

ECUADOR **Debate**

CONSEJO EDITORIAL

José Sánchez-Parga, Alberto Acosta, José Laso Ribadeneira,
Simón Espinosa, Diego Cornejo Menacho, Manuel Chiriboga,
Fredy Rivera Vélez, Marco Romero.

Director: Francisco Rhon Dávila. Director Ejecutivo del CAAP
Primer Director: José Sánchez Parga. 1982-1991
Editor: Hernán Ibarra Crespo
Asistente General: Margarita Guachamín

REVISTA ESPECIALIZADA EN CIENCIAS SOCIALES

Publicación periódica que aparece tres veces al año. Los artículos y estudios impresos son canalizados a través de la Dirección y de los miembros del Consejo Editorial. Las opiniones, comentarios y análisis expresados en nuestras páginas son de exclusiva responsabilidad de quien los suscribe y no, necesariamente, de ECUADOR DEBATE.

© ECUADOR DEBATE. CENTRO ANDINO DE ACCION POPULAR

Se autoriza la reproducción total y parcial de nuestra información, siempre y cuando se cite expresamente como fuente a ECUADOR DEBATE.

SUSCRIPCIONES

Valor anual, tres números:

EXTERIOR: US\$ 45

ECUADOR: US\$ 15,50

EJEMPLAR SUELTO: EXTERIOR US\$. 15

EJEMPLAR SUELTO: ECUADOR US\$ 5,50

ECUADOR DEBATE

Apartado Aéreo 17-15-173B, Quito-Ecuador

Telf: 2522763 . Fax: (5932) 2568452

E-mail: caaporg.ec@uio.satnet.net

Redacción: Diego Martín de Utreras 733 y Selva Alegre, Quito.

PORTADA

Magenta

DIAGRAMACION

Martha Vinuesa

IMPRESION

Albazu Offset



ISSN-1012-1498

ECUADOR DEBATE 84

Quito-Ecuador, Diciembre del 2011

PRESENTACION / 3-6

COYUNTURA

Diálogo sobre la coyuntura / 7-20

Conflictividad socio-política Julio-Octubre 2011 / 21-30

TEMA CENTRAL

Discursos retrovolucionarios: *sumak kawsay*, derechos de la naturaleza y otros *pachamamismos*

José Sánchez Parga / 31-50

Riesgos y amenazas para el Buen Vivir

Alberto Acosta / 51-56

El concepto de *Sumak Kawsay* (Buen Vivir) y su correspondencia con el bien común de la humanidad

François Houtart / 57-76

“Buen Vivir”: Entre el “desarrollo” y la des/colonialidad del poder

Aníbal Quijano / 77-88

Ideologías oficiales sobre el medio ambiente en Bolivia

y sus aspectos problemáticos

Felipe Mansilla / 89-106

El Buen Vivir frente a la globalización

Koldo Unceta / 107-116

Cambios de época en la lógica del “desarrollo”

José María Tortosa / 117-134

Nuestra América y *Sumak Kawsay*: utopías de modernidad alternativa en el capitalismo dependiente

Fabio Luís Barbosa dos Santos / 135-150

DEBATE AGRARIO-RURAL

Piura: Transformación del territorio regional

Bruno Revesz y Julio Oviden / 151-176

ANÁLISIS

La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana
Ketty Wong / 177-192

La identidad ch'ixi de un mestizo: En torno a *La Voz del Campesino*,
manifiesto anarquista de 1929

Silvia Rivera Cusicanqui / 193-204

RESEÑAS

El territorio de los senderos que se bifurcan. Tungurahua: economía,
sociedad y desarrollo / 205-210

Gabriel García Moreno y la formación de un estado conservador
en los Andes / 211-214

Los señores étnicos de Quito en la época de los incas. La economía
política de los señoríos norandinos / 215-218

Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia
de una ilusión 1919-2003 / 219-222

ANÁLISIS

La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana

Ketty Wong*

La definición de lo que se considera música nacional en el Ecuador, ha sido algo cambiante a lo largo de la segunda mitad del Siglo XX. Se trata de una disputa sobre la identidad nacional en sus expresiones culturales. Se constata el declive de las concepciones de la nación mestiza que pusieron énfasis en los repertorios antológicos de pasillos, pasacalles, albazos y sanjuanitos compuestos entre 1920 y 1950. Ha emergido una nueva noción de música nacional donde están incluidos el pasillo nacional y el pasillo rocolero; la tecnocumbia y otras músicas populares, que es más representativa de la diversidad étnica y cultural del Ecuador.

Todos los países latinoamericanos tienen un género musical o un repertorio de canciones populares por los cuales son conocidos internacionalmente, como es el caso, por ejemplo, del tango, la canción ranchera, la cumbia y el vals criollo. Si bien estos géneros musicales son considerados músicas nacionales (en el sentido de expresiones musicales que representan el sentimiento nacional de un pueblo) en sus respectivos países de origen, los nacionales normalmente se refiere a ellas por el nombre del país, la región geográfica, o el grupo étnico al que representan. Es así como el tango es una música argentina y la cumbia es una música colombiana de la costa atlántica. Los cubanos distinguen la música guajira y la música afrocubana entre sus

diversas expresiones musicales, mientras los peruanos hacen lo mismo con su música andina y su música criolla. Los ecuatorianos, en cambio, utilizan el término *música nacional*, en vez de *música ecuatoriana*, para hablar de su música popular urbana, sin precisar el origen geográfico de las canciones que la conforman. El término *música nacional* aparecerá a lo largo de este artículo en letras cursivas para indicar esta concepción idiosincrática en el Ecuador.

Músicos, periodistas, intelectuales, locutores de radio, estudiantes, y aún los ecuatorianos migrantes que viven en el extranjero, acostumbran llamar *música nacional* a la música popular ecuatoriana. ¿Es acaso una coincidencia que una gran mayoría de ecuatorianos utilizan este término como sinónimo de

* Profesora de la Universidad de Kansas. Premio de Musicología 2010. Casa de las Américas, Cuba.

música ecuatoriana? ¿Qué revela esta práctica discursiva en términos identitarios? Muchos ecuatorianos piensan que el término *música nacional* distingue la música popular local de la música popular internacional; otros creen que solo aquellas canciones basadas en ritmos autóctonos y propios del país pueden ser consideradas *nacionales*; una gran mayoría afirma que cualquier música cantada por y para el pueblo ecuatoriano, incluidos el rock y el pop ecuatoriano, constituyen una *música nacional*; mientras que unos cuantos observan, con gran sutileza, que solo cierto tipo de canciones ecuatorianas, interpretadas por artistas mestizos y en un contexto urbano de clase media, pueden ser catalogadas como *música nacional*.

Este artículo examina las percepciones de los ecuatorianos de su(s) identidad(es) nacional(es) en base a las diferentes concepciones que tienen de la *música nacional*. La *música nacional* es considerada aquí como una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana y una forma simbólico-musical de definir “quiénes somos” como nación. Esta pregunta es particularmente importante en un país con una larga y compleja historia de mestizaje racial y cultural de las tres raíces étnicas—indígena, africana y europea—que han dado origen a la nación ecuatoriana. Este estudio sostiene que la inclusión o exclusión de géneros musicales asociados con la población indígena y/o afro-ecuatoriana en la noción de *música nacional* revela como distintos grupos sociales imaginan la configuración étnica y social del país y, por ende, su identidad colectiva como

nación. ¿Es Ecuador una nación blanco-mestiza que margina a la población indígena y afro-ecuatoriana del imaginario nacional, o es acaso una sociedad pluriétnica, como declara la Constitución de 1998, que desde su base popular acepta y promueve la diversidad étnica y cultural como eje central de la nación?

Este estudio está basado en una investigación de campo realizada en Quito en los períodos 1997-1999 y 2002-2004, así como en numerosas entrevistas formales e informales a empresarios musicales, artistas nacionales y público en general. También analizo una serie de discursos públicos emitidos a través de opiniones, debates, críticas y comentarios en los medios de comunicación sobre la vigencia de la *música nacional* en general, y el pasillo en particular, en la segunda mitad del siglo XX. Algunas de las preguntas que guían este estudio: ¿Están todas las clases sociales y grupos étnicos representados en el imaginario sonoro de la nación? ¿Qué metamorfosis atraviesan las músicas populares para ser elevadas al rango de *música nacional*? ¿Puede la música popular de un grupo subalterno convertirse en una *música nacional* sin ser editada? ¿Refleja todo cambio de estilo musical una transformación de índole social?

Una nación mestiza

Si bien el Artículo 1 de la Constitución de 1998 declaró que el Ecuador es un país pluriétnico y multicultural, durante la mayor parte del siglo XX las élites han moldeado el sentido hegemónico de la identidad nacional

ecuatoriana en torno a la ideología de la “nación mestiza”.¹ El antropólogo Ronald Stutzman (1981) afirma que esta ideología, que mira al mestizaje racial y cultural de los pueblos hispanos e indígenas como la esencia misma de la ecuatorianidad, excluye a los grupos indígenas y afro-ecuatorianos del imaginario nacional por su condición no-mestiza. Esta ideología presenta una retórica inclusionista que al mismo tiempo fomenta una práctica exclusionista. Siguiendo esta línea de pensamiento, Whitten añade que la mezcla cultural en el proceso de mestizaje no es equitativa porque no es el blanco el que se “indigeniza”, sino el indígena el que se “blanquea” étnica y culturalmente con el fin de subir peldaños en la escala jerárquica social. Este afán de “blanqueamiento” genera en el mestizo una vergüenza y un rechazo subconsciente de su herencia indígena, que en el plano simbólico-musical se observa en la exclusión de músicas de origen indígena en la concepción de la música nacional.

La negación de la raíz indígena por parte de la población blanco-mestiza es el resultado de un largo proceso de estigmatización del “indio” que se inicia en el período colonial. Cabe destacar que la visión negativa del indígena contemporáneo está divorciada de la imagen guerrera del indígena del pasado, personificada en la figura de Rumiñahui, quien lucha heroicamente contra la invasión española. Para la

socióloga Erika Sylva (1992), la estigmatización del “indio” se origina en uno de los mitos fundacionales de la nacionalidad ecuatoriana —el mito de la raza vencida. Este mito señala que la naturaleza triste y melancólica del indio ecuatoriano se debe a la triple derrota que sufre ante los Incas, los españoles y la caprichosa geografía andina a la que supuestamente no pudo dominar. Esta imagen negativa del “indio” ha sido perpetuada e internalizada a través del sistema educativo y explica por qué una gran mayoría de mestizos ecuatorianos sienten vergüenza, esconden y/o niegan su raíz indígena.

Escritores y académicos ecuatorianos han escrito extensamente sobre la compleja identidad nacional de los ecuatorianos, la cual está marcada también por un fuerte regionalismo entre las élites económicas de Guayaquil y Quito. El escritor Jorge Enrique Adoum (2000), por ejemplo, presenta una radiografía del modo de ser del ecuatoriano al describir las señas particulares que distinguen a la gente costeña y serrana. Miguel Donoso Pareja (2000) hace referencia a una nación invertida y a un país esquizofrénico que adolece de una baja auto-estima al no tener presencia internacional con su música y cultura nacional. La psicóloga social Martha Traverso (1998), quien analiza la identidad ecuatoriana desde la perspectiva de los intelectuales y las élites políticas, afirma que la mayoría de sus informantes piensan que los ecuatorianos

1 Según la Constitución de 2008 “El Ecuador es un Estado constitucional de derecho y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico” (Art. 1).

rianos no tienen una identidad nacional, la han perdido si alguna vez la tuvieron, o hay que rescatarla de los efectos de la globalización. Todos estos autores hablan básicamente de ecuatorianos que no comprenden la esencia de su “Yo” interior por el regionalismo y el rechazo de su raíz indígena, como si se tratara de un espejo fragmentado en el cual no pueden ver reflejada la imagen de sus cuerpos (léase “identidad”) en su totalidad.

En su estudio sobre la identidad latinoamericana, el sociólogo Jorge Larraín afirma que es posible construir varias versiones de identidad nacional que representen los intereses y valores estéticos de distintos grupos sociales. Así también podemos hablar de varias nociones de *música nacional* que representan diferentes grupos sociales, estéticas musicales y visiones del sentido de ecuatorianidad. Cabe señalar que la nación, las identidades nacionales y la *música nacional* son constructos mentales dinámicos que están en constante cambio y (re)definición; no se puede, por tanto, hablar de una identidad singular, estática y homogénea como la que propone la ideología del mestizaje.

La música nacional

La *música nacional* está formada por versiones urbanizadas de un conjunto de géneros musicales de origen indígena y mestizo que representan la estética

musical de las élites. En el grupo de músicas indígenas se encuentran algunas danzas rituales asociadas con las festividades agrícolas del calendario indígena, como el *yaraví*, el *danzante*, el *yumbo* y el *sanjuanito*.² En el grupo de músicas mestizas se encuentran el *pasillo*, el *pasacalle*, el *albazo* y el *aire típico*, los cuales combinan melodías y ritmos de origen autóctono y europeo. De todos estos géneros, el pasillo es considerado el símbolo musical del país, al grado de que los términos *pasillo* y *música nacional* se usan indistintamente como sinónimos de música ecuatoriana.

Difícilmente podemos clasificar a los géneros musicales mestizos que forman parte de la *música nacional* ecuatoriana como expresiones típicas de la Costa o de la Sierra. El pasacalle y el albazo, por ejemplo, son músicas tanto de la Costa como de la Sierra. Aunque los ecuatorianos acostumbran diferenciar el tiempo y el carácter del pasillo costeño y el pasillo serrano —el primero más ligero y alegre que el segundo— tampoco podemos afirmar que el pasillo tenga carta de naturalización en una de estas dos regiones. Las versiones urbanizadas de los sanjuanitos y danzantes que forman parte de la antología de la *música nacional* son conocidas tanto en la Costa como en la Sierra; no son el tipo de música que escucha o baila la población indígena. Un ejemplo es “Vasija de barro”, cuyos versos fueron

2 El danzante se baila en las fiestas de Corpus Christi; el yumbo en las yumbadas en la sierra central; el sanjuanito en las fiestas del Inti Raymi el 21 de junio, que se extienden hasta fines de junio para celebrar los días de San Juan el Bautista y San Pedro.

escritos por renombrados poetas ecuatorianos³ y musicalizados por el afamado Dúo Benítez-Valencia en una noche de bohemia en casa del pintor Oswaldo Guayasamín.

La percepción que tienen los ecuatorianos de la *música nacional* ha cambiado paulatinamente desde fines de la década de 1970 como consecuencia de las migraciones rurales, los procesos de urbanización y modernización del país, el activismo político de los movimientos indígenas y el éxodo masivo de ecuatorianos como consecuencia de la crisis económica de fines de los años noventa. Las clases populares se han apropiado el término *música nacional* para referirse a su propio repertorio de canciones, conocido peyorativamente como “música chicha” y “música rocolera”. Asociadas con el trago y la cantina, estos estilos musicales aparecen en los años ochenta como expresiones modernas de sanjuanitos y pasillos, respectivamente, las cuales representan la estética y las experiencias de vida de las clases trabajadoras y los campesinos indígenas en las ciudades. Si bien en los años ochenta todos los ecuatorianos distinguían claramente lo que era la *música nacional* de lo que era la música rocolera y chichera, en los umbrales del siglo XXI estas diferencias empiezan a diluirse y las clases subalternas comienzan a ver su música popular como una expresión nacional.

No se conoce a ciencia cierta el origen del término *música nacional*. Hernán Ibarra sugiere que éste aparece en los albores del siglo XX junto a la oficialización de otros símbolos nacionales como la bandera, el escudo y la moneda nacional.⁴ Es posible que el término haya sido utilizado para distinguir la música ecuatoriana de las músicas internacionales que aparecieron con las primeras grabaciones de discos de pizarra. Mi investigación revela que la *música nacional*, como expresión hegemónica de las élites, surge en los años treinta y se consolida a mediados del siglo XX en repuesta a lo que el escritor Juan Valdano denomina la “cultura del reconocimiento de lo propio” (2005: 77). La *música nacional* busca representar la diversidad étnica y cultural del pueblo ecuatoriano siguiendo las pautas trazadas por el Indigenismo y el Realismo Social en la literatura y pintura ecuatoriana en los años treinta. Al denunciar la explotación e injusticia social que sufren los indios, negros, cholos, montubios y mestizos en el sistema de hacienda, artistas y escritores de vanguardia como Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman, Jorge Icaza y la Generación de los Treinta⁵ presentan historias de vida e imágenes que retratan a un país étnica, racial y culturalmente complejo.

Una antología de pasillos, pasacalles, albazos, sanjuanitos y yaravíes se consolida a mediados del siglo XX para

3 Jorge Enrique Adoum, Jorge Carrera Andrade, Hugo Mayo y Jaime Valencia.

4 La oficialización se decretó en 1900.

5 La Generación de los Treinta está formada por los escritores José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Alfredo Pareja Diezcanseco.

representar a la nación mestiza. Cabe destacar que ninguna de las músicas criollas que se bailaban a fines del siglo XIX—como la *rondeña*, la *quiteña* y el *alza que te han visto*—forman parte de la noción de *música nacional*. Estos bailes con melodías criollas y ritmos sesquiálteros muy parecidos a otras danzas populares en América Latina, como la *zamacueca* y la *chilena*, desaparecieron del panorama musical ecuatoriano al ser expresiones de una nación criolla decimonónica.

Para analizar las percepciones que tienen las élites y las clases trabajadoras

de la *música nacional* trazo una línea continua que representa los diferentes niveles de mestizaje musical del pasillo y del sanjuanito, los dos géneros que tipifican la raíz hispana e indígena de la nación mestiza. Mientras las élites consideran al pasillo como la *música nacional* por excelencia por sus características musicales que apuntan a la raíz hispana (textos, arreglos musicales, contextos performativos, etc.), el sanjuanito es visto como una expresión indígena/mestiza que no puede aspirar a ser nacional por su fuerte connotación étnica y popular (de pueblo).

Gráfico nº 1



En las siguientes secciones mostraré como el pasillo y el sanjuanito han cambiado su posición en la línea continuum a través de la modernización e indigenización de sus elementos musicales y extra-musicales.

El pasillo

El pasillo⁶ es un poema musicalizado con textos influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que se caracteriza por la consonancia y finura de sus versos. Su ritmo ternario tiene una rítmica distintiva que se deri-

va del vals europeo (dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra). El acompañamiento típico está formado por una guitarra y un requinto, aunque versiones instrumentales para piano, órgano, estudiantinas y bandas militares han sido populares a lo largo del siglo XX.

El pasillo fue introducido al actual territorio ecuatoriano desde Colombia y Venezuela con las guerras de la independencia, pero pronto adquirió características locales al ser influenciado por las músicas autóctonas del país, como el sanjuanito y el yaraví. Históricamente,

6 El pasillo es popular en Colombia y Costa Rica, pero solo en Ecuador es considerado un emblema musical del país.

el pasillo ha desempeñado varias funciones en la vida social de los ecuatorianos. En el siglo XIX fue una de las músicas populares que tocaban las bandas militares en las ya desaparecidas retretas de los jueves y domingos que amenizaban la apacible vida de las pequeñas ciudades. También fue un baile popular de pareja entrelazada y uno de los géneros de música de salón que deleitaban las tertulias sociales en casas de familias aristocráticas. En los umbrales del siglo XX aparece el pasillo-canción, cuyas letras cantan a la mujer amada y también a los amores no correspondidos.

La mayoría de ecuatorianos piensan que los pasillos de antaño fueron siempre canciones románticas que exaltan e idealizan a la mujer en su condición de madre y de mujer amada, pero los cancioneros de las décadas de 1910 revelan una práctica muy distinta. El pasillo-canción de principios del siglo XX fue una expresión del pueblo, como podemos observar en las letras de algunos pasillos conocidos en ese entonces como “canción de maldición”, los cuales describen con un lenguaje vulgar a mujeres infieles que traicionan vilmente a su pareja por otro amor.

Bien te conozco impúdica ramera
 Comprendo tu existencia miserable
 Eres hija del vicio, eres artera
 Y es tu ideal el pecado abominable.

Otros pasillos de esta misma época describen el sentimiento de pérdida y dolor que siente el hombre por la ausencia de la mujer amada con un lenguaje afable y gentil.

Adiós morena, en el lugar que dejas
 Quedo pensando en mi perdido amor
 Al mirarte impasible tú te alejas
 Queda mi alma sumida en el dolor.

La Revolución Liberal de 1895 transforma la sociedad ecuatoriana y el imaginario colectivo de la nación con el ascenso de las élites costeñas al poder, quienes emprenden la tarea de integrar y modernizar al país a través de la construcción del ferrocarril, el establecimiento de una economía capitalista y la imposición del laicismo en la educación y sociedad civil. Surgen nuevos actores sociales en el panorama nacional—las clases medias, el campesinado costeño, los artesanos, intelectuales de izquierda—que muestran una visión diferente de lo ecuatoriano. Se cuestionan y se proponen nuevos modelos culturales que representen el nuevo orden social del país. Junto al Indigenismo y el Realismo Social que denuncian la injusticia social de las clases marginales en la literatura y pintura ecuatoriana, aparecen expresiones aristocratizantes que miran en la cultura hispana una forma de vindicar lo ecuatoriano ante el capitalismo galopante que promueve Estados Unidos con su economía.

Las élites imponen su ideología de clase con la estilización de un pasillo refinado y galante en las décadas de 1920 y 1930. La figura de la mujer, antes traicionera, es idealizada al punto en que su imagen se convierte en una metáfora de la nación al ser asociada con la figura materna que abriga, vela y procura el bienestar de sus hijos. César Maquilón, uno de los poetas más conocidos de la antología de la música

nacional, explica los cambios que él realizó con la letra vulgar de un pasillo titulado "Isabel". En lugar de decir "maldita tu trampa vagabunda," Maquilón escribe los siguientes versos para expresar el mismo sentimiento de amor no correspondido.⁷

Al pie de tu reja te canto adorada
La dulce y sentida canción del dolor
Despierta te ruego, mi nunca olvidada,
Despierta y escucha, mujer tan amada,
Mi canto de amor.

No solo cambiaron las letras vulgares, sino también los arreglos musicales realizados por músicos populares con cierto grado de instrucción musical. Nicasio Safadi, el compositor de éste y otros tantos pasillos favoritos de la antología, introduce una breve introducción instrumental e interludios musicales entre las estrofas. Utiliza además arreglos armónicos bastante sofisticados para la música popular ecuatoriana de aquella época, por ejemplo, el uso de dominantes secundarias y un bajo caminante que hace contrapunto con la melodía del pasillo. Este es el tipo de pasillo elegante y gentil que las élites nacionalizan en las décadas de 1920-1930 y que, por sus características poéticas y musicales, retrata a los ecuatorianos como gente educada, culta y sensible.

El pasillo tuvo gran difusión nacional e internacional gracias a las grabaciones realizadas por Columbia y Víctor, las compañías disqueras americanas que a principios del siglo XX buscaban

ampliar su mercado internacional vendiendo discos con músicas apetecibles al gusto local de cada país. Estas primeras grabaciones discográficas, grabadas por bandas y artistas extranjeros del *bel canto* en estudios de grabación ubicados en España, Italia, La Habana y New York, crearon una imagen musical de Ecuador asociada con el pasillo al ser éste, y no otro género musical ecuatoriano, la música que se grabara en los primeros discos de pizarra.

El año 1930 es significativo en el proceso de nacionalización del pasillo por el impacto que tuvo la primera grabación de música ecuatoriana en el extranjero, pero esta vez interpretada por artistas ecuatorianos. El empresario guayaquileño José Domingo Feraud Guzmán financia el viaje a New York del Dúo Ecuador, formado por Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez Mora, quienes graban un repertorio de treinta y ocho canciones en distintos géneros musicales. Esta "hazaña musical", como testigos de la época catalogaron el evento, fue centrada en el pasillo "Guayaquil de mis Amores", que es considerado el himno popular de Guayaquil por las descripciones poéticas que hace de la ciudad.

Tú eres perla que surgiste del más grande e ignoto mar
y que al son de su arrullar, en jardín te convertiste
soberano en tus empeños, nuestro Dios formó un pencil
Con tus bellas Guayaquil, Guayaquil de mis cantares.

7 Revista Estrellas, Vol. 5, No. 65.

La grabación de este pasillo no solo puso el nombre del Ecuador en el plano internacional, sino que también fomentó un sentido de “ecuatorianidad” asociado con este género. Posteriores pasillos dedicados a Guayaquil y otras ciudades y provincias del Ecuador reforzaron esta vinculación, y con el tiempo, los pasillos con textos de amor y nostalgia absorbieron por analogía de género el mismo significado que tenían los pasillos de orgullo regional. Los pasillos con temática amorosa, ya sea de melancolía, traición o despecho, eran conocidos y populares en Ecuador desde principios de siglo, como puede observarse en los cancioneros y en las primeras grabaciones de la década de 1910. Sin embargo, este género musical se convierte en un motivo de orgullo nacional solo cuando aparecen los primeros pasillos describiendo la belleza de Ecuador y su gente, y cuando aparecen las primeras grabaciones y programas radiales a nivel nacional e internacional. La población ecuatoriana comienza a identificarse colectivamente con el pasillo, al mismo tiempo que en el extranjero comienzan a relacionar a los ecuatorianos con el pasillo.

En la década de 1930, el pasillo se convierte en una expresión polisémica que guarda una memoria social con la cual todas las clases sociales pueden identificarse. El pasillo está asociado con las guerras de la independencia y el nacimiento de Ecuador a la vida republicana. El pasillo no solo era cantado y bailado por los sectores populares, también era una música de salón y de las bandas militares. El pasillo fue la música que se escuchó en los primeros gra-

mófonos, la gran sensación tecnológica de fines del siglo XIX. El pasillo ha acompañado al hombre enamorado en sus serenatas, en el cortejo y en la desilusión amorosa. Debido a que las letras tratan una variedad de situaciones amorosas entre un hombre y una mujer, sin especificaciones de edad, lugar, y tiempo, el pasillo se convierte en una expresión que es vivenciada y compartida por hombres y mujeres de varias generaciones. El pasillo fue y sigue siendo un medio de socialización en las tertulias familiares donde la gente acostumbra cantarlos con el acompañamiento de una guitarra.

Los “clásicos” de la antología de la *música nacional*, como “El alma en los labios” (1919), “Sendas distintas” (1926) y “El aguacate” (1933-1936), aparecen en las décadas de 1920-1930 de la pluma de un panteón de insignes poetas, como Medardo Ángel Silva, José María Egas y Lauro Dávila, y compositores como Nicasio Safadi y Francisco Paredes Herrera, conocido como “el rey del pasillo” por su prolífica producción musical.

El pasillo tiene su época dorada en las décadas de 1960-1970 gracias al desarrollo de la industria fonográfica ecuatoriana, la televisión y una serie de artistas nacionales que innovan el estilo de cantar pasillos, como el Dúo Benítez-Valencia, las Hermanas Mendoza-Suasti, Julio Jaramillo, los Hermanos Miño-Naranjo y el Trío Los Brillantes. Ifesa y Fediscos, las primeras fábricas fonográficas ecuatorianas fundadas en 1946 y 1964 respectivamente, promueven la *música nacional* a través de sus discos, almacenes, programas radiales,

cancioneros, partituras y revistas musicales. Las emisoras de radio y los canales de televisión organizan festivales para músicos aficionados y profesionales, así como concursos de composición con el fin de encontrar nuevos talentos y nuevos repertorios para la *música nacional*. En este período la *música nacional* competía con la música internacional por los primeros puestos en la cartelera musical del país.

Un pasillo rocolero

Los movimientos migratorios del campesino a la ciudad traen cambios significativos en las prácticas musicales urbanas. Los indígenas y mestizos de las zonas rurales no solo traen consigo su música popular sino que también ejercen una gran influencia en el estilo de interpretar la *música nacional*. Los pasillos de la década de 1980, por ejemplo, son conocidos como *música rocolera*, un estilo musical asociado con la clase trabajadora y con el cual se interpretan ciertos boleros antillanos (tipo “La copa rota” de Alci Acosta) y valeses peruanos del pueblo (tipo “Olvídala amigo” de Carmencita Lara), que abordan la temática del despecho, la traición y el triángulo amoroso en la relación de pareja. Cabe aclarar que mientras los boleros y los valeses rocoleros siguen esta línea temática derogativa hacia la mujer, las letras de los pasillos rocoleros han conservado una tónica similar a la de los pasillos nacionales que idealizan a la mujer, pero con un lenguaje coloquial desprovisto de la poesía refinada que caracteriza al pasillo nacional. El pasillo “Te quiero, te quiero” de Nicolás Fiallos,

por ejemplo, es una declaración de amor de un hombre o una mujer hacia su pareja.

Cada día que pasa, cada hora un minuto,
Yo siento que te amo y te amo mucho más.
No hay distancia ni tiempo, ni santo en ningún templo
Que impidan que te diga, te quiero, te quiero.

El término “rocolera” no tiene relación alguna con el rock; proviene de la palabra “rock-ola”, una de las tantas marcas del aparato traga-monedas que se popularizara en Ecuador a mediados del siglo XX y que sobrevive actualmente en las cantinas y picanterías de los barrios populares. Si bien en los años sesenta se podía escuchar todo tipo de música en la rocola, solo una selección de boleros, valeses y pasillos han sido estigmatizados como *música rocolera*.

Cabe destacar que si bien los pasillos nacionales y los pasillos rocoleros comparten una temática similar de amor hacia una mujer idealizada, sus parámetros musicales, contextos performativos y audiencias son muy distintos. En general, el público que gusta de los pasillos nacionales rara vez acudirá a los conciertos donde se canten pasillos rocoleros, y viceversa. Estilísticamente, el pasillo rocolero tiende a ser más lento y sus arreglos musicales más sencillos, tanto en el aspecto melódico como armónico. También se caracteriza por el timbre agudo en el acompañamiento instrumental y en las voces de los cantantes, que tienden a ser un poco chillonas y nasales. Estos registros agudos,

que caracterizan también el sonido del charango, la quena y el canto de las mujeres indígenas, son rasgos típicos de la música indígena. Estas características musicales que identifican a la música indígena mueven al pasillo rocolero hacia la derecha de la línea continuum del mestizaje.

En general, los ecuatorianos de clase media-alta perciben los pasillos rocoleros como un deterioro del pasillo nacional y no los reconocen como pasillo, llamándolos en su lugar "música rocolera", "música del pueblo" o "música cortavenas". Esta reacción negativa hacia el pasillo de los años ochenta se debe en gran parte a los contextos sociales donde se canta esta música, generalmente en coliseos ubicados en barrios populares, como el Coliseo Julio César Hidalgo, ubicado en la entrada de la Plaza Marín en Quito; y también al hecho de que los artistas que cantan este tipo de pasillo también cantan el repertorio de boleros y valsos rocoleros.

Varios factores contribuyeron al proceso del declive de la *música nacional* de la clase media-alta en la década de 1980, entre los cuales se destacan la falta de políticas gubernamentales que protejan su difusión, la piratería musical y la invasión de músicas internacionales como el rock, la cumbia, la canción protesta, la balada y la salsa. La *música nacional* también se estanca por la falta de innovación en el repertorio y el cuadro de artistas nacionales que la difundía. La juventud de hoy, por ejemplo, puede escuchar a los mismos artistas nacionales que tuvieron su apogeo artístico en los años sesenta, y cantando las mismas canciones que los hicieran

famosos en ese entonces. Este es el caso de los Hermanos Miño-Naranjo y las Hermanas Mendoza-Suasti, quienes tienen más de media centuria de carrera artística.

En la década de 1980 se habla de la crisis de la música nacional y de la necesidad de vestir de frac al pasillo para devolverle el sitial de *música nacional* hegemónica. Aparecen en los periódicos titulares como: "No mueras pasillo", "El pasillo ha sido manoseado", "El pasillo sigue vigente en los labios del pueblo ecuatoriano". La llamada "crisis de la *música nacional*" no es una crisis de la música en sí, como algunos estudiosos del pasillo suelen indicar, atribuyendo el problema a la falta de textos poéticos y creatividad de los compositores populares. Los cambios estilísticos en el pasillo rocolero reflejan los cambios sociales y económicos que traen la modernización y los movimientos migratorios dentro y fuera del país.

El sanjuanito

El sanjuanito es la música indígena más popular en la sierra ecuatoriana. Especialmente conocido es el sanjuanito de la provincia de Imbabura, que se baila en las celebraciones del Inti Raymi en el solsticio de verano, también llamadas Fiestas de San Juan en honor a San Juan el Bautista, el santo patrón. Existen dos tipos de sanjuanito: el sanjuanito indígena, que se toca generalmente con dos flautas indígenas y un bombo en las zonas rurales, y el sanjuanito mestizo, que incorpora armonías e instrumentos de origen europeo como

la guitarra, el violín, el acordeón y la armónica.⁸ El sanjuanito que ha entrado en la antología de la *música nacional* es una versión urbanizada del sanjuanito mestizo, con textos en español y arreglos de guitarra y requinto, siguiendo la estética musical de las élites y la norma de acompañamiento instrumental establecido para los pasillos nacionales. Un ejemplo es “Pobre corazón”, una canción del compositor Guillermo Garzón cuyo texto expresa la tristeza en que queda sumida una persona ante la partida de un ser querido. Este sanjuanito nacional tiene una estructura musical binaria y una copla formada por versos decasilábicos y octosilábicos que riman alternadamente. Estas características del texto y la música acercan este sanjuanito a la raíz hispánica en la línea continuum del mestizaje.

- A Pobre corazón entristecido (10)
Ya no puedo más soportar. (8)
- B Y al decirte adiós yo me despido (10)
Con el alma, con la vida, (8)
Con el corazón entristecido. (10)

A diferencia del pasillo nacional, que dejó de bailarse en la década de 1950 y se considera hoy una música triste y nostálgica, el sanjuanito es una música alegre yailable por excelencia. Los sanjuanitos mestizos que graban las disqueras nacionales presentan una

variedad de temas, especialmente aquellos asociados con la vida cotidiana, el amor por el terruño e historias picarescas de doble sentido. Un ejemplo de este tipo de sanjuanito es “Por una guambrita”, cuya letra cuenta la historia de una pareja de indígenas que buscan el arbitraje de un intendente de policía para resolver un problema de pareja—la mujer se queja porque el marido no duerme con ella. Otro ejemplo es “No te has bañado”, en el que una mujer encuentra que su marido no se ha bañado ni se ha peinado desde que ella saliera de la casa temprano en el día. Aunque estos sanjuanitos fueron grabados en la década de 1950 por el Dúo Saavedra/Rubira, dos reconocidos cantantes de la antología de la *música nacional*, éstos tienden a ser considerados como una “música chichera”⁹ por sus letras y arreglos musicales, que combinan el timbre del acordeón y la guitarra.

A fines de la década de 1990 Ecuador atraviesa la peor crisis económica del siglo XX, que trae como consecuencia la dolarización del país y el éxodo masivo a Europa y Estados Unidos. Este período de migración internacional coincide con el boom de la tecnocumbia peruana en Ecuador. Las clases populares se identifican con el mensaje de las canciones, cuyos textos hablan de las amargas experiencias que trae la migración—amores de larga dis-

8 Los sanjuanitos cantados por grupos indígenas o por conjuntos pan-andinos no son considerados, ni forman parte de la *música nacional* que se examina en este artículo.

9 El término *chichera* proviene de la palabra chicha, una bebida indígena hecha de maíz fermentado. Comienza a ser usado en Ecuador en la década de 1970 para referirse a la música de los campesinos indígenas que emigran a la ciudad.

tancia y nostalgia por la patria y los seres queridos. La tecnocumbia además proyecta una imagen de modernidad con los bailes coreográficos y la vestimenta de las cantantes (trajes diminutos y botas altas hasta la rodilla), que difieren notablemente de la imagen más conservadora que proyectan los cantantes de la *música nacional*. Por otra parte, su carácter alegre y bailable hace de esta música una especie de válvula de escape que ayuda al oyente a mitigar temporalmente las penas.

A raíz del boom de la tecnocumbia, empresarios de las clases populares empiezan a organizar conciertos maratónicos para el pueblo que duran un promedio de ocho horas en coliseos y plazas de toros de Quito. Cantantes que tenían un éxito moderado en sus carreras artísticas interpretando sanjuanitos y música rocolera, como Gerardo Morán, María de los Ángeles y Azucena Aymara, se convirtieron en ídolos del pueblo cuando comenzaron a cantar la tecnocumbia. En vez de anularla, el boom de la tecnocumbia revitalizó la música popular ecuatoriana de raíz indígena, especialmente el sanjuanito y el yumbo. Aparecen bandas y cantantes solistas con un nuevo repertorio de canciones que, al igual que la tecnocumbia, hablan de las experiencias en torno a la migración internacional. Algunos grupos musicales empiezan a reciclar antiguos sanjuanitos siguiendo la tónica bailable de la tecnocumbia. Los Conquistadores, un grupo formado por un cantante y tres bailarines indígenas, tuvieron gran éxito con un cover de “El conejito”, un sanjuanito con arreglos de sintetizadores, bajo eléctrico y percusión. La letra habla de un conejito vanidoso que a la media

noche salta a la cama y no quiere bajar. La letra picaresca y la melodía pegajosa hicieron de este sanjuanito un éxito de tal magnitud que esta canción ha sido grabada por varios conjuntos y cantantes ecuatorianos.

En la década de 1990 las clases populares comienzan a llamar *música nacional* al sanjuanito moderno y al pasillo rocolero de los años ochenta ya que ésta es la música que para ellos representa al Ecuador—una música compuesta e interpretada por músicos ecuatorianos que cantan con el sentimiento profundo que caracteriza a los ecuatorianos. Esta visión de la *música nacional* es especialmente notoria en jóvenes que no están familiarizados con los pasillos nacionales de antaño, los cuales comienzan a ser llamados “música nacional antigua”. Las élites, en cambio, llaman a estos sanjuanitos música chichera, un nombre peyorativo que estigmatiza a aquellos que producen y consumen este tipo de canciones.

Resignificación del pasillo y el sanjuanito

Tanto el pasillo como el sanjuanito son expresiones emblemáticas de la ecuatorianidad, pero representan distintos grupos étnicos y sociales de la nación mestiza. El pasillo nacional representa la raíz hispánica con sus textos poéticos, métrica ternaria, acompañamiento de guitarra y contextos performativos urbanos, que son elementos musicales y extramusicales atípicos de la música indígena. El sanjuanito, en cambio, representa la raíz indígena con sus melodías pentafónicas, métrica binaria, textos coloquiales de la vida

cotidiana y sus contextos performativos rurales o de clase trabajadora.

La línea continua permite identificar los cambios estilísticos que han tenido el pasillo y el sanjuanito en la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, el pasillo rocolero “Te quiero, te quiero” de los años ochenta tiene características musicales indígenas por el estilo chillón y nasal al cantar, así como por los timbres agudos en los arreglos musicales. Por tanto, este pasillo se mueve hacia la derecha de la línea del mestizaje (2). El

sanjuanito “El conejito”, en cambio, se mueve hacia la izquierda de la misma línea continua porque, si bien la melodía y el ritmo señalan su origen indígena, el aspecto performantivo incorpora instrumentos electrónicos, bailes coreográficos y vestimenta característicos de la música popular occidental. El sanjuanito nacional “Pobre corazón” se acerca más aún a la raíz hispánica por su texto elaborado y arreglos musicales que conforman la estética de los pasillos nacionales (3).

Gráfico 2
Pasillo

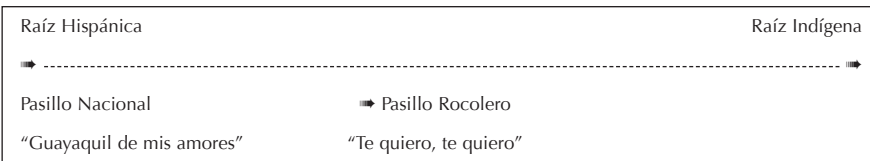
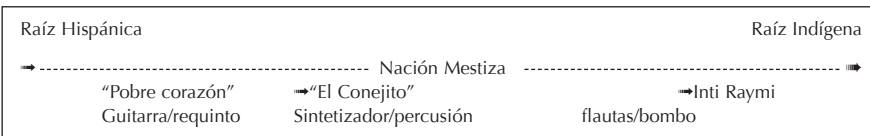


Gráfico 3
Sanjuanito



Conclusión

El término *música nacional* representa diferentes imaginarios de la nación mestiza ecuatoriana de acuerdo a “quien” realiza el trabajo de imaginación (Mallon 1995). Para las élites, la noción de *música nacional* es exclusivista y comprende un repertorio antológico de pasillos, pasacalles, albazos y

sanjuanitos compuestos en el período 1920-1950 que refleja su ideología de clase y está desprovisto de elementos musicales que señalen su raíz indígena. Como la ideología de la nación mestiza, esta noción de música nacional “blanquea”, margina e invisibiliza a las poblaciones indígenas y afro-ecuatorianas. Para las clases populares, en cambio, la noción de *música nacional* es

inclusionista y está formada por la música nacional “antigua” (pasillos) y la música nacional “bailable” (sanjuanitos). En esta concepción de la *música nacional* están incluidos el pasillo nacional y el pasillo rocolero; la llamada música chichera, que comprende los sanjuanitos mestizos tradicionales y los sanjuanitos modernos con instrumentación electrónica; así como las tecno-cumbias y otras músicas populares cantadas por y para los ecuatorianos. Esta noción inclusionista de la *música nacional* es más representativa de la pluriethnicidad y multiculturalidad de la nación ecuatoriana.¹⁰

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique
2000 *Ecuador: Señas particulares*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Anderson, Benedict
1991 *Imagined Communities*. London: Verso.
- Donoso Pareja, Miguel
2000 *Ecuador: Identidad o Esquizofrenia*. 2a. ed. Quito: Eskeletra Editorial.
- Ibarra, Hernán
1998 *La otra cultura. Imaginarios, mestizaje y modernización*. Quito: Abya-Yala.
- Larraín Ibáñez, Jorge
1996 *Modernidad, Razón e Identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Mallon, Florencia
1995 *Peasant and Nation: The making of Postcolonial Mexico and Peru*. Berkeley: University of California Press.
- Sylva, Erika
1992 *Los mitos de la ecuatorianidad*. Quito: Abya-Yala.
- Stutzman, Ronald
1981 “El Mestizaje: An All-Inclusive Ideology of Exclusion.” Norman Whitten, ed. *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*. Urbana: University of Chicago Press, pp. 45-94.
- Traverso, Martha
1998 *La identidad nacional en Ecuador. Un acercamiento psicosocial a la construcción nacional*. Quito: Abya-Yala.
- Whitten, Norman Jr.
1981 *Cultural Transformation and Ethnicity in Modern Ecuador*. Urbana: University of Illinois Press.
- Valdano, Juan
2005 *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Wong, Ketty
2007 “*La Música Nacional: Changing Perceptions of the Ecuadorian National identity in the Aftermath of the Rural Migration of the 1970s and the International Migration of the Late 1990s*.” University of Texas at Austin, *Ph. D. Dissertation*.

10 No es casualidad, u olvido, el hecho de no haber mencionado ninguna de las expresiones musicales afro-ecuatorianas en el análisis de la *música nacional*. La música de marimba de la provincia de Esmeraldas y las alegres bombas del Valle del Chota son consideradas músicas “étnicas”, lo cual refleja la posición marginal que tiene los pueblos afro-ecuatorianos en el imaginario colectivo de la nación ecuatoriana. Solo en ciertos casos las bombas de corte comercial son consideradas una *música nacional* “bailable”, especialmente cuando son interpretadas por cantantes blanco-mestizos en contextos urbanos.