críticos de la gestión estatal. La gestión cultural popular se convierte en un modelo alternativo, en forma casi obligada por las circunstancias de precariedad laboral en que se desarrolla y por la intencionalidad ideológica de quienes la ejecutan; en efecto diferentes modelos de gobierno que han ejercido el poder en Ecuador, no han diseñado una política pública de Estado como tal; excepción hecha del gobierno de Rafael Correa y la creación del Ministerio de Cultura y sus políticas para una Revolución cultural, en el año 2007.

En este contexto el gestor cultural popular diseña estrategias de sobrevivencia y desarrollo desde sus condiciones: apela a la solidaridad entre pares a la acción comunitaria; a la gestión de recursos en la calle y a su auto inclusión en movimientos de protesta social. Sus contenidos son de carácter crítico del sistema en los que incluye elementos de culturas populares que le han sido transferidas, por ejemplo, la utilización de ritmos musicales tradicionales para la creación de canciones de protesta como ocurre en las obras “A la lucha por el agua” y “Jaku Jaku Mama Tránsito”. Este modelo aquí denominado alternativo, se fue perfilando y compartiendo por los autodenominados gestores culturales populares, en las calles, en las luchas, en los festivales, encuentros y tertulias. El cantautor quiteño de música protesta Jaime Guevara recomendaba a sus pares aplicar un listado de exigencias mínimas para organizar un evento artístico y cultural.

De lo anterior se infiere que podrían establecerse algunas diferencias entre la gestión cultural popular y la estatal.

GESTIÓN CULTURAL POPULAR	GESTIÓN CULTURAL ESTATAL
<u>Recursos:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Autogestionados - Auto subvención con transferencia de recursos desde otras actividades económicas. - Gestión precaria de actividades en la calle y solidaridad entre pares 	<u>Recursos:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Partidas presupuestarias estatales - No abundantes pero garantizados - Adicionales por convenios con empresarios ligados al poder.
<u>Productos artísticos y culturales:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Con carencias técnicas - Con uso de elementos ancestrales y populares 	<u>Productos artísticos y culturales:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Con recursos técnicos - Más cercanos a la hegemonía de las industrias creativas, mass media, espectáculos, artes canónicas.
<u>Contenidos:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Genera conocimiento desde la práctica, desde el hacer, desde el pensar y desde el saber hacer - Es crítica a través del trabajo social, comunitario, los cabildos, asociaciones, comités de arte y cultura y asociaciones de artistas, desde los propios actores. - Evidencia la existencia de otras epistemes, otras formas de gestionar la cultura. - Direccionados a la organización comunitaria. 	<u>Contenidos:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Ligados a la práctica de las bellas artes - Ligados a la ideología de los grupos de poder - Neutrales - Con tendencia al desarrollo individual, carreras profesionales individuales
<u>Difusión:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Apelan a sistemas de difusión gratuitos: la calle, festivales, encuentros - Pegatina clandestina de propagandas elaboradas manualmente - Utilizando las redes sociales 	<u>Difusión:</u> <ul style="list-style-type: none"> - Con auspicios institucionales y/o empresariales ligados a los grupos de poder - Utilizando los canales y medios de difusión oficiales. - Elaborados con diseños profesionales - Utilizando las redes sociales

Al hablar de estas diferencias, se debe recalcar que, las características anotadas en el cuadro anterior, no constituyen muros infranqueables; se plantea aquí que, lo popular literalmente lo digiere todo, y, tratándose de obtener recursos y espacios para su gestión, bien puede aceptar, o echar mano de pequeños aportes que la gestión estatal le concede; de igual forma, cuando la gestión estatal logra identificar la fuerza de algún gestor, proyecto o actividad cultural, casi con seguridad tratará de absorberlo, captarlo o realinearlos a su favor; para ello cuenta con el discurso de democratizar la distribución de los recursos o de trabajar en inclusión social. Paola de la Vega lo explica:

Asimismo, “la inclusión social” promovida por la gestión cultural institucionalizada en los noventa, resulta problemática si pensamos que la intención se queda en “la adición”, en incluir en un sistema ya dado (a través de una política incluyente), sin que este ejercicio posibilite cuestionar o transformar la institución misma, sus métodos y herramientas. (...) Frente a esta realidad, la gestión cultural ha tenido que reinventarse como un espacio posible de mediación a través de métodos muy distintos a los trazados por los imaginarios tecnócratas, desafiando los cercos institucionales. (...) La gestión cultural se repolitiza cuando posibilita conflictos, pero también demandas colectivas; cuando se cuestiona a sí misma, y cuando es capaz de afectarse, transformarse y desbordar instrumentos racionales-técnicos. Sólo así, aparece esta relación dialéctica: las instituciones producen sujetos, pero los sujetos también producen instituciones. (De la Vega 2020, 123).

Este estudio busca analizar y comprender esas memorias que fueron construyendo unos modos de hacer y accionar la cultura, que surgieron vinculados a la ideología de izquierda. Se trata, de algún modo de la creación-acción, es decir, desarrollar acciones militantes activas urgentes, desde el inicio mismo del proceso de toma de conciencia (en un primer momento del protagonista de esta investigación, luego de sus compañeros del grupo Huasipungo y finalmente de las organizaciones gremiales, culturales o comunitarias donde ejercían trabajo cultural y/o político); desde el inicio del aprendizaje artístico; desde el inicio de la organización social, artística, partidista, gremial o comunitaria; el arte útil, la respuesta inmediata, la combinación permanente entre el estudio y la práctica artística con los trabajos de la organización y la militancia política simultánea (labor efectuada, por ejemplo, con grupos artísticos que empezaban el camino, como Canto Bravo en Quito y Choza y Quena en Conocoto, con la finalidad de, a través del conocimiento del arte musical, ir incluyéndolos en el movimiento partidista cultural de izquierda).

Esos modos de hacer... ¿Qué sentido tiene estudiarlos en el presente? La respuesta podría ser que no han sido reconocidos como válidos por la academia ni por un saber profesionalizado, que, siendo importante, no es la razón fundamental de este estudio. Se

propone aquí, que fueron las políticas globalizadoras de carácter neoliberal de los 90s, las que tendieron a borrar la memoria de este tipo de gestión, que sin embargo ha dejado huellas hasta nuestros días. ¿Por qué? Seguramente porque las condiciones sociales, económicas y políticas de las clases populares, desde donde nace este tipo de gestión cultural, no han cambiado y persisten, así como también persisten estos modos de respuesta basados en la memoria.

Por lo tanto, el acto de justicia epistémica se realiza al gestor, al propio hacedor del campo de la gestión, que, además, ha marcado la vida de muchos gestores culturales, especialmente músicos populares, que ven en él un ejemplo de lucha, trabajo y dignidad; como en los casos de colectivos culturales:: El Frente Cultural Julio Pico de Conocoto; la Escuela Tránsito Amaguaña que ahora ha estructurado un grupo musical permanente; el Frente Cultural Rumiñahui en Sangolquí; pero fundamentalmente los niños y jóvenes músicos con quienes ha compartido sus enseñanzas en los espacios del Centro Cultural Huasipungo, por unos 30 años continuos aproximadamente.

A continuación un cuadro comparativo de las acciones realizadas por el gestor Patricio Robalino, frente a acciones culturales estatales y del mundo.

CRONOLOGÍA	
Gestión estatal y del mundo	Patricio Robalino
70s Creación d el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, se promulga la Ley de Patrimonio Cultural	70s Se crea el grupo Huasipungo. Las organizaciones estudiantiles y de trabajadores estaban alineadas a la izquierda. Partido Comunista y Frente Amplio de Izquierda, Partido Comunista Marxista Leninista, entre otras Estos partidos tenían sus propias organizaciones culturales, con grupos como Jatari, Pueblo Nuevo, Yerbales, Canto Bravo, Noviembre 15, Cantores del Pueblo y por supuesto Huasipungo
80s 1981 Se crea la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura El Gobierno de Febres Cordero crea programas de cooperación y formación técnica, al que los agentes artísticos y culturales autónomos y “empíricos” debían comenzar a adecuarse para ser considerados	80s Huasipungo realiza conciertos de música protesta y recibe represión de los gobiernos de turno. Patricio crea el grupo de música y coro de los pacientes del Hospital Psiquiátrico Julio Endara.

<p>interlocutores válidos o “beneficiarios” de recursos públicos de cultura.</p> <p>Programas de privatización cultural.</p> <p>Febres Cordero crea la entidad crediticia Foncultura, un sistema de préstamos reembolsables y no reembolsables –denominada el Banco de la Cultura.</p> <p>1989 Caída del muro de Berlín.</p>	<p>Participa en encuentros de la Nueva Canción latinoamericana. Se realizan encuentros intercolegiales de música protesta.</p> <p>Patricio crea la canción “Pan techo y Empleo” para burlarse del plan de gobierno Febres corderista.</p>
<p>90s</p> <p>El discurso de la gestión cultural se instaura como forma válida y legítima de accionar la cultura, tanto en Ecuador (aún de modo muy débil) como en otros países latinoamericanos.</p> <p>La gestión cultural comienza a posicionarse en el imaginario de agentes artístico-culturales autónomos, como un campo naciente de profesionalización para un oficio que aparentemente se había desarrollado de forma empírica y espontánea.</p> <p>1992 I Congreso Latinoamericano y del Caribe de Promotores y Animadores Culturales</p>	<p>90s</p> <p>Huasipungo es expulsado del Partido Comunista. Continúan como miembros del Movimiento Liberación Nacional.</p> <p>Persecución soterrada contra los huasipungos.</p> <p>Patricio participa en la creación de:</p> <ul style="list-style-type: none"> Frente Cultural Delfín Robalino Frente Cultural Julio Pico Comité Urgente Comité de Artistas de Pichincha Coordinadora de Artistas Populares. <p>Chamiza, movimiento musical de izquierda cercano al Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE).</p> <p>Asociación de Músicos Andinos Populares del Ecuador (AMAPE).</p>
<p>2000</p> <p>2007 Creación del Ministerio de Cultura</p> <p>2008 Constitución, Ecuador se reconoce como un Estado plurinacional, diverso e intercultural.</p>	<p>2000</p> <p>Creación del Centro Cultural Huasipungo</p> <p>Creación del Programa de Música del CCH</p> <p>Patricio se incorpora al Gobierno de Pichincha con el nombramiento de Promotor Cultural.</p> <p>Participa en el diseño del Encuentro Interparroquial de Culturas del Municipio de Quito.</p>
<p>2010</p> <p>El partido político de turno (Alianza País), trabaja únicamente con las agrupaciones alineadas a su ideología.</p> <p>2016. Se aprueba la Ley Orgánica de Cultura</p>	<p>2010</p> <p>Patricio actúa como gestor y maestro en la Primera escuela de Gestión Cultural que se intentó fundar en el Barrio de San Diego, proyecto creado por la Administración Centro del Municipio de Quito, llamada Manuela Saez; dirigida por Olga Lozada, Directora de Cultura.</p>

	<p>Huasipungo se dedica a difundir sus investigaciones a través de montajes escénicos temáticos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Partituras de Barro Día de los Difuntos. Mapa Festivo del Ecuador. Feliz Navidanza y Próspero Canto Nuevo. Enfiestados y Endeudados Cantidotos contra la Desmemoria <p>Creación de la Orquesta de Cámara Quishuar Con el apoyo del Gobierno de Pichincha y el Municipio de Quito, realiza talleres de Música, Danza y Gestión Cultural en sectores periféricos de la ciudad y en las zonas rurales como: Cangahua, Machachi, Sangolquí, Hogar de Niñas en situación de calle Laura Vicuña, Escuela Intercultural Bilingüe Tránsito Amaguaña, comunas Chilibulo Marco Pamba La Raya, Comuna Kuripungo, entre otras.</p> <p>Huasipungo queda al margen de las organizaciones partidistas y cobra fuerza el trabajo comunitario y a la par la investigación de la diversidad cultural.</p>
<p>2017</p> <p>Ministerio de Cultura y Patrimonio a y el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social presentaron el programa de afiliación voluntaria para artistas y gestores culturales.</p>	<p>2017</p> <p>Patricio, desde el Consejo Provincial de Pichincha, lidera la redacción del proyecto de Certificación Profesional en Música, por Competencias Laborales; consigue el apoyo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y el aval del Ministerio de Relaciones Laborales.</p> <p>Actualmente se han certificado músicos populares de Esmeraldas, de la Casa de las Bandas de Quito, del Gobierno de Pichincha, de Bandas de la Policía Metropolitana, del Municipio de Quito, de agrupaciones culturales independientes y otros.</p>

Capítulo segundo

Descripción del producto

En concordancia con lo expresado en líneas anteriores, esta investigación etnográfica y el estudio de las prácticas del gestor, se concreta a través de una obra artística musical, que incluye dos disciplinas artísticas: música en vivo a cargo de la Orquesta de Cámara Quishuar y la proyección de material audiovisual con parte del trabajo etnográfico de esta investigación; concluyendo con una exposición de documentos y archivos del gestor.

“Patricio Robalino: Huella de un gestor cultural” es una obra artística basada en la presente investigación; la puesta en escena tiene una duración aproximada de 40 minutos; incluye dos modalidades combinadas: música y videos cortos, y finaliza con una exposición.

La producción y montaje general de la obra, estuvieron a cargo de la autora de este proyecto. Implicaron la realización de la investigación etnográfica, la selección de las obras musicales, la selección del material audiovisual y la dirección musical, misma que incluyó la preparación del repertorio con la Orquesta, en la que además participo, además del rol de directora, como intérprete de violín. Las obras son de autoría de Patricio Robalino Espín; los arreglos musicales fueron elaborados por los compositores-arreglistas: Jorge Oviedo y Alejandra Robalino, quienes hicieron adaptaciones a las partituras de las obras, para que sean ejecutadas en el formato de la Orquesta de Cámara.

El material audiovisual es el producto de la recopilación de esta investigación etnográfica; fue llevado al formato de video, cuya producción me corresponde, en colaboración con Amanda Robalino, y contiene: entrevistas, registro audiovisual de Huasipungo y otros temas.

El proyecto fue construido con base en las líneas de investigación de la Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, es decir, procurando contribuir a la búsqueda de elementos para la construcción de una epistemología de la gestión cultural latinoamericana y, en parte también, la búsqueda de herramientas y metodologías críticas de la gestión cultural; está enfocado en el pensamiento desarrollado por Patricio Robalino Espín, quien se auto define como “gestor cultural popular”.

Esta metodología resulta de unos modos de producir conocimiento a través de las acciones artísticas nacidas desde movimientos culturales autónomos, auto gestionados, militantes, del ámbito popular, que no han sido reconocidos por la academia. Es posible que el reconocimiento académico no sea de mucho interés para los sectores populares; sin embargo, pienso que la academia tiene un punto de tensión, pues considero que ésta debería incluir en sus reflexiones y acciones el saber producido por la gestión cultural popular ¿Para qué? Para no generar más distancia entre la reflexión purista que caracteriza a la academia y el saber que se produce en el saber hacer diario de los gestores culturales; para que la universidad no se convierta en un mundo aparte de la vida de las comunidades a quienes dice investigar y servir. Este modo de generar conocimiento no reconocido por un saber profesionalizado, ha creado sin embargo herramientas de gestión, procesos, métodos y modos de hacer, que han movilizado acciones culturales con fuerte incidencia territorial comunitaria.

Estas acciones se convierten en un instrumento crítico y de reflexión de la gestión cultural, porque interpelan la categoría de *gestor* cultural, heredada de una vertiente española ya institucionalizada, a la que acepta, pero le agrega el adjetivo popular; además le incorpora y da más valor a los insumos surgidos en el hacer diario de los sectores populares. Este trabajo de investigación etnográfica analiza la categoría de gestor cultural popular, entendiendo que lo popular abre varias vertientes a esta categoría y tensiona la noción dominante de la gestión cultural; de ahí que, analizar su origen y el momento en el que se desarrolla (90s), se convierten en el punto de partida para esta obra, aportando a los debates sobre la epistemología de la gestión cultural en Latinoamérica.

Si bien, el presente trabajo se refiere a la propuesta de un gestor cultural, como estudio de caso, es necesario señalar que la historia de ese gestor abarca cerca de cuatro décadas, por lo tanto, está atravesada por varios momentos políticos nacionales y mundiales, que han construido diferentes contextos para enmarcar sus tareas; desde la existencia de los partidos políticos de extrema izquierda en los que milita inicialmente, pasando luego por la imposición neoliberal globalizante, la novedad de la gestión cultural como profesión, hasta llegar a una labor comunitaria más reflexiva y amante de los procesos a largo plazo. Cabrero reflexiona al respecto:

A partir de la caída del Muro de Berlín y el avance de la noche neoliberal durante al menos dos décadas en América Latina y el Caribe, los activistas y militantes de izquierdas sin referentes (sobre todo URSS y países del Este) se refugiaron en la comunidad y el sector

cultural como última barricada para combatir el capital desbocado /reducción de las políticas y subvenciones estatales, aumento del libre mercado y la empresa privada y sus beneficios, crecimiento de la desigualdad social). Es decir, buscaron y fueron encontrando un referente espacial, vivencial y conceptual, para empezar a crear un mundo mejor desde las cenizas del marxismo (ya sea en sus vertientes soviéticas, leninista-troskista, maoísta o castrista-guevarista). El militante de izquierdas se refugió en las comunidades y en el trabajo diario, de hormiga, para ir reconstruyendo desde lo cultural el tejido social en vistas a un cambio de paradigma, ya no sólo de equidad socio-económica en una matriz cultural moderna, sino integral (Cabrero 2014, 40).

Con la puesta en escena de esta obra, pongo en diálogo los elementos de archivos etnográficos con expresiones musicales y sonoras. La investigación etnográfica me permitió reconocer, en el acto creativo del protagonista, la influencia del pensamiento de la Teología de la Liberación, evidenciada en la presencia constante de las personas pobres y su necesidad de liberación, reivindicación y dignificación, y de Paulo Freire, la Pedagogía Liberadora. Esta última coloca en el tapete el trabajo educativo con elementos liberadores que promueven en las personas la toma de conciencia de su situación de explotación para gestionar su liberación, en este caso, a través de las obras artísticas, y que sin duda, contienen las creaciones del gestor. Esto está descrito a través de obras musicales de autoría del gestor, que van acordes a las distintas huellas presentadas dentro del producto artístico. Estas obras fueron arregladas musicalmente, para el formato de Orquesta de Cámara Quishuar, por dos compositores ecuatorianos: Alejandra Salomé Robalino y Jorge Oviedo Jaramillo. La música está intercalada con material audiovisual.

La obra finaliza con la exposición de algunos trabajos del gestor y consiste en una recopilación de documentos físicos, que incluyen: material inédito musical, literario, de archivo, fotográfico, de prensa, afiches, instrumentos musicales, entre otros.

La obra está compuesta de tres momentos:

1. Huella Social: interpretación de dos obras musicales “Colibrí de los Ojos tristes” y “Manuela”, obras basadas en personas que influenciaron la vida del gestor en los años 80s, etapa de activismo político de izquierda. Las obras musicales están intercaladas con videos cortos que describen este activismo.
 - 1.1. Recorrido histórico de su etapa dentro de la política de izquierda.
 - 1.2. Reflexión política desde una visión de izquierda sobre la cultura.
 - 1.3. Militancia en movimientos culturales y partidos políticos.
 - 1.4. Propuestas comunitarias en San Miguelito de Píllaro, Conocoto y Quito.

2. Huella de música ecuatoriana: interpretación de dos obras musicales: “Tayta Carnaval” y “La Diablada Pillareña”. Este momento de la obra artística pretende dejar en evidencia el trabajo investigativo del gestor sobre la música ecuatoriana y sus ritmos:
 - 2.1. Investigaciones culturales.
 - 2.2. Justificación de la selección de obras.
3. Huella material: exposición del material recopilado del gestor, sobre el trabajo musical, investigativo, literario y documental, en una línea de tiempo.
 - 3.1. Exposición del material recopilado del gestor, sobre el trabajo musical, investigativo, literario y documental, en una línea de tiempo.

Capítulo tercero

Revisión de la literatura relevante

Estado del arte

La elaboración del estado del arte, como herramienta de investigación académica, en busca de datos contenidos en publicaciones, comentarios, ideas, opiniones sobre el gestor Patricio Robalino, en cierta forma se facilita, por la gran cantidad de elementos que se han publicado sobre su accionar. Si escribimos en el buscador de internet: Patricio Robalino, Patricio Robalino Huasipungo, Huasipungo Centro Cultural o simplemente Grupo Huasipungo, se despliega una larga lista de links a los cuales se puede acudir y consultar, para contextualizar, clasificar y categorizar la información que se obtenga. Además de esos elementos, acudiremos a libros y a otras publicaciones locales, no incluidos en la red, que nos permitan dar forma a un estado del arte referente al gestor y su trayectoria.

Iniciamos la revisión en libros académicos de registro de músicos ecuatorianos; el primer documento que disponemos es la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, de Pablo Guerrero Gutiérrez, que tiene dos tomos, con dos entradas importantes para este proyecto: la primera, Tomo I, que, en la página 763, un fragmento registra textualmente:

Huasipungo. Agrupación de música popular conformada en Quito, el 18 de octubre de 1978 por Patricio y Alonso Robalino, oriundos de la parroquia San Miguelito de Píllaro. Fabián Córdova, Raúl Guanoluisa y Víctor Hugo Mantilla. Posteriormente, la unificación con la familia Pinto Cruz de Conocoto, amplía el margen de acción del grupo y se integran tres hermanos que hasta hoy forman parte del grupo, Camilo, María y Margarita Pinto Cruz. El grupo ha ofrecido presentaciones en las principales salas del país, a la par que ha trabajado en investigación, publicaciones de audio, vídeo e impresos, participación en organizaciones gremiales y formación artística a niños y jóvenes. (...) Director General del Centro es Patricio Robalino Espín. (Guerrero 2002, 763).

A continuación, y dada la importancia que tiene la Enciclopedia mencionada, como fuente de consulta e investigación musical, en virtud de que su autor es actualmente Jefe de la Cátedra de Investigación Musical en la Escuela de Música de la Universidad Central del Ecuador, en el Tomo II se registra el siguiente fragmento:

Robalino Espín Patricio Alejo. San Miguelito de Píllaro, Tungurahua, 2 de Febrero, 1962. Compositor de música popular. Su padre, Jacinto Robalino, era constructor de guitarras, siendo ese su primer contacto con la música. A los 12 años se muda con su familia a la capital, e ingresa al Colegio Mejía, donde su padre había conseguido un puesto de trabajo como Conserje; allí, junto a otros jóvenes, fundan el grupo Huasipungo, en agosto de 1978. (...) ha contribuido con la creación de varias obras musicales, en su música y texto, algunas de las cuales registramos: Compa Julio (capishca), a Julio Espín; Que viva San Miguelito (sanjuanito); Cremoso su paro de amor (canción); Colibrí de los ojos tristes (canción) (...) ha sido profesor de guitarra e instrumentos andinos y en varios talleres ha presentado ponencias de música popular. (Guerrero 2002, 1189).

En la misma línea, se encuentra la colección de textos “La Música en el Ecuador, Recursos Musicales del Ecuador Actual”, publicada por la Dirección General de Promoción Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador, publicación que cumple la finalidad de difundir el trabajo musical de los ecuatorianos en el mundo, puesto que servía como obsequio para las embajadas y delegaciones oficiales de otros países, que nos visitaban oficialmente. Son cuatro libros. Del tomo II, Música Popular, extraemos lo siguiente:

Huasipungo. (...) En la actualidad, la diversidad de actividades y el incremento de la demanda, han motivado que se establezca el Centro de Cultura Popular Huasipungo, en el que funcionan talleres de música, danza folklórica, clásica y contemporánea, literatura y derechos humanos para niños y mujeres. Adicionalmente se presentan recitales de música y danza. (Santos 2003, 64).

De la investigación academia, existen referencias en la tesis de grado de la Maestría en Comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, de autoría de Patricio Peralta, para extraer un fragmento desde sus anexos:

La represión en el Gobierno de Febres Cordero. Empezamos por recibir amenazas anónimas y que se fueron concretando en el intento de agresión a mi persona: “ventajosamente” se equivocaron de persona, le pegaron a un amigo y le dijeron que deje de cantar. Luego de eso, le agredieron a Carmita Pinto, mi esposa, le robaron el violín; en otra oportunidad un taxista se largó con todos los instrumentos. Alonso y Milton también fueron agredidos, fue un proceso en que recibimos mucha solidaridad, se realizaron varias denuncias públicas como forma de defender nuestra integridad. Con el gobierno de Borja, el ministro Vallejo ordenó una investigación, pero nosotros le pedimos que no lo haga, porque seguíamos recibiendo amenazas. Creíamos que lo mejor para nuestras familias era abandonar las denuncias. (Peralta 2003, 195).

Gabriela Rodríguez y Juan Francisco Romero escriben su tesis de grado, en la Universidad Politécnica Salesiana de Quito, con el fin de obtener su Licenciatura en

Comunicación Social, en el año 2014, con su proyecto denominado “VÍdeo Documental sobre el Grupo Huasipungo”; de esta tesis extraemos el siguiente fragmento:

Los momentos tristes son recordados por las agresiones físicas y la cárcel de su Director, Patricio, acusado de subversión; la represión al grupo en general, el robo y destrucción de sus instrumentos; el intento de asesinato a Carmita mediante un disparo en la calle, mientras caminaban luego de una función, todo ello sucedido en los gobiernos socialcristiano y socialdemócrata, de finales del siglo XX. Pero también existen los momentos en las fiestas de los pueblos, el padrinzago y las fiestas de matrimonio en las comunidades indígenas de Pijal y Topo; las cantadas en las calles de San Miguelito, en Píllaro, en Angla, Machachi, Arosemena Tola, Sarayacu, etc. (Rodríguez, Romero 2014, 27)

Existen publicaciones de carácter local, que hablan del gestor y su proyecto fundamental Huasipungo. En el Libro “50 años de historia de la parroquia San Miguelito”, de Carlos Robalino Calderón, se registra en la página 194, la letra de la canción “Yo soy de San Miguelito” de la autoría de Patricio Robalino. En la misma línea, el libro “Por siempre Píllaro Viejo” de Luis Lara Arcos, en 2014, consigna la vida de Patricio Robalino y también del grupo Huasipungo; en el libro “Píllaro, historia, Tradición y Leyenda 1933-2001”, de varios autores, entre las páginas 440 y 444, se hace referencia al trabajo del gestor y el grupo Huasipungo; extraemos un fragmento:

El último semestre del año 2001 se llenará de actividades para celebrar los 24 años de vida, se darán presentaciones en el Oriente, Tulcán, en el Teatro Nacional de la CCE, en la Mitad del Mundo, en la Alianza Francesa, en el Teatro Politécnico, en San Miguelito de Píllaro, en Agosto Mes de la Cultura. Se publicará la obra “Huasipungo, Cantos y Danzas de Runas con esperanzas” que es el último trabajo de investigación, creación y recopilación efectuado por el grupo, que será editado en texto, música y vídeo para su difusión en las actividades mencionadas. (Campaña y otros 2010, 440-446)

Revistas institucionales de entidades como el Municipio de Quito: “Culturas, Primicias Ciudadanas del Distrito Metropolitano de Quito” de enero 2011, y Kitwa Cultura, en 2008, publican sendos artículos escritos por el gestor: “Vivir la cultura, buscar, insistir, trascender” y “La Música Popular”, respectivamente. El escritor Hugo Jaramillo Muñoz, en su libro “Nuestras Voces, Nuestra Identidad”, publicado en Quito, en 2011, hace un análisis de la canción “Jaku mama Tránsito”, que Patricio dedicara a la lucha y la presencia permanente de Tránsito Amaguaña, mujer luchadora por los derechos de las comunidades indígenas ecuatorianas. La revista “Eslabón” N.21, órgano oficial de la Sociedad de Egresados del Mejía, en diciembre 2018, en la página 56, escribe sobre Huasipungo, un fragmento que expresa lo siguiente:

Veníamos de Pillaro. Llegamos en una semana de manifestaciones. Mi madre se asfixiaba con los gases lacrimógenos, las sirenas, los gritos, los disparos. “Jacinto, hemos venido al infierno, regresemos ahora, en el mismo camión que nos trajo”. Mi padre con hartazgo amor: “no mijita, ya estamos aquí, nos quedamos”. Esa decisión nos cambió la ruta para siempre. Los conserjes del “Patrón Mejía”, junto a sus familias, habitábamos en las viviendas adecuadas dentro del colegio, es decir que no sólo estudiábamos en el Mejía, sino que lo limpiábamos, cuidábamos y lo vivíamos plenamente. (Eslabón 2018, 56)

Imaginaria, Revista de Cultura del Gobierno de la provincia de Pichincha, en su edición N.3 de enero a marzo del 2008, en las páginas 122 a la 125, también hace un reportaje sobre la vida de Huasipungo y Patricio Robalino, en un texto escrito por Paúl Witt Ortega; se extrae un fragmento:

Con el trabajo que el Centro Cultural Huasipungo desarrolla desde el barrio La Loma de Conocoto, se muestra palpablemente el principio que desconoce la diferencia entre lo que se entiende por cultura popular y cultura académica, pues, lo segundo, siempre es consecuencia de lo primero. Lo de ellos es popular porque tienen, contienen y se originan sobre la base del reconocimiento de su pueblo y, es académico por el inmenso esfuerzo individual y grupal que sus integrantes han realizado y realizan para especializarse en los complejos rumbos del arte en general, priorizando y difundiendo la expresión de nuestra herencia cultural, como un concepto propio y enriquecedor. (Witt 2008, 122-125)

Finalmente, la revista “Caminemos” N.6, revista del Área de la Mujer Nela Martínez de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, incluye en uno de sus textos:

Huasipungo está conformado por Margarita Pinto, que se profesionalizó en danza popular y contemporánea en el Instituto Superior Nacional de Danza, donde hoy es jefe de la sección de danza nacional. Carmen Pinto, estudió en el Conservatorio Nacional de Música, en el Conservatorio Ulpiano de la Torre de Cotacachi, actualmente es Jefe de la Sección Inicial de Música del Conservatorio Nacional de Quito; Patricio Robalino es director musical, guitarrista y promotor popular, ha realizado estudios de cultura popular en la Andina Simón Bolívar y Música Popular de las Américas en la Universidad Católica, Lengua y Literatura en la Universidad Técnica de Loja. (Vergara, s/f, 10-13)

Se revisaron también reportajes de la prensa escrita del Ecuador, que, en diferentes fechas, a través de los 42 años de vida cultural que lleva Huasipungo, han publicado noticias y reportajes sobre sus presentaciones artísticas y su gestión en el campo de la cultura. Diarios como El Comercio, Hoy, La Hora, y Últimas Noticias de Quito; Expreso y El Telégrafo de Guayaquil, han realizado textos periodísticos. El buscador de Internet también contiene diversas entradas sobre el trabajo del gestor y Huasipungo.

El análisis de esta investigación para establecer un estado del arte sobre el gestor y sus trabajos, permite confirmar lo expresado en este proyecto de grado: que Patricio

Robalino ha gestionado la cultura desde la comunidad, que se ha comprometido con la vida de las comunidades y la lucha de colectivos sociales, sin descuidar la investigación cultural y la gestión pedagógica que beneficia a muchos niños y jóvenes de su sector de influencia; también se evidencia que Patricio ha logrado mantener una actividad artística y cultural constante, durante un espacio de cuarenta y dos años consecutivos, sin desmayo, sin espacio para el descanso y que siempre ha buscado gestionar la cultura desde su visión de gestor cultural popular; en las redes sociales existe evidencia de su trabajo en la autoría y gestión del proyecto de Certificación Profesional para los músicos populares del Ecuador, con el aval del Gobierno de la Provincia de Pichincha y los Ministerios de Cultura y Patrimonio y Relaciones Laborales.

Algo curioso que coincide con su forma de gestionar la cultura, es que el nombre del gestor, Patricio Robalino, aparece en publicaciones de carácter rigurosamente académico como la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana y, casi al mismo tiempo, en periódicos, revistas o publicaciones locales de Pillaro, Conocoto o San Miguelito, sus sitios de origen familiar. Es decir, siendo su gestión de carácter popular, no deja de pescar, literalmente, ciertos elementos de la academia, para ponerlos al servicio de sus tareas.

Conclusiones

La creación, producción y puesta en escena de la obra denominada “*Patricio Robalino: huella de un gestor cultural*”. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico musical”, siendo un producto profesional artístico aplicado, ha permitido a la autora, recorrer caminos que no imaginaba, pero que con base en la búsqueda etnográfica, la reflexión teórica y sobre todo, la construcción del trabajo artístico práctico para elaborar un producto profesional aplicado, que pone en evidencia el proceso formativo universitario recibido, le permite plantear las siguientes conclusiones.

El gestor Patricio Robalino ha desarrollado un trabajo artístico de cuarenta y dos años constantes, desde 1978 hasta 2022, sin detener su accionar ni por circunstancias como la extrema pobreza inicial, ni la represión ejercida contra él y los huasipungos en varios gobiernos, ni por sus situaciones de salud que a veces le quiebran; ni la situación de pandemia de los años 2021 y 2022 ha podido detener su labor, nada ha impedido que siga con su creencia, ninguna circunstancia adversa ha podido detenerlo.

Patricio Robalino ha desarrollado una forma de hacer gestión cultural popular con características propias y que pueden resultar interesantes; combina con equilibrio la sabiduría popular heredada de sus abuelas, abuelos, padres y ancestros; también los saberes adquiridos en sus investigaciones de muchos temas los pone en juego junto con conocimientos académicos. En efecto, cuando se revisa su biografía, se notan aspectos como una niñez vivida entre ayudar en las labores agrícolas de su madre y abuela materna y el taller de construcción artesanal de guitarras de su padre; la presencia de sus primos Robalino, cantando en el taller de su padre, haciendo música popular con ciertos elementos de protesta; sin olvidar la presencia de su abuelo materno, fabricante de tejas e intérprete de unas flautas llamadas dulzainas; luego, la construcción política desde las aulas del Colegio Mejía de Quito; a continuación la militancia activa en partidos políticos de izquierda; las investigaciones efectuadas por cuenta propia, de ciertos elementos de las culturas populares del Ecuador; para finalmente atarlos a su proceso de auto formación continua y su inmersión en la academia a través de estudios en Pakari Pacha (Escuela de Gestión Cultural del Ministerio de Cultura y Patrimonio), Universidad Técnica Particular de Loja (Lengua y Literatura), Politécnica Salesiana de Quito (kichwa y cultura andina), Conservatorio Nacional de Música (solfeo y teoría), Universidad Católica del Ecuador,

sede Quito (Música de las Américas), y finalmente llegar a la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador (Gestión Cultural y Políticas Culturales).

Esta cualidad le ha permitido acceder con facilidad a las comunidades y pueblos, artistas populares y gente sencilla del pueblo; y también a espacios de gestión política y quehacer académico.

En conclusión, no es el objetivo final de este trabajo, conseguir el reconocimiento de la gestión de Patricio por parte de la academia. Es más bien sembrar inquietudes en todos los ámbitos, para que este tipo de gestión, cuyo accionar permanece en la memoria de ciertas comunidades, sea valorado, investigado, registrado, conceptualizado, sistematizado, cuestionado y criticado. Que se tomen en cuenta estos modos de hacer gestión y se consideren sus contribuciones a la construcción de una nascente epistemología de la gestión cultural latinoamericana. Que se evidencie la existencia de experiencias similares y se las registre, se las ponga en valor, para que la discusión sobre la gestión cultural popular se fortalezca y continúe.

Se puede expresar que, en el caso de Patricio Robalino, se confirma su auto denominación como gestor cultural popular porque, además, ha aportado no sólo con producciones de carácter artístico y cultural como canciones, textos, montajes de obras interdisciplinarias, investigaciones, análisis y reflexiones, sino que sobre todo, ha aportado a esa corriente nascente que investiga la construcción de una epistemología de la gestión Cultural latinoamericana con nuevas ideas y experiencias, que sobre todo, beneficien a pueblos y comunidades en donde se dan estas propuestas.

Lista de referencias

- Bayardo, Rubens. 2018. “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica. El pasado reciente de los misioneros a los administradores culturales”. En *Praxis de la gestión cultural*, editado por Carlos Yáñez Canal, 17-31. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Campaña, Mariana y otros. 2010. “Píllaro Historia, Tradición y Leyenda 1933-2001”, Ambato: Graphos.
- Cabrero, Ferrán y otros. 2014. “Saberes y Haceres para la Gestión Cultural Hoy”. *Memorias del II Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural*, Quito: Dirección de Publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- De la Vega, Paola. 2020. “Breves indicios para una Gestión cultural crítica”. En *Métodos y Herramientas en Gestión Cultural. Investigaciones y experiencias en América*
- . 2021. “José Marcial sitúa a la gestión cultural en un proceso de construcción de epistemología propia”. Entrevista. Universidad Andina Sede Ecuador, Quito, <https://www.uasb.edu.ec/entrevista-jose-luis-marcial-situa-a-la-gestion-cultural-en-un-proceso-de-construccion-de-epistemologia-propia-id3610617/>
- .2016. “Gestión Cultural y Despolitización: cuando nos llamaron gestores”. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, (02), 96-102. <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/34>
- De Sousa, Boaventura. 2018. “Construyendo las Epistemologías del Sur”. Antología esencial, volumen I: 27, compilado por María Paula Meneses. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- El Cronista 1999. “Grupo Huasipungo”. En *Revista el Cronista N.27*, Conocoto: Centro de Cómputo C.E.G.G.
- Eslabón. 2018. Órgano Oficial de la Sociedad de Egresados del Mejía N. 21. Quito: Impresión Gráficas M.I.G.
- Guerrero, Patricio. 2002. “La Cultura, estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad la diferencia”, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Guerrero, Pablo. 2002. “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”. Dos tomos. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica.

- Jaramillo, Hugo. 2011. "Nuestras Voces, Nuestra Identidad". Quito: Impresión Digital S.A.
- Lara, Luis. s/f. "Por siempre Píllaro Viejo", Píllaro: sin registro editorial.
- Morales, Rafael. 2018. "La gestión cultural en América Latina: entre distorsiones y potencialidades" En *Praxis de la gestión cultural*. Editado por Carlos Yáñez. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Municipio de Quito. 2008. "Culturas", Primicias Ciudadanas del Distrito Metropolitano de Quito N.8, Quito: Secretaría de Cultura MDMQ.
- Observatorio Vasco de la Cultura. 2018. *Modelos de políticas culturales*. Departamento de Cultura y Política lingüística.
- Peralta, Hernán. 2003. "La Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano". Tesis de Maestría en Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2523/1/T0248-MC-Peralta-Nueva%20canci%C3%B3n.pdf>
- Robalino, Patricio. 2008. "La Música Popular". En la Revista Kitwa N. 3. 62-63. Quito: Ediecuatorial.
- Saltos, Fabián. 2012. "Bases y Estrategias de la Gestión (de lo) Cultural". En *Derechos Culturales para el Buen Vivir*. Quito: K-oz editorial.
- Santos, César. 2003. "Música Popular". En la colección *La música en el Ecuador*. Recursos Musicales del Ecuador, Ministerio de Relaciones Exteriores. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica Trama Editores.
- Vergara, Wellington. 1998. "Un vistazo por la historia musical popular tradicional del Ecuador". En la revista *Caminemos, Revista del Área de la Mujer Nela Martínez*. 10-13. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Vich, Víctor. 2018. "¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura)". En *Praxis de la gestión cultural*. Editado por Carlos Yáñez. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Witt, Paúl. 2008. "El Centro Cultural Huasipungo". En la revista *Imaginaria* N.3, 122-125. Quito, Dirección de Educación y Cultura del Gobierno de Pichincha.
- Yáñez, Carlos. 2019. "Identidades y diversidad cultural. De vínculos y relaciones". En *Conceptos clave de la gestión cultural, enfoques desde Latinoamérica*. Editado por

Carlos Yáñez Canal, Daniel Fauré y Rafael Chavarría, volumen I: 230-231.
Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.

Yáñez, Carlos. 2019. "Sobre la multiplicidad de lo múltiple: La gestión cultural en latinoamérica". Accedido el 18 de febrero.
https://www.researchgate.net/publication/338207070_Sobre_la_multiplicidad_de_lo_múltiple_la_gestion_cultural_en_Latinoamerica.

Producto artístico

“Patricio Robalino: huella de un gestor cultural. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico musical”

Huella Social: interpretación de dos obras musicales, intercaladas con vídeos cortos que describen su activismo.

Obra 1: “Colibrí de los Ojos tristes”

- Género: canción
- Compás: 4/4
- Tonalidad: Re mayor
- Letra y música: Patricio Robalino

Basada en la muerte de dos personas cercanas: la primera, don Julio Fernando Espín Lara, abuelo materno del compositor, campesino, agricultor, constructor de tejas y paredes de barro, ejecutante de dulzainas para la música tradicional ecuatoriana, ávido lector de periódicos y libros; influyó en el pensamiento de Patricio sobre la música y la política, aspectos sobre los que recibía consejos desde niño. El abuelo tocaba dulzainas en los enteches de las casas, en el huasipichay; falleció por una neumonía causada por un asalto callejero, cuando iba de visita a casa de una de sus hijas en la ciudad de Guaranda; le robaron el poncho, el sombrero, la leva y la dentadura, amaneció en una calle, agonizante.

La segunda persona es Fausto Eloy Basantes, compañero de Patricio en los estudios secundarios en el Colegio Mejía, con quien mantuvo interminables horas de lecturas compartidas, escuchas de música y discusiones políticas en el patio del colegio, en la mesa del comedor de la casa de conserjes y en la esquina de la calle Vargas, sobre la estructuración de la lucha armada como vía revolucionaria para mejorar la vida del pueblo. Fausto fue comandante de Alfaró Vive Carajo. Fue asesinado en el gobierno socialcristiano febre-scorderista.

Obra 2: “Manuela”

- Género: Danzante - Albazo
- Compás: 6/8
- Tonalidad: La menor
- Música: Patricio Robalino

Obra musical basada en el relato de las mujeres de familias pobres del barrio La Loma de Conocoto, quienes, ciertos días de cada semana, bajaban a pie, antes de que salga el sol, al ojo de agua existente en lo que hoy es el puente nueve de la Autopista General Rumiñahui, a lavar ropa propia y ajena de las familias pudientes, para conseguir el sustento familiar.

Los sonidos relatan progresivamente el ambiente religioso que envuelve la vida de las mujeres: madres de familia y lavanderas. Muestra su actividad frenética para conseguir lavar docenas y docenas de ropas ajenas; en la parte final, en ritmo de albazo, se relata una contradicción brutal: la fiesta de colores de la ropa secándose sobre la hierba del campo, mientras las madres están bañándose y bañando a los niños que se quejan ya por el hambre general, que invita al regreso urgente a la casa, para llenar los estómagos.

Obra 3: “Tayta Carnaval”

- Género: Yumbo
- Compás: 6/8
- Tonalidad: Mi menor
- Letra y Música: Patricio Robalino

Basado en el Mito del Tayta Carnaval, contenido en el Atlas Mitológico del Ecuador de Alba Luz Moya. Utilizando el ritmo de yumbo carnavalero, el autor relata la existencia del personaje denominado Tayta Carnaval, en la provincia del Cañar, centro-sur del Ecuador, recordando su presencia en el mapa festivo ecuatoriano, pues, con frecuencia, cuando se habla del carnaval tradicional andino, se hace referencia únicamente a la provincia de Bolívar y luego a Chimborazo.

Obra 4: “La Diablada Pillareña”

- Género: Albazo
- Compás: 6/8
- Tonalidad: La menor
- Letra y Música: Patricio Robalino

Basado en la tradición de la Diablada de Píllaro, que se celebra cada año nuevo, desde el 1 al 6 de enero. El autor hace una descripción de la fiesta, sus personajes, las bandas de pueblo, las fechas de celebración y utiliza el ritmo de albazo porque es uno de los que más se prestan para el lucimiento de los bailarines y su ejecución de los siete pazos obligatorios. Recalca la vitalidad, la irreverencia y el sentido rebelde de la Diablada Pillareña y hace un homenaje al pueblo de Píllaro, que reclama y proclama esas cualidades.

Material de exposición recopilado del gestor, sobre el trabajo musical, investigativo, literario y documental; en una línea de tiempo.

De la huella social

Del recorrido histórico de su etapa dentro de la política de izquierda

De las propuestas comunitarias en San Miguelito de Píllaro, Conocoto y Quito

De la huella de música ecuatoriana

De las investigaciones culturales.

Anexos

Anexo 1: Partituras de las obras musicales en PDF

1. 1. Colibrí de los ojos tristes

Score

Colibrí de los Ojos Tristes

Letra y música: Patricio Robalino
Arr: Ale Robalino

♩ = 75

1

Alto

Flute

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Acoustic Guitar

2

A

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Ac. Gtr.

©arobalino21

2 Colibrí de los Ojos Tristes

A *mp*

Fl. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B. *mp* D A G D

Ac.Gtr. *mp*

brí de los o jos trís tes que sa lis te'ú na ma ña na a vo lar por la mon ta ña y ya nun ca más vol vis te. Co lí
 brí de los o jos trís tes de jas te mi al ma do lí da quien tie ne tu lin da vi da y los be sos que me dis te. Co lí

A *mp*

Fl. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B. *mp* D A G D D A

Ac.Gtr. *mp*

brí de los o jos trís tes te lle vas te m'á le gri a con tus plumas de co lo res y tus can los tu par tis te. Co lí brí de los o jos trís tes
 brí de los o jos trís tes la fo ga ta' está en cen di da cuan do re gre ses que ri da te a lí via re las he ri das

④ Colibrí de los Ojos Tristes

3

Musical score for measures 27-32. The score includes parts for Alto (A), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Acoustic Guitar (Ac.Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked with a circled 4. The lyrics 'la ra lai la la' are written under the Alto part. Dynamics include *f*, *f* arco, and *f* pizz. The guitar part includes chord markings 'G' and 'D'.

Musical score for measures 33-38. The score includes parts for Alto (A), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Acoustic Guitar (Ac.Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics 'Co li' are written under the Alto part. Dynamics include *f*. The guitar part continues with a rhythmic accompaniment.

Colibrí de los Ojos Tristes

4 5

A

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Ac.Gtr.

A

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Ac.Gtr.

Colibrí de los Ojos Tristes

45

A *mf* *mf* *mf* *mf*

Fl. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*
arco

Vc. *mf*

D.B. *mf*

Ac.Gtr. *mf*
D A G D

45

A *mf*

Fl. *mf*
arco

Vln. I *mf*
arco

Vln. II

Vla. *mf*
arco

Vc. *mf*

D.B. *mf*

Ac.Gtr. *mf*

49

Ac.Gtr. *mf*

6 Colibrí de los Ojos Tristes

7

55

A

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Ac.Gtr.

pizz.

pizz.

rit.

60

A

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Ac.Gtr.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Colibrí de los Ojos Tristes'. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Acoustic Guitar (Ac.Gtr.). Above the Flute staff, there is a section labeled 'A' and a circled number '7'. The score begins at measure 55. The Flute part features a melodic line with eighth-note patterns. The Violin I and II parts play a similar melodic line, with 'pizz.' (pizzicato) markings. The Viola and Violoncello parts play a steady accompaniment of quarter notes. The Double Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Acoustic Guitar part plays a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score ends at measure 60. There are some markings like 'rit.' and '====' at the end of the score.

2 Manuela

13

Fl. *mp* *pizz.*

Vln. I *f* *mp*

Vln. II *f* *arco* *mp*

Vla. *f* *arco* *mp* *arco*

Vc. *pizz.* *f* *mp*

Cb. *f* *pizz.* *mp*

B. Dr. *f* *mp*

20

Fl. *f*

Vln. I *f* *arco*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

B. Dr.

Manuela

3

Fl.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

B. Dr. *mp*

Div.

36

Detailed description: This block contains the musical score for measures 28 through 31. The Flute part is silent. The Violin I part begins at measure 28 with a melody in treble clef, marked *mp*. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment in treble clef, also marked *mp*. The Viola part plays a rhythmic accompaniment in bass clef, marked *mp*. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment in bass clef, marked *mp*. The Contrabass part plays a rhythmic accompaniment in bass clef, marked *mp*. The Bass Drum part plays a rhythmic accompaniment in common time, marked *mp*. A 'Div.' (divisi) instruction is present for the Violin II part at measure 31. Measure numbers 28, 29, 30, and 31 are indicated at the beginning of their respective staves.

Fl.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

B. Dr. *f*

32

Detailed description: This block contains the musical score for measures 32 through 35. The Flute part is silent. The Violin I part begins at measure 32 with a melody in treble clef, marked *f*. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment in treble clef, marked *f*. The Viola part plays a rhythmic accompaniment in bass clef, marked *f*. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment in bass clef, marked *f*. The Contrabass part plays a rhythmic accompaniment in bass clef, marked *f*. The Bass Drum part plays a rhythmic accompaniment in common time, marked *f*. Measure numbers 32, 33, 34, and 35 are indicated at the beginning of their respective staves.

4 Manuela

Fl. p arco mf

Vln. I mf pizz.

Vln. II mf

Vla. p arco mf

Vc. p mf

Cb. p mf

B. Dr. mf

Fl. mf

Vln. I mf

Vln. II pizz.

Vla. mf

Vc. mf

Cb. mf

B. Dr. mf

6

Manuela

Musical score for measures 65-71. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (B. Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part is mostly rests. Violin I plays sustained chords. Violin II plays a rhythmic eighth-note pattern. Viola and Violoncello play sustained chords. Contrabass plays a rhythmic eighth-note pattern. Bass Drum plays a steady eighth-note pattern.

Musical score for measures 72-78. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (B. Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 72 is marked with a circled '6'. Flute has a melodic line with accents and dynamics markings like *f* and *mf*. Violin I plays sustained chords. Violin II plays a rhythmic eighth-note pattern. Viola and Violoncello play sustained chords. Contrabass plays a rhythmic eighth-note pattern. Bass Drum plays a steady eighth-note pattern.

Manuela

7

Musical score for measures 80-87. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (B. Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part features a melodic line with accents and slurs. The Violin I part consists of sustained chords. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a similar eighth-note accompaniment. The Contrabass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Drum part has a consistent eighth-note pattern.

Musical score for measures 88-95. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (B. Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part features a melodic line with accents and slurs, starting with a circled measure number 7. The Violin I part consists of sustained chords. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a similar eighth-note accompaniment. The Contrabass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Drum part has a consistent eighth-note pattern.

8 Manuela

The musical score is for a piece titled "Manuela" on page 8. It features seven staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (B. Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part begins at measure 96 with a melodic line. The Violin I part provides harmonic support with chords. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line with some slurs. The Violoncello part has a rhythmic pattern. The Contrabass part has a rhythmic pattern. The Bass Drum part has a rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and repeat signs.

2
Tayta Carnaval

1

B

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

subito p

subito p

subito p

subito p

subito p

subito p

25

B

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

Tayta Carnaval

3

23

B

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

arco

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for measures 23 to 26. The score is for a string quartet and a drum set. The instruments are Bass (B), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (B. Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute and bass parts are silent. The violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The viola part plays a similar pattern. The cello part plays a pattern of quarter notes. The double bass part plays a pattern of eighth notes. The bass drum part plays a pattern of eighth notes. The word 'arco' is written below the cello part.

2

B

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This block contains the second system of a musical score for measures 27 to 30. The instruments are the same as in the first system. The flute part is silent. The violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The viola part plays a similar pattern. The cello part plays a pattern of quarter notes. The double bass part plays a pattern of eighth notes. The bass drum part plays a pattern of eighth notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is written below each of the violin, viola, cello, double bass, and bass drum parts.

4 Tayta Carnaval

45

B

Fl.

mf

Vln. I

arco

Vln. II

arco

Vla.

mf

Vc.

mf

D.B.

mf

B. Dr.

mf

f

③

B

Fl.

53

Vln. I

53

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

D.B.

53

B. Dr.

④ Tayta Carnaval 5

The score is divided into two systems. The first system (measures 61-68) features a vocal line with lyrics: "Por el ce rro de ca ñar vie ne/etay ta car na val por el ce rro de ca ñar vie ne/etay ta car na val". The instrumental parts include Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Drums (B. Dr.). The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

The second system (measures 69-76) features a vocal line with lyrics: "cañ ta co _ plus de bai lar y co _ plus de/e na mo rar can ta co plus de bai lar y _ co plus de/e na mo rar". The instrumental parts continue with the same instruments. The dynamic marking changes to *f* (forte) starting in measure 70.

6 Tayta Carnaval

77

B

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

5

B

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

mf

mf

mf

f

mf

mf

Tayta Carnaval

7

89

B

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

mf

f

arco

This block contains the musical score for measures 89 to 96. It features seven staves: Bassoon (B), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). A separate staff for the Drum Set (B. Dr.) is shown below. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like *arco*. The B. Dr. part is marked with a double bar line and a repeat sign.

97

B

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

arco

This block contains the musical score for measures 97 to 104. It features the same seven staves as the previous block. The key signature remains one sharp (F#). The score includes performance instructions like *arco*. The B. Dr. part continues with a rhythmic pattern.

Tayta Carnaval

System 1:

B: con pin gu llo de'o ro can ta y con flau ta de to car con pin gu llo deo ro can ta y con flau ta de to car

Fl. (101)

Vln. I (101) *pizz.*

Vln. II (101) *mf pizz.*

Vla. (101) *mf pizz.*

Vc. (101) *mf*

D.B. (101) *mf*

B. Dr. (101) *mf*

System 2:

B: — can ta co — plas de bai lar y — co plas de'e na mo rar *f* can ta co plas de bail lar — y coplas de'e na mo rar

Fl. (109)

Vln. I (109) *arco*

Vln. II (109) *arco*

Vla. (109) *arco*

Vc. (109) *f*

D.B. (109) *f*

B. Dr. (109) *f*

Tayta Carnaval

7

Musical score for measures 117-124. The score includes parts for Bassoon (B), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (B. Dr.). The key signature is one sharp (F#). The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The Flute part has a *mf* marking at measure 117. The Violoncello part has an *arco* marking. The Bass Drum part has a *mf* marking.

Musical score for measures 125-132. The score includes parts for Bassoon (B), Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (B. Dr.). The key signature is one sharp (F#). The dynamic marking is *p* (piano). The Flute part has a *p* marking at measure 125. The Violoncello part has an *arco* marking. The Bass Drum part has a *p* marking.

1. 4. La Diablada Pillareña

Score

La Diablada Pillareña

Albazo

Patricio Robalino
J.Oviedo

Festivo ♩ = 98

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Flute:** Enters in the fifth measure with a forte (*f*) dynamic.
- Tenor:** Remains silent throughout the excerpt.
- Guitar:** Provides a rhythmic accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Violin I:** Remains silent throughout the excerpt.
- Violin II:** Enters in the fifth measure with a forte (*f*) dynamic, marked *pizz.* (pizzicato).
- Viola:** Enters in the fifth measure with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Cello:** Enters in the first measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Double Bass:** Enters in the first measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, marked *pizz.* (pizzicato).
- Bass Drum:** Provides a steady rhythmic pattern throughout the piece.

Musical score for measures 26-37, featuring Flute (Fl.), Trumpet (T.), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Double Bassoon (B. Dc.).

Measures 26-37:

- Fl.: Melodic line with eighth notes and quarter notes.
- T.: Rests.
- Gtr.: Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Vln. I: Melodic line with *pizz.* markings.
- Vln. II: Melodic line with *pizz.* markings.
- Vla.: Melodic line with accents.
- Vc.: Melodic line with *pizz.* markings.
- D.B.: Bass line with quarter notes.
- B. Dc.: Bass line with eighth notes.

Measures 37-48:

- Fl.: Melodic line with *rit.* and *a tempo* markings.
- T.: Rests.
- Gtr.: Rhythmic accompaniment with *f* dynamic.
- Vln. I: Melodic line with *arco* and *f* dynamic.
- Vln. II: Melodic line with *arco* and *f* dynamic.
- Vla.: Melodic line with *arco* and *mf* dynamic.
- Vc.: Melodic line with *arco* and *f* dynamic.
- D.B.: Bass line with *f* dynamic.
- B. Dc.: Bass line with *f* dynamic.

Musical score for measures 47-56, featuring Flute (Fl.), Trumpet (T.), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (B. Dr.).

Measures 47-56 are marked with a dynamic of *f* (forte) for the Flute and *mf* (mezzo-forte) for the Violin II. The score includes guitar chords: G7, C, F, G7, C (measures 47-51) and E7, Am, C, E7, Am, Am (measures 52-56). The Bass Drum part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Measures 57-60 show a change in dynamics and articulation. The Flute part is marked *pizz.* (pizzicato) and the Violoncello part is also marked *pizz.* (pizzicato). The Bass Drum part continues with the same rhythmic pattern.

This musical score page contains two systems of music, measures 65 through 74. The instruments and parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 65-69 play a melodic line. At measure 70, the part is silent. It resumes at measure 73 with a *mf* dynamic.
- Trombone (T):** Silent in measures 65-69. At measure 70, it plays a rhythmic pattern with a *f* dynamic. Chords G7 and C are indicated below the staff. It continues this pattern through measure 74.
- Guitar (Gtr.):** Plays a consistent rhythmic accompaniment throughout the entire passage.
- Violin I (Vln. I):** Measures 65-69 play a melodic line. At measure 70, the part is silent.
- Violin II (Vln. II):** Measures 65-69 play a melodic line with a *pizz.* (pizzicato) marking. At measure 70, the part is silent.
- Viola (Vla.):** Measures 65-69 play a melodic line. At measure 70, the part is silent. It resumes at measure 73 with a *mf* dynamic.
- Violoncello (Vc.):** Measures 65-69 play a melodic line with a *mf* dynamic. At measure 70, the part is silent. It resumes at measure 73 with a *mf* dynamic.
- Double Bass (D.B.):** Measures 65-69 play a melodic line with a *mf* dynamic. At measure 70, the part is silent. It resumes at measure 73 with a *mf* dynamic.
- Bass Drum (B. Dr.):** Plays a consistent rhythmic accompaniment throughout the entire passage.

Measure numbers 65, 70, and 73 are marked at the beginning of their respective staves. Dynamics include *f*, *mf*, and *pizz.* Chords G7, C, E7, and Am are indicated below the Trombone staff.

Musical score for page 81, measures 87-92. The score is arranged in a system of 12 staves, including woodwinds, strings, and percussion.

Measures 87-92:

- Flute (Fl.):** Continues with a melodic line, featuring slurs and accents.
- Trumpet (T):** Rests in measures 87-90, then enters in measure 91 with a melodic line.
- Guitar (Gtr.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Violin I (Vln. I):** Rests in measures 87-90, then enters in measure 91 with a melodic line.
- Violin II (Vln. II):** Rests in measures 87-90, then enters in measure 91 with a melodic line.
- Viola (Vla.):** Rests in measures 87-90, then enters in measure 91 with a melodic line.
- Violoncello (Vc.):** Rests in measures 87-90, then enters in measure 91 with a melodic line.
- Double Bass (D.B.):** Rests in measures 87-90, then enters in measure 91 with a melodic line.
- Bass Drum (B. Dr.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Measure 87: Chords: E7, Am, Am.

Measure 91: Dynamics: *f* (Flute, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass).

Measure 92: Dynamics: *f* (Flute, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass).

101 *rit.* *a tempo*

FL *f*

T *f* G7 C F G7

Gtr. *f*

Vln. I

Vln. II *arco* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B.

B. Dr.

110

FL

T C E7 Am C E7 Am

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

Musical score for measures 119-126. The score is arranged in a system with ten staves: Flute (Fl.), Trumpet (T.), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Double Bass (B. Dr.).

Measures 119-125 are marked with a dynamic of *f* (forte). The Flute part begins with a *f* dynamic. The Trumpet part is mostly silent, with a *f* dynamic marking at the end of measure 125. The Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part is mostly silent, with a *f* dynamic marking at the end of measure 125. The Violin II part begins with a *f* dynamic. The Viola part begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and ends with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The Violoncello part begins with a *mf* dynamic. The Double Bass part begins with a *mf* dynamic. The B. Dr. part begins with a *mf* dynamic.

Measure 126 is marked with a dynamic of *f*. The Flute part begins with a *f* dynamic and includes a *rit.* (ritardando) marking. The Trumpet part begins with a *f* dynamic. The Guitar part begins with a *f* dynamic. The Violin I part begins with a *f* dynamic. The Violin II part begins with a *f* dynamic. The Viola part begins with a *mf* dynamic. The Violoncello part begins with a *f* dynamic. The Double Bass part begins with a *f* dynamic. The B. Dr. part begins with a *mf* dynamic.

The score concludes with a *rit.* marking and a *tempo* marking.

This musical score is for the piece "La Diablada Piletole". It is arranged for a full band and includes the following instruments: Flute (FL), Trumpet (T), Guitar (Gtr), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla), Cello (Vcl), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (B. Dr.).

The score is divided into two systems. The first system starts at measure 135 and ends at measure 146. The second system starts at measure 147 and ends at measure 158. The tempo is marked as *Moderato*.

System 1 (Measures 135-146):

- Flute (FL):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 136 with a forte (*f*) dynamic.
- Trumpet (T):** Plays a rhythmic accompaniment. Chords G7, C, F, G7, C, and E7 are indicated below the staff.
- Guitar (Gtr):** Plays a rhythmic accompaniment.
- Violin I (Vln. I):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 145.
- Violin II (Vln. II):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 136 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Viola (Vla):** Plays a rhythmic accompaniment.
- Cello (Vcl):** Plays a rhythmic accompaniment.
- Double Bass (D.B.):** Plays a rhythmic accompaniment.
- Bass Drum (B. Dr.):** Plays a rhythmic accompaniment.

System 2 (Measures 147-158):

- Flute (FL):** Continues the melodic line, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *Moderato* tempo marking.
- Trumpet (T):** Continues the rhythmic accompaniment. Chords Am, C, E7, and Am are indicated below the staff.
- Guitar (Gtr):** Continues the rhythmic accompaniment.
- Violin I (Vln. I):** Continues the melodic line.
- Violin II (Vln. II):** Continues the melodic line.
- Viola (Vla):** Continues the rhythmic accompaniment.
- Cello (Vcl):** Continues the rhythmic accompaniment.
- Double Bass (D.B.):** Continues the rhythmic accompaniment.
- Bass Drum (B. Dr.):** Continues the rhythmic accompaniment.

154

Fl.

T.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B. Dr.

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

p

pp

pp

piaz.

p

acc.

pp

The image displays a musical score for the piece "La Diablada Pilitreta". The score is arranged in two systems, each containing staves for Flute (Fl.), Trumpet (T.), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Bass Drum (B. Dr.).

System 1 (Measures 174-181):

- Flute:** Features a melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- Trumpet:** Rests throughout the system.
- Guitar:** Rests throughout the system.
- Violin I & II:** Play a rhythmic accompaniment of eighth-note chords.
- Viola:** Plays a similar rhythmic accompaniment to the violins.
- Violoncello:** Provides a harmonic foundation with sustained notes and slurs.
- Double Bass:** Rests until measure 181, where it begins a rhythmic pattern marked *pizz.* and *p*.
- Bass Drum:** Plays a steady eighth-note pattern.

System 2 (Measures 182-189):

- Flute:** Continues with a melodic line, including some sixteenth-note passages.
- Trumpet:** Rests throughout the system.
- Guitar:** Rests throughout the system.
- Violin I & II:** Rests until measure 188, where they play a few notes marked *p*.
- Viola:** Rests until measure 188, where it plays a few notes marked *p*.
- Violoncello:** Rests until measure 188, where it plays a few notes marked *p* and *pizz.*
- Double Bass:** Continues with a rhythmic pattern marked *p*.
- Bass Drum:** Continues with a steady eighth-note pattern.

Musical score for page 87, measures 392-400. The score is arranged in a system with eight staves, each labeled on the left:

- Fl. (Flute): Measures 392-400. Starts with a melodic line in treble clef, featuring eighth and sixteenth notes with slurs.
- T. (Trumpet): Measures 392-400. Rests throughout.
- Gr. (Trumpet/Guitar): Measures 392-400. Rests throughout.
- Vln. I (Violin I): Measures 392-400. Treble clef, mostly rests.
- Vln. II (Violin II): Measures 392-400. Treble clef, mostly rests.
- Vla. (Viola): Measures 392-400. Bass clef, mostly rests.
- Vc. (Violoncello): Measures 392-400. Bass clef, rhythmic accompaniment with eighth notes. A *rit.* marking appears at the start of measure 400.
- D.B. (Double Bass): Measures 392-400. Bass clef, rhythmic accompaniment with eighth notes.
- B. Dr. (Bass Drum): Measures 392-400. Treble clef, rhythmic accompaniment with eighth notes.

The score concludes with a double bar line at the end of measure 400.

Anexo 2: Material audiovisual

DVD con el material audiovisual

- Entrevistas y Testimonios de otros artistas y/o gestores
- Recopilación de material de archivo del gestor
- Recopilación de audios
- Recopilación Fotográfica

Anexo 3: Material para exposición

1. Recopilación del material para exposición en PDF, siguiendo una línea de tiempo: de la huella social, del recorrido histórico de su etapa dentro de la política de izquierda, de las propuestas comunitarias en San Miguelito de Píllaro, Conocoto y Quito, de la huella de música ecuatoriana, de las investigaciones culturales y su aporte literario.
 - 1.1. Instituto Nacional Mejía
 - 1.2. Hospital Julio Endara
 - 1.3. Partido comunista del Ecuador, Frente Amplio de Izquierda, Movimiento de Liberación Nacional.
 - 1.4. San Miguelito de Píllaro: Frente Cultural Delfín Robalino, exposición San Miguelito de Píllaro: “Una cultura viva”, Investigación sobre la Diablada Pillareña y creación musical
 - 1.5. Conocoto: Frente Cultural Julio Pico, COARPOC, Talleres infanto juveniles, Frente Cultural Rumiñahui y Centro Cultural Huasipungo.
 - 1.6. Quito: Movimiento Cultural Chamiza, Movimiento Cultural Pirámide, Comité Urgente, AMAPE, Radio Casa de la Cultura, Unidad Educativa Intercultural Bilingüe Tránsito Amaaguaña, Comuna Chilibulo-Marcopamba-La Raya, investigación y talleres sobre la historia de la música tradicional del Ecuador, talleres de música ecuatoriana con grupos de la tercera edad, investigación de la literatura popular.
 - 1.7. Creación literaria.
 - 1.8. Creación musical.
 - 1.9. Proyecto de certificación profesional para los artistas populares, vía SETEC, áreas de música y graffiti.
 - 1.10. Programa de Música del Centro Cultural Huasipungo

2. Testimonio de otros artistas y/o gestores

Juan Mullo Sandoval

“Considero que la trayectoria de Patricio Robalino y el Centro Cultural Huasipungo, tiene una vinculación histórica básicamente con el canto popular ecuatoriano desde la copla. La copla política que se perdió en Quito como forma y estructura, en las primeras décadas del s XX, fue retomado por cantautores en los años setenta, junto a la insurgencia estudiantil colegial y universitaria. Patricio Robalino concretamente, es posiblemente el único cantautor que ha seguido esa línea dentro de la canción social ecuatoriana. El tempranamente desaparecido Julio Pico, tuvo

una trayectoria similar desde esa figura del cantor coplero del siglo XIX”. (Mullo Sandoval, etnomusicólogo, 2021).

Estuardo Rivadeneira Cevallos

“Conozco al Patito (sic) en gestión cultural desde hace aproximadamente unos 20 años en el Centro Cultural Huasipungo, donde nos invitaba a mi padre, maestro Ernesto Rivadeneira y mi familia, a sus eventos, donde organizaba conversatorios, foros, conciertos en vivo, charlas y pude participar en varios de ellos, donde siempre se aprendía y se recibía mucho cariño y respeto por parte de la familia Huasipungo. En la música también, realizamos un concierto de homenaje al maestro Ernesto Rivadeneira Urresta y decidimos fusionar banda de pueblo con el grupo musical Huasipungo, donde fue una experiencia enriquecedora por la calidad humana y musical del compañero Patricio Robalino y de donde se sacó un resultado musical excelente que en aquella época era innovador, no solo por la fusión musical, sino por la infraestructura técnica que se tuvo que gestionar y utilizar.

En el área de la investigación musical hemos estado en varios momentos, un taller dirigido hacia los músicos mayores de las bandas de pueblo, donde el maestro Patito dio charlas espectaculares sobre la historia de la música ecuatoriana y su relación directa con el calendario festivo del Ecuador, donde las bandas tienen un protagonismo cultural importante. Ha sido también invitado por mi persona a varias entrevistas en la Radio CCE940 para dialogar sobre historia de la música ecuatoriana, fiestas populares y claro, sobre panorámicas y apreciación de las bandas y su proyección en las nuevas generaciones, todas estas entrevistas, unas verdaderas experiencias muy lindas y llenas de sabiduría, sencillez y mucha pasión por la cultura ecuatoriana, al punto que siempre quedaba corto el programa de una hora.

Coincidimos en varios pregones de la parroquia de Conocoto, donde el maestro Patito siempre presentaba productos musicales con contenido histórico y cultural, argumentados desde su experiencia de la investigación científica y de campo, lo cual siempre admiré, pues yo al igual soy investigador. Luego de realizar su presentación solíamos dialogar sobre su trabajo y el mío y de igual manera era el tiempo nos quedaba muy corto. Creo que las guitarreadas en el filo de la vereda dialogando sobre las luchas sociales y culturales donde coincidíamos en varios aspectos, es algo que ha fortalecido nuestra amistad, así como ver que su lucha cultural tiene una gran panorámica y proyección, que siempre piensa en los demás compañeros artistas y gestores, y, está poniendo en práctica constante su filosofía con la realidad actual, de hecho ha realizado grandes gestiones por los hacedores de la cultura y ha contribuido enormemente para dar voz a muchos compañeros artistas populares. Sin duda, ser amigo de una persona que tiene su visión clara, su trabajo honesto y decidido, sus objetivos encaminados y que cumple de manera práctica su filosofía, es algo que agradezco a la vida y siempre será más que un amigo... mi hermano. Realmente tiene un trabajo sobresaliente, pues aparte de su proceso de investigación histórico y cultural, así como sus levantamientos y sistematización de información; estos productos los difunde de forma generosa a los demás compañeros artistas y gestores culturales, no solo proporcionando información cultural importante, sino ayudándolos a su proyección hacia la profesionalización y procesos que contribuyen a que la cultura y sus gestores sigan adelante desarrollando así avances significativos en la cultura y sus actores principales”. (Estuardo Rivadeneira, Director de Bandas de Pueblo, 2021).

Laura Ríos Armijos

“A Patricio Robalino, lo conozco en la gestión Cultural y en la música para que todos puedan tener un reconocimiento, así como un apasionado por la radio, en la

cual difundes tus conocimientos culturales y musicales. Para el no existe horario, lo dedica al arte y la cultura. Realizó en Radio Casa de la Cultura un gran aporte cultural, en el Programa Florilegio Musical Ecuatoriano. Trabaja en el Consejo Provincial haciendo trabajo en territorio para mantener viva la cultura generacional. Ha trabajado en diferentes proyectos culturales. Trabajó en capacitación para que los artistas puedan tener la certificación. Es un investigador y difusor de la Música popular.

La motivación y el conocimiento que me ha brindado a mí y la audiencia de las Radios de la Casa de la Cultura y a quienes se conectan para transmitir el Programa Florilegio Musical Ecuatoriano. Además de la predisposición de colaborar, creo que es un personaje que debe ser reconocido y valorado su trabajo, que alguna institución tome la posta para ello. Que debería estar en la lista de personas para difundir su trabajo y que además esto esté bajo la modalidad de contratación para que se le pague por ello”. (Laura Ríos Armijos, Directora del Noticiero Zona Cultura, Radio Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2021).

María Dolores Llumiquinga

“Tengo el gusto de conocer a Don Patricio Robalino en el aspecto musical y me parece que el trabajo que realiza es digno de aplaudir y admirar por el conocimiento que nos transmite con toda humildad y sencillez que le caracteriza. Admiro su tenacidad para lograr lo que se propone. En este caso se propuso legalizar a los artistas populares capacitándoles para obtener el título de artistas profesionales y así darles el valor que tienen en la cultura de nuestro país.

Puedo decir que Don Pato tiene un don de gentes que le caracteriza con lo cual atrae a la gente que lo rodea. Recuerdo que fui a su oficina en el Consejo Provincial para solicitar información y Don Pato me recibió con una sonrisa, me trató con mucho respeto me facilitó la información clara y concisa, animándome a seguir adelante, desde ahí se ganó mi respeto y admiración. Mi opinión es que Don Patricio ha aportado mucho a la cultura en general. Transmitiendo sus conocimientos para futuras generaciones, apoyando en proyectos, colaborando con su arte en presentaciones y dando a conocer nuestra cultura”. (María Dolores Llumiquinga Serrano, integrante Coro de Personas con Capacidades Especiales, 2021).

Manolo Escobar Zurita

“Un gran artista y gestor cultural, siempre está pendiente de producir temas para ocasiones especiales y organiza conciertos conjuntamente con la Casa de la Cultura Ecuatoriana; he tenido la suerte de presentarlo en varias estaciones radiales y eventos realizados en varios escenarios, un gestor incansable digno de reconocimiento por su dedicación y constancia al arte musical”. (Manolo Escobar Zurita, periodista cultural Radio Francisco Stéreo, Quito, 2021).

Marcelo Núñez Escobar

“Atendiendo una invitación del Consejo Provincial de Pichincha, me inscribí en el taller sobre Actualización de Conocimientos Musicales, en el cual el maestro Patricio Robalino se desempeñó en calidad de Coordinador. La participación del maestro Robalino es pública y notoria dirigiendo el Grupo Musical Huasipungo, asociación musical de gran experiencia y recorrido. Son notorios tanto el conocimiento como la didáctica empleada por el maestro Robalino para compartir su saber y experiencias con quienes tuvimos la suerte de compartir el número de horas dedicadas a este proceso de enseñanza - aprendizaje. Es una labor sumamente importante porque comparte su enorme experiencia con quienes nos hemos

vinculado al arte musical”. (Marcelo Núñez Escobar, Director de la Revista Cultural “Maíz y Soya, Alfalfa y Todocampo”, Quito, 2021)

Esteban Ayala Olivo

“El Mtro. Patricio Robalino fue mi profesor en el taller de actualización musical mismo que sirve para la obtención de la certificación profesional en música SETEC. Uno de los recuerdos es las charlas que manteníamos en el taller de música. Es un gran trabajo en la gestión cultural y la música el que realiza el Mtro. Patricio ya que ha aportado con su conocimiento y experiencia para que la cultura ecuatoriana tenga la difusión que merece”. (Esteban Ayala, Director Grupo Musical Janan, 2021).

Quito, junio de 2022