



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

*Una estética del corazón: el pasillo ecuatoriano como
dispositivo constructor de imaginarios y sentires nacionales.*

Tesis

Para optar por el grado de Maestro en Música (Etnomusicología)

Presenta

Luis Miguel Torres Guaycha

Tutor

Roberto Campos Velázquez

Facultad de Música

Ciudad de México, noviembre, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Agradezco a mi hermano por toda su confianza en mí. A mi madre, por impulsarme a seguir adelante. A mi padre, por darme la oportunidad de llegar a México. A mi pareja, por siempre creer en mí. A mi tutor, por toda la paciencia y consejos a lo largo de este proceso. A mis profesores, por darme las herramientas para pensar críticamente. A la Universidad Nacional Autónoma de México, por darme la posibilidad de haberme formado académica y personalmente dentro de ésta. Y a México, por abrirme las puertas y ser mi segundo hogar.

Dedicado a todas aquellas
personas que se han preguntado
por qué siento lo que siento
cuando escucho un pasillo.

Contenido

Introducción	1
Capítulo 1. La historiografía hegemónica sobre el pasillo en el Ecuador	6
1.1. Sobre el origen del género.....	7
1.2. La ecuatorianización del pasillo.....	10
1.3. La influencia del yaraví.....	14
1.3.1. Cómo la escucha ilustrada del siglo XIX escuchó al “pueblo”	16
1.4. Las bandas militares en el siglo XIX.....	21
1.5. La escucha ilustrada de las primeras décadas del siglo XX.....	22
1.6. La influencia de la literatura modernista.....	26
1.7. Nota sobre la radiodifusión y la música grabada.....	33
1.8. El impacto del bolero.....	34
1.9. El pasillo rocolero.....	41
Capítulo 2. El régimen del saber, del ser y del sentir	47
2.1. El régimen de ecuatorianidad.....	49
2.2. El pasillo como dispositivo.....	57
2.2.1. El dispositivo.....	57
2.2.2. La emergencia del dispositivo pasillo.....	60
2.3. La configuración del dominio de lo ecuatoriano.....	61
2.3.1. El dominio discursivo.....	62
2.3.2. El surgimiento de la ecuatorianidad.....	63
2.4. Los discursos en torno a los pasillos.....	64
2.4.1. Los discursos pasilleros.....	67
Capítulo 3: Sobre la vigencia de “lo dicho” y las respuestas de las audiencias	71
3. 1. Notas metodológicas.....	¡Error! Marcador no definido.
3.2. Valores político-ideológicos.....	71
3.2.1. La institucionalización-escolarización de las músicas nacionales.....	71
3.2.2. Resistir a lo hegemónico.....	77
3.2.3. La hegemonía del pasillo.....	81
3.2.4. El peso de la historia en el pasillo.....	86
3.3. La estética pasillera ¿Qué escuchan en aquello que escuchan?	88

3.3.1. Cánones.....	88
3.4. Amor y desamor: configurando la sentimentalidad.....	104
3.4.1. La sentimentalidad.....	105
3.5. Músicas nacionales y valores morales hegemónicos.....	114
3.5.1. Responsabilidad de aportar.....	114
3.5.2 Vergüenza.....	121
3.6. La patria y la ciudadanía.....	125
3.6.1. La comunidad.....	125
3.6.2. La patria y la ciudad.....	127
3.6.3. “Lo propio” y “lo ajeno”.....	129
¿Es vigente el régimen? Conclusión preliminar.....	145
Bibliografía.....	151

Introducción.

En América latina las músicas nacionales han sido herramientas sofisticadas para moldear subjetividades en torno a lo nacional. En los países que conforman esta macro región, se han realizado múltiples investigaciones que buscan problematizar y pensar críticamente la formación de las músicas en torno al imaginario nacional (Wong, 2012; Granda, 2004; Araujo, 1999; Liska, 2018). En el caso de Ecuador, desde finales del siglo XIX hasta el siglo XX, distintas voces letradas han marcado al género del pasillo como la máxima expresión de la música nacional ecuatoriana. Desde esta perspectiva, sostengo que el pasillo se fue configurando como un dispositivo desde el cual se generó una serie de discursos en torno a lo que se debe ser y sentir como ecuatoriano. Frente a ello, cuestiono los discursos historiográficos desde los cuales la música que me concierne se consolidó como música nacional gracias a diversos procesos históricos y socio-musicales registrados desde el siglo XIX y durante el XX. Por otro lado, me pregunto si estos discursos hegemónicos sobre la expresión en cuestión actúan en las audiencias ecuatorianas de hoy día como dispositivos reproductores de discursos o, por el contrario, como instancias desde las cuales se cuestiona y se transforma la narrativa hegemónica en torno a las músicas nacionales del Ecuador.

El cuerpo del presente escrito está conformado por tres capítulos que abordan y responden las preguntas planteadas en la indagación, las cuales son necesarias para comprender y dar nuevas luces sobre este género musical. No es casualidad que a partir de la década de 1990 se hayan realizado varios esfuerzos desde la academia y la administración gubernamental ecuatoriana a fin de convertir al pasillo en una expresión en la cual los ecuatorianos deberíamos sentirnos identificados.

En 1993, durante el mandato del expresidente Sixto Durán Ballen, por el decreto ejecutivo núm. 1.118 se declaró el primero de octubre de cada año como el día del pasillo ecuatoriano en honor al natalicio de Julio Jaramillo Laurido. Como se advierte, la intención fue mitificar la figura de Jaramillo como máximo representante del pasillo ecuatoriano. Para 1995, en Quito-Ecuador se realiza el primer congreso internacional del pasillo, del cual se desprendieron artículos e investigaciones (Guerrero, 1996; Mullo y Guerrero, 2005; Godoy 2018). El 2008 se inauguró el Museo de la Música Popular Julio Jaramillo, respaldado por la Municipalidad de Guayaquil. Años después, en 2018, se abrió el Museo del Pasillo en Quito, mismo año en el que dicho género fue declarado

patrimonio inmaterial del Ecuador. Para el 14 de diciembre del año 2021, fue aceptado por la UNESCO como patrimonio inmaterial de la humanidad bajo el título: “El pasillo, canto y poesía”.

Tal título permite observar que el género reconocido como patrimonio de la humanidad corresponde al pasillo canónico. Es decir, a la práctica cantada sujeta a una estética particular de la expresión en cuestión; en otras palabras, lo que los textos especializados han denominado pasillo-canción o pasillo-poético. La patrimonialización deja fuera a una multiplicidad de maneras de practicar esta música, que según las voces de hoy en día se siguen practicando.

Mientras recogía los testimonios para este proyecto yo preguntaba por la categoría de “música nacional”, pues cierta literatura especializada ha situado al pasillo en este marco. Sin embargo, los entrevistados me respondían y realizaban sus narrativas utilizando categorías como “música ecuatoriana”. Esto resulta de particular interés, pues hablar de “música ecuatoriana”, según los entrevistados, es un vasto universo donde se encuentran músicas apegadas al universo indígena como el yaraví, el sanjuanito y el albazo; también es hablar de géneros afroecuatorianos como la bomba y de instrumentos como la marimba; igualmente de géneros vinculados por la literatura canónica a lo “mestizo” como el pasillo, el alza o el estilo de la guitarra quiteña; de músicas de las clases populares como la tecnocumbia; así como de las músicas de clases urbano-letradas, como el repertorio interpretado por la orquesta de instrumentos andinos a la cual aluden ciertos testimonios recogidos. Estos fueron algunos conceptos fundamentales para escuchar a los entrevistados y dar forma al tercer capítulo de esta investigación.

Así, es posible observar cómo la historiografía y la literatura hegemónica, de la mano con ciertas voces ilustradas, han venido generado un trabajo discursivo, unas redes discursivas que predisponen a hablar a ciertas audiencias de pasillos de la “época de oro”, de pasillos “rocoleros”, “yaravizados”, “clásicos”, “elitistas”. O sea, se presenta ante nosotros una multiplicidad de pasillos que sugiere ya no pensar en “el pasillo” como una música homogénea, sino, hablar de “los pasillos” como un género que cohesiona a la sociedad ecuatoriana; pero a la vez la diferencia y la segmenta en una estructura social jerarquizada.

Por su cuenta, según ciertas fuentes que revisaremos a lo largo de este escrito (Gurrero y Mullo 2005), el pasillo se registra en Ecuador como una expresiónailable e

instrumental de las clases acomodadas en el último tercio del siglo XIX. Conforme se introdujo en la sociedad ecuatoriana, las distintas esferas la fueron asimilando y adaptando a sus propias prácticas musicales. Ya para el siglo XX, emergieron pasillos cantados considerados en un primer momento como plebeyos según las elites de la época (1900-1930) y en un segundo momento, desde 1930 hasta nuestros días, se los consideraron como letrados-ilustrados. Actualmente, existen distintos ensambles y estilos para interpretar un pasillo, sin embargo, su carácter cantable-lírico es predominante. A pesar de ello, en algunas esferas se sigue practicando el pasillo instrumental en distintas configuraciones instrumentales, pero su cualidadailable considera como perdida (Guerrero, 1996; Granda 2004; Wong 2012).

No es gratuito que en los últimos años se han realizado varias investigaciones relacionadas con la expresión que estudio. Nombres de investigadores y docentes, como Pablo Guerrero, Juan Mullo, Ketty Wong, Wilma Granda y Manuel Espinoza, son algunas de las voces que resuenan en la academia ecuatoriana. Sus narrativas sociológicas, historiográficas, etnomusicológicas y musicológicas han provocado que muchos jóvenes estudiantes nos hayamos interesado por esta expresión desde distintas perspectivas. Llama la atención que en poco más de dos décadas se hayan realizado muchos esfuerzos colectivos en torno al pasillo.

Tras un ejercicio reflexivo, me he cuestionado lo que conocía y daba por verdadero sobre el pasillo ecuatoriano, aquello que se me ha dicho en la academia y que escuchaba en la *vox populi*, entrando así en el área de mi sentido común. Siguiendo los pasos de varios investigadores latinoamericanos (Santamaría, 2014; Hernández, 2014; de la Peza, 2001; Gómez y Restrepo, 2008), he querido llevar este trabajo por la línea de investigación que piensa críticamente la conformación de identidades nacionales latinoamericanas a través de géneros musicales específicos. Por ello, mi objetivo es comprender el lugar que ocupa el pasillo ecuatoriano en la generación de narrativas sobre los valores político-ideológicos, la sentimentalidad, moralidad y estética del Ecuador.

En el primer capítulo, analizo y cuestiono la manera en que la historiografía y literatura especializada han escrito una serie de discursos con efectos de verdad sobre la música que me ocupa, comprendiendo que los discursos no solamente se manifiestan de manera escrita. Así, veremos que es posible detectar discursos escritos en distintas épocas y contextos histórico-sociales. Por medio de un ejercicio de lectura

crítica de estas fuentes paradigmáticas, pongo sobre la mesa algunos de los elementos que considero han formado una serie de nociones de perceptibilidad con relación a músicas y grupos sociales en ciertas épocas del Ecuador. En otras palabras, analizo la manera en que la historiografía escrita entre finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, configuró una narrativa hegemónica sobre las músicas en cuestión.

En el segundo capítulo me concentro en elaborar un marco teórico que me permita aproximarme al estudio etnomusicológico del lugar que el pasillo ha tenido en cuanto a la generación de discursos en torno a la ecuatorianidad, durante los siglos XIX y XX. Sirviéndome del concepto de dispositivo de Foucault, establezco un marco que me permite observar los elementos que conforman el sistema de formación en el cual se desenvuelve el pasillo como dispositivo y sus dominios en función de lo que llamo régimen de ecuatorianidad. Esta última expresión la he derivado del concepto de regímenes de colombianidad de Castro-Gómez y Restrepo (2008). Esto me permite analizar las multiplicidades de relaciones que se articulan desde el pasillo con respecto a los valores político-ideológicos, la sentimentalidad, la moralidad y cierta estética del Ecuador; abordo estos tópicos como estrategias discursivas de la ecuatorianidad. Desde esta perspectiva, me ha sido posible observar cómo el pasillo ha sido puesto bajo una voluntad de verdad que prescribe el régimen de ecuatorianidad desde finales del siglo XIX hasta nuestros días; con el objetivo de moldear y alinear a los ecuatorianos en los marcos de una sociedad jerarquizada. Para este propósito, me sirvo de fuentes escritas.

En el tercer capítulo, analizo si el discurso hegemónico construido sobre el pasillo y las músicas nacionales entre los siglos XIX y XX, sigue operando en las audiencias ecuatorianas de hoy día. En otras palabras, reflexiono si la narrativa hegemónica en torno a la historiografía y literatura especializada actúa entre las audiencias nacionales en nuestros días como un régimen de ser-sentir; o sea, como un régimen de ecuatorianidad. De la misma manera, a través de los datos recopilados y contruidos en campo, y de los testimonios obtenidos en entrevistas etnográficas, analizo si los tópicos de la narrativa en cuestión se reproducen o se transforman por la acción de las audiencias ecuatorianas. Mediante encuestas realizadas en campo he contrastado lo que el discurso hegemónico marca como la música nacional y lo que las personas hoy en día reconocen como tal.

Por otro lado, en este capítulo analizo una serie de entrevistas etnográficas a un grupo focal y ochenta y seis encuestas realizadas en la Plaza Grande del Centro Histórico de Quito, Ecuador. Mi objetivo es observar la manera en la cual ciertas audiencias escuchan y se relacionan con el pasillo ecuatoriano. Esto, me ha permitido identificar de qué manera estas mismas audiencias reproducen y transforman la narrativa hegemónica sobre el género musical que me ocupa.

Veremos que los valores político-ideológicos, estéticos, morales, sentimentales y patrióticos que se desprenden del pasillo moldean la subjetividad de amplias audiencias ecuatorianas. Estos valores se enmarcan en lo que llamo un *eje discursivo de ecuatorianidad*, en cuyos extremos opuestos se encuentran un discurso hegemónico y otro marginal. Entre estos polos las personas dialogan diferencialmente con estos valores, dando lugar a una multiplicidad de formas de comprender y vivenciar la ecuatorianidad.

A través de estos tres capítulos me introduzco en la comprensión del lugar que ocupa esta expresión en cuanto la generación de discursos sobre los valores político-ideológicos, la sentimentalidad, la estética y la moral de los ecuatorianos. Desde esta perspectiva, comprendo al pasillo como un dispositivo localizado en distintos espacios y tiempos, desde el cual se generan múltiples discursos en torno a lo que significa saberse, ser y sentirse ecuatorianos.

Notas metodológicas:

Con respecto a la técnica de la entrevista, Alejandra Cragolini dice que ésta dejó de ser una mera manera de observar datos y se constituyó “en un encuentro de subjetividades, una instancia dialógica que a la hora de ser analizada se transforma en un texto más, en otros ‘textos’ resultantes del trabajo de campo” (2003: 2).

Para llegar a las subjetividades de los entrevistados, además, me enfoqué en dos herramientas. Primero, la entrevista etnográfica “no directiva” (Guber, 2011), basada “[...] en el supuesto de que ‘aquello que pertenece al orden afectivo es más profundo, más significativo y determinante de los comportamientos, que el comportamiento intelectualizado’” (Guy Michelat, cit. en Thiollent, 1982:85, t. n. cit. en Guber, 2011: 74). Así, la labor del entrevistador consiste en estar “atento a los indicios que provee el informante, para describir, a partir de ellos, los accesos a su universo cultural” (Guber, 2011: 75). Desde esta perspectiva, los propios entrevistados son quienes arrojan las categorías pertinentes en su universo cultural. Así, el entrevistador debe escuchar

atentamente y desarrollar la habilidad de transformar sus preguntas de investigación de acuerdo con lo que está escuchando.

Así, conforme realicé las entrevistas fui desechando categorías que había construido con antelación, para emplear aquellas que los entrevistados arrojaron. Dicho de otro modo, estas últimas resultaron más pertinentes para la construcción del objeto de estudio. Para ello, enfoqué mi atención en tres procedimientos que Guber sugiere: la atención flotante, la asociación libre y la categorización diferida (Guber, 2011). Cada uno de estos elementos permite que el entrevistado sienta la libertad de hablar de modo que el interlocutor no induce categorías. Guber dice:

...la libre asociación permite introducir temas y conceptos desde la perspectiva del informante más que desde la del investigador. Promover la asociación libre en la entrevista etnográfica deriva en cierta asimetría en el plano del habla, con verbalizaciones más prolongadas del informante, y mínimas o variables por parte del investigador” (Guber, 2011: 76).

Desde esta perspectiva, el entrevistador debe esforzarse en cómo captar aquellos términos que sirven de metáforas en el habla de los interlocutores. Al respecto, Alejandra Cagnolini plantea:

En esa búsqueda de “verbalización” [...] de lo que el entrevistado siente cuando escucha o hace determinada música, cómo se la representa o que usos le da, o qué parámetros musicales privilegia en su escucha, mi transición en la forma de abordarlo se ha dado desde la ingenua pregunta directa con un cuestionario preconcebido a una escucha de tipo “flotante” descentrada y atenta al encadenamiento de significantes planteado por la entrevista (Cagnolini, 2003: 3-4).

Este punto de vista me ha sido fundamental para realizar, analizar y comprender las entrevistas.

En un segundo momento, y después de captar aquellas categorías recurrentes en los testimonios recogidos, utilicé la variante de la entrevista semi-estructurada. Con respecto a esta, la investigadora Graciela Tonon de Toscano dice lo siguiente:

“Al no existir un cuestionario al cual ajustarse, es el entrevistador quien ha de tener una idea clara de los temas que le interesa abordar con el entrevistado” (Tonon, 2012: 55). De esta manera, aquellas categorías recogidas a través de la entrevista no directiva

fueron canalizadas para puntualizar ciertos aspectos de las narrativas de los entrevistados. Esto con el fin de recolectar y analizar los “saberes sociales cristalizados en discursos, que han sido contruidos por la práctica directa y no mediada de los protagonistas” (Tonon, 2012: 50).

Por otro lado, en ambos enfoques, tanto en la entrevista no directiva como la semi-estructurada, la reflexividad ha sido una de las herramientas que más he utilizado, pues, al pertenecer a la sociedad en la que centré mi objeto de estudio, me fue complicado desnaturalizar ciertos elementos que se encontraban en mi sentido común. Según Guber, la reflexividad trabaja en tres dimensiones: “la reflexividad del investigador en tanto miembro de una sociedad o cultura; la reflexividad del investigador en tanto investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores académicos, sus *habitus* disciplinarios y su epistemocentrismo; y las reflexividades de la población que estudia” (2011: 46).

Al pertenecer a la misma sociedad que estudio, mi reflexividad, como individuo, me hizo naturalizar muchas ideas que, en un primer momento, no fui capaz de dilucidar. En el desarrollo de mis primeras entrevistas comprendía bien lo que mis entrevistados comunicaban al emplear ciertas categorías o conceptos, pero, no podía analizarlas o problematizarlas. Ahí es cuando entró en escena mi reflexividad como investigador, pues mucho de lo dicho dio pie a una escucha distinta, reflexiva.

Este fenómeno que experimenté es lo que Barbara Tedlock llama *insider*. La autora dice lo siguiente: “es indudablemente verdad que los *insiders* podrían tener más fácil acceso a ciertos tipos de información, especialmente en el área de las rutinas diarias” (Tedlock, 1991: 81. Traducción propia). Si bien me fue fácil acceder a cierto tipo de información, insisto en mi dificultad para desnaturalizar aquello relacionado con las músicas como el pasillo y que naturalicé durante veintisiete años de mi vida en Ecuador. Todo eso que consideraba verdad y no cuestionaba.

Finalmente, además de las entrevistas, presenciales y en línea, realicé trabajo de campo en el Centro de Quito, en donde apliqué encuestas. Más allá de ser una recopilación de datos con fines estadísticos, las encuestas fueron una “excusa” para entablar conversaciones con personas que viven en ese sector “tradicional” de la ciudad. Tales conversaciones me fueron muy útiles para problematizar los saberes hegemónicos.

En lo que toca a las entrevistas no presenciales, me vi forzado a utilizar plataformas digitales para realizarlas, pues buena parte de ellas las llevé a cabo en el contexto de la pandemia. Mi intención, además, fue entrar en contacto con otros personajes del sector “letrado” y artístico musical. Por tanto, en estos espacios virtuales también realicé trabajo de campo. Concebí a éste como un espacio reflexivo, donde se experimenta el intercambio de información y se lo moldea una experiencia intelectual.

Finalmente, en esta investigación he querido plantear a la etnografía, no únicamente como la herramienta metodológica desde la cual realicé mi trabajo de campo, sino, como un punto de apoyo epistémico que me ha permitido a lo largo de mi escrito darle una lectura crítica que rebate lo que los escritos hegemónicos han dicho sobre la ecuatorianidad a través de la música marcada como nacional y, principalmente, por medio del pasillo.

Capítulo 1. La historiografía hegemónica sobre el pasillo en el Ecuador

La literatura canónica nos ha contado que, tanto en el pasado como en el presente, el pasillo es un género de gran importancia para los ecuatorianos. No es gratuito que, en las primeras dos décadas de nuestro siglo, se hayan realizado varias publicaciones en las cuales la música de mi interés es el objeto central de estudio. Ésta, como anoté en la introducción, se ha estudiado desde la historia, la musicología, la sociología y la etnomusicología.

Se nos ha dicho que esta música es la más representativa del país. Según la literatura especializada, el pasillo es la expresión que, al ser convocada, desata en las audiencias una serie de afecciones, discursos y opiniones, que desembocan en una serie de valoraciones que, como ecuatorianos, debemos sentir (Granda 2004; Guerrero y Mullo, 2005; Wong, 2012). De esta manera, el pasillo no solo se vuelve una expresión en la cual los ecuatorianos nos sentimos identificados, sino que es la música por la cual nos diferenciamos de otras naciones, según la narrativa que aquí me doy a la tarea de analizar crítica e introductoriamente.

¿Por qué esta narrativa pone al pasillo por encima de otros géneros musicales? Es cierto que a los ecuatorianos se nos ha planteado cómo nos deberíamos relacionar con esta expresión, también es verdad que las audiencias la han asimilado como una música de gran importancia para nuestra sociedad ¿Cómo ha sido esto posible? ¿Acaso aquello enunciado desde la historiografía sobre el pasillo entró al ámbito del sentido común? Esto ha llegado a tal grado que algunas piezas extranjeras han sido receptadas como parte del repertorio antológico del pasillo y la música nacional, asimismo se piensa que éstas fueron escritas por ecuatorianos.¹

Tanto las voces letradas hegemónicas de distintas épocas como la *vox populi*, le han dado gran valor a este género musical. A pesar de que el saber experto dicta que el

¹ Como veremos más adelante en esta investigación, un ejemplo de este hecho es el bolero “Nuestro juramento” del puertorriqueño Benito de Jesús, interpretado por Julio Jaramillo y asociado como pasillo ecuatoriano por parte de las audiencias, esto se refleja en las encuestas que realicé en el 2021 para esta investigación.

pasillo originalmente fue una música extranjera, hoy en día las audiencias han naturalizado la idea de que esta pertenece al Ecuador.

La expresión que me ocupa ha sido situada por las voces letradas como una música que representa y performa la identidad ecuatoriana; que toca las más finas hebras de la sentimentalidad y de ciertos valores asociados al ser y sentirse ecuatoriano. Veamos la genealogía de estas ideas mediante una revisión de las fuentes canónicas. Mi intención es comprender y cuestionar aquello que la historiografía ha dicho con respecto a esta manifestación artística. Para ello, analizo los procesos históricos y socio-musicales que la misma literatura hegemónica ubica.

1.1. Sobre el origen del género

Según la literatura historiográfica, musicológica y etnomusicológica el pasillo no emergió dentro de territorio ecuatoriano. De hecho, en la actualidad circulan distintas narrativas con el objetivo de esclarecer el origen de esta expresión. Por un lado, existe cierta corriente dentro de la academia ecuatoriana (Salgado, 1995), que lo sitúa como una expresión que proviene de lo que hoy es Colombia, país que limita el norte del Ecuador. Desde esta narrativa, las bandas militares desde antes de la época independentista fueron el medio por el cual llegó, presuntamente, el pasillo a Ecuador (Guerrero y Mullo, 2005). Otra narrativa intenta ubicar el origen de esta manifestación en el viejo continente, según Carlos Aguilar Vázquez el pasillo llegó en primer lugar a las Antillas, por el mar, y, más tarde, se dispersó hacia el centro y sur de América (citado en Guerrero, 1996: 8). En ambas narrativas se distingue una clara línea de pensamiento difusionista y siguen vigentes en los discursos de ciertos académicos hoy en día (Andrade, comunicación personal, agosto del 2021). Por otro lado, Pablo Guerrero (1996: 8-10) sitúa el origen de esta música en el virreinato de la Nueva Granada, territorio que estuvo conformado por Venezuela, Colombia y Ecuador (ver mapa 1).



Mapa 1. Mapa político del territorio de la Nueva Granada de 1803. Imagen extraída de es-academic.com

Algunos autores han intentado vincular el origen del pasillo desde una perspectiva evolucionista. Según Ketty Wong, la versión consensuada por los investigadores sobre este tema asume que este género se deriva del *vals* europeo, considerado como la manifestación artística hegemónica de las clases aristocráticas de la Nueva Granada y, posteriormente, de la Gran Colombia (2004: 273). En la misma línea, Pablo Guerrero comenta que es una variante del *walsen* (*vals* alemán) y el *Lander* (*vals* austriaco), símbolos de estatus y acercamiento a la cultura europea en toda América del siglo XIX (1996: 13). Como se aborda en el tercer capítulo, estas interpretaciones son reproducidas acríticamente por los estudiantes y profesores

interesados en este género y a las músicas marcadas historiográficamente como nacionales; yo incluido, en mi trabajo de investigación de licenciatura.

Existen otras teorías según las cuales fueron diferentes músicas las que alimentaron al pasillo. Hay quienes proponen que se nutrió de músicas de origen europeo, como vimos, y otros argumentan que emergió de expresiones indígenas como el yaraví, el sanjuanito, el toro rabón y el pase del niño. Todas estas manifestaciones son caracterizadas por Guerrero como “géneros populares ecuatorianos” (1996: 11). La primera corriente claramente corresponde a una perspectiva eurocentrista; la segunda, a una localista.

El mismo Guerrero menciona a Carlos Vázquez, quien sugiere los inicios del pasillo en el *passepied*, ritmo francés que llegaría a España y, al cruzar el Atlántico, a América (1996: 10). Por otro lado, Humberto Toscano apunta al *fado* de Portugal como una música que dotaría al pasillo de su carácter “triste”. En lo que toca a la perspectiva localista Guerrero señala a Segundo Luis Moreno, Gerardo Falconí, Arturo Montesinos, entre otros, como estudiosos que promovieron la idea localista de la emergencia de esta expresión (Guerrero 1996: 11-12).

La teoría dominante dentro de la academia ecuatoriana señala que, debido a la naturaleza dancística del *vals* en los bailes de salón y su proximidad con la cultura europea, el pasillo nació como un géneroailable aristocrático. Sin embargo, ciertos intelectuales afirman que el pasillo nace en los estratos populares. Por ejemplo, Ketty Wong plantea lo siguiente: “Desde ya le digo que el pasillo fue originalmente una expresión popular en sus inicios, no ‘otrora elitista’, como [usted] menciona en el resumen” (comunicación personal, junio del 2021). Por su cuenta, Wilma Granda² narra que, en la década de 1980, sus maestros universitarios pensaban que el pasillo cantado y mediatizado, “era un canto de la decadencia, era un canto de los aristócratas

² Investigadora nacida en 1951 que dedicó gran parte de su carrera al estudio del cine ecuatoriano. Es autora de varios libros, entre ellos *El pasillo identidad sonora*, obra derivada de su tesis *El pasillo ecuatoriano, mecanismo de disciplinamiento social y noción de identidad sonora. Un caso, las grabaciones de discos 1920-1930*. Ha sido subdirectora de la Cinemateca Nacional del Ecuador. Fue parte del Consejo de redacción de la revista *Cuadernos de Cinemateca* y de la revista *Palabra de mujer-mujer de palabra*. Fue delegada del Comité Nacional Programa MOW “Memoria del mundo” UNESCO-Ecuador. Ha recibido varios reconocimientos, entre los cuales se encuentra el II Premio. Concurso Embajada Argentina en Ecuador *Relación de la música popular argentina con la música popular ecuatoriana*. Y fue ponente del *Seminario Internacional del Pasillo*, organizado por CONMUSICA y el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1995; con el tema *La mujer en el pasillo*. (Granda, *El pasillo: identidad sonora*, 2004)]

que dizque nacían empobrecidos y que el pueblo ignorante emulaba” (comunicación personal, agosto del 2021). Desde ese punto de escucha, el pasillo nació en los estratos de “la aristocracia”.

En este apartado tan solo he querido subrayar que hablar sobre el origen del género, es una cuestión en disputa ¿Qué es lo que está en juego? ¿Cuáles son los argumentos para establecer el origen de un género musical marcado como nacional? ¿O, al hablar del origen de éste, en realidad se está disputando la narración legítima de la nación y la construcción ideologizada del “nosotros”? A lo largo de este capítulo se reflexiona sobre estas cuestiones.

1.2. La ecuatorianización del pasillo.

En *Memorias y reencuentro: El pasillo en Quito* (2005) Pablo Guerrero y Juan Mullo coinciden en la ecuatorianización del pasillo, dando por sentado que el género era compartido en una amplia región y que, luego, fue adquiriendo características locales (2005: 16). Sitúan este proceso entre finales del siglo XIX y principios del XX. Para los autores, dicho proceso implicó: 1) la composición de piezas dentro de territorio nacional; 2) la ejecución de esta música en guitarra y bandolín; 3) presuntamente la inserción de textos, a pesar de que ya existían pasillos como “Chepa Pontón” que según Carlos Aguilar llegaría desde Colombia al Ecuador (citado en Guerrero, 1996: 17); y 4) la incorporación melódica y armónica de patrones asociados a las músicas indígenas. Este último aspecto es interpretado por los autores como “un puente musical” hacia la “yaravización del género” (Guerrero y Mullo, 2005: 16-17). Además, subrayemos que ellos plantean que la guitarra fue el instrumento favorito para el acompañamiento del pasillo durante el periodo en cuestión. Según su punto de vista, este instrumento permitió condensar el “sentimiento pasillero” (2005: 16) ¿Qué entender, por cierto, por sentimiento pasillero?³ Veamos cómo los autores organizan el relato escrito de la ecuatorianización.

Según la interpretación historiográfica dominante, a principios de siglo XIX las bandas militares trajeron el pasillo al Ecuador, en los años de la independencia (Guerrero 1996; Guerrero y Mullo, 2005). Para el último tercio del mismo siglo el

³ En el escrito de estos autores no hay mayor detalle sobre esta idea del sentimiento pasillero, simplemente se apunta a la guitarra como el instrumento donde se sintetiza este sentimiento (Guerrero y Mullo, 2005: 16).

género ya era reconocido como una música de las clases altas. Como se dijo, las fuentes narran que la aristocracia criolla lo adoptaría como una música para el baile de salón. Este tópico historiográfico se plasmó en la imagen de Simón Bolívar bailando con Manuela Sáenz (ver fotografía 1).



Fotografía 1. *Representación de Bolívar y Sáenz bailando un pasillo, Museo del Pasillo. Tomada por el autor de esta tesis.*

Por otro lado, Guerrero y Mullo dicen que, a partir de la revolución liberal (1895-1912), las músicas aristocráticas empezaron a ser interpretadas por bandas militares. Esto implicaría una suerte de popularización de los géneros aristocráticos, como el valse y el pasillo (2005: 45), pues tales agrupaciones interpretaban estas músicas en las retretas públicas (2005: 14).

Entonces, para las últimas dos décadas del siglo XIX se reporta que coexisten tres tipos de pasillos: 1) uno aristocrático yailable; 2) otro cantado, que emerge entre las clases populares; y 3) el de reto.

Las fuentes escritas dicen que el primero de ellos fue utilizado como un instrumento de diferenciación social, y al cual las clases populares, desfavorecidas no tenían acceso directo, pero sí por medio de las bandas populares en las retretas públicas. Este pasillo es conceptualizado por Mullo y Guerrero como “elegante”, y plantean que las clases populares lo fueron acogiendo. Lo que se escuchaba en las

retretas luego se llevaba a la guitarra y se le ponía letra. Es decir, los pasillos instrumentales se hacían canciones (Mullo y Guerrero, 2005: 14, 18, 20). Este último correspondería, según los autores citados, al segundo tipo de pasillo.

Con respecto al pasillo cantado de principios del siglo XX, Guerrero y Mullo nos afirman lo siguiente: “Las letras apuntadas están desprovistas de rima y son desiguales en su versificación y estructura, es posible que el músico haya sido el mismo creador de los versos” (2005: 22). Al solo encontrar dos piezas que daten de aquellas fechas, los autores referidos no pueden afirmar que todos los pasillos con texto de esta época hayan sido así. Sin embargo, Guerrero menciona que existe “la grabación de un disco de pizarra Cóndor (4197-B) de un *pasillo* de autor anónimo y cantado por Las Costeñitas (Saavedra-Rojas), con el título *Querer sin ser querido*, cuyo texto lleva coplas que fueron registradas por Juan León Mera en su obra *Cantares del pueblo ecuatoriano* publicada en 1892” (1996: 5). Guerrero ignora “si el *pasillo* fue creado en el siglo XIX o si su texto, fue tomado de la recopilación de Mera, fue musicalizado posteriormente” (1996: 5). Que se encuentre el texto de este pasillo en aquella compilación, nos da todavía más luces para imaginar cómo eran las prácticas creativas de los textos para el pasillo en aquella época.

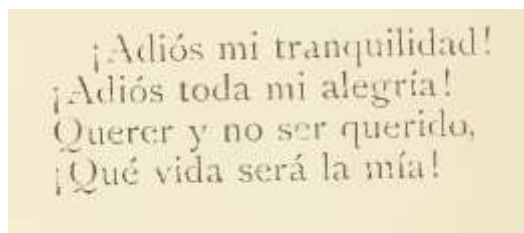


Figura 1 . Copla utilizada en el pasillo [Querer y no ser querido](#) interpretado por *Las costeñitas*. *Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano* (Mera, 1892: 130).

Lo anterior permite inferir que, además del pasillo aristocráticoailable –al estilo de Aparicio Córdoba con su obra “[Los bandidos](#)”–, también coexistían pasillos con textos escritos a manera de coplas. Finalmente, Guerrero narra que además existía otro tipo de pasillo nombrado por él como de “reto”. Dentro del pasillo cantado se hallaba esta variante, cuya reminiscencia sería el pasillo “[Doña Petita Pontón](#)”. En el registro realizado por Lidia Noboa y Wilma Granda se puede escuchar que la pieza es cantada a contrapunto “entre dos personas que establecían rivalidad con sus versos cantados, los cuales probablemente tenía carácter improvisado” (Guerrero, 1996: 17).

Esta suerte de tipología permite reflexionar sobre el modo en el cual las distintas esferas de la sociedad ecuatoriana asimilaron este género, adaptándolo a sus propias prácticas artísticas y *ecuatorianizándolo*, según las fuentes. Me explico a continuación.

La ecuatorianización no es una cuestión que únicamente comprenda la dimensión sonora y creativa del género; también está cruzada por el surgimiento de la clase media en las ciudades, principalmente de Quito y Guayaquil, a finales del siglo XIX y principios del XX. En este punto me gustaría hacer un paréntesis. En la historiografía se plantea que la ecuatorianización y la yaravización del pasillo constituyen un mismo proceso histórico socio-musical. Según las fuentes, la adaptación y creación de pasillos por músicos y artistas ecuatorianos definiría el periodo de ecuatorianización del género. Se plantea, además, que este proceso primero germinó entre las clases altas, luego entre las marginales

Por otro lado, Guerrero y Mullo dicen lo siguiente con referencia a la yaravización del pasillo:

Tiene su base social en el mestizo de la clase media y popular urbana; sectores a los cuales pertenecen en su mayoría los compositores de esta época [principios del siglo XX], [...] que acoge la combinación de elementos heterogéneos: desde la forma clásica y estrófica del pasillo burgués, hasta su “yaravización”, melodía andina ecuatoriana que se dejó cautivar por la cultura indígena de la cual el mestizo no podía renegar (Guerrero y Mullo, 2005: 36).

La clase media, conformada según los investigadores por el mestizo en la urbe, asumiría ciertos valores de una aristocracia debilitada –posiblemente por los cambios políticos-ideológicos que conllevó el liberalismo–; y asimiló una “nueva identidad que luego de mucho tiempo terminó por comprender su referente indígena” (Guerrero y Mullo, 2005: 7). Finalmente, los autores narran que “los contextos de Nación, Estado, conciencia nacional y territorio fueron determinantes en este proceso, donde y cuando nuestro país adopta el nombre de Ecuador, no por identidad histórica con esa denominación, sino únicamente geográfica” (2005: 57).

Pero ¿por qué el pasillo fue la música elegida para conformar discursos sobre la identidad ecuatoriana? Si bien este género existe en muchos países de América Latina, es en Ecuador donde adquiere la categoría de música “nacional”. En Colombia, por ejemplo, es una música ceñida a la región andina de este país. Son los procesos histórico-sociales los que conformarían a la música que me ocupa como una expresión

que, pretendidamente, puede representar al país y con la cual los ecuatorianos habríamos de representarnos en él.

1.3. La influencia del yaraví.

Al igual que la ecuatorianización, la *yaravización* es un proceso por el cual se dice que el pasillo va adquiriendo un carácter distintivo, “ecuatoriano”. Según algunas fuentes, el pasillo yaravizado fue una propuesta estético-cultural forjada desde la urbe quiteña, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Dicha propuesta tomó ciertos valores culturales de una clase aristócrata en decadencia, moldeándolos a las preferencias estético-musicales de una emergente clase media. Luego, este sector emergente aceptaría su herencia indígena (Guerrero y Mullo, 2005: 57). Según lo narran estos mismos autores surge así, un pasillo con una fuerte carga indígena que se expresaba a través de sus textos, de la pentafonía andina⁴ en las melodías y armonías, un ritmo más lento y una fuerte carga sentimental asociada a la cultura indígena andina (2005: 58)

Para comprender la influencia del yaraví en el pasillo, no solo a nivel formal, sino también en su dimensión social, es importante pensar el rol de este género en la sociedad ecuatoriana de finales del siglo XIX, momento en el cual tienen lugar este proceso.

El yaraví es un género musical fuertemente vinculado al universo indígena andino, por lo tanto, podemos encontrar yaravíes en toda la región de la sierra andina ecuatoriana. A finales del siglo XIX en Ecuador, según Guerrero y Mullo, el yaraví fue el equivalente a lo que el pasillo fue para el siglo XX (2005: 13). En una entrevista realizada para esta investigación, Julio Andrade⁵ asegura que el yaraví era la música

⁴ La pentafonía ha sido un elemento sonoro fuertemente ligado al universo indígena andino (Guerrero y Mullo, 2005).

⁵ Nacido en 1969, Julio Andrade Acurio es un músico e investigador quiteño cuyas investigaciones se han centrado en la guitarra popular ecuatoriana. Colaboró y conoció de cerca al maestro Segundo Guaña, uno de los últimos exponentes de la guitarra criolla quiteña y gran protagonista de la época de oro de la música nacional. Colaboró en varios proyectos enfocados a la música y expresiones ecuatorianas, entre las que destacan: “*Escuela Quiteña de la guitarra y flautas tradicionales*” patrocinado por el Instituto Metropolitano de Patrimonio. Proyecto *Abylus*, en donde trabajó junto con músicos franceses un repertorio antológico ecuatoriano. *Pingulleros de Sangolquí*, documento de la Unesco. *Cantos Montoneros y Chapúlos*, música de la época alfarista. Realizó la investigación biográfica y documental de la obra Segundo Guaña para su difusión a nivel de centros de enseñanza. Por otro lado, ha impartido gran cantidad de conciertos, clínica y conferencia sobre la Guitarra Popular Ecuatoriana en Ecuador y el Extranjero. Participó en el proyecto de *Escuela Quiteña de la música popular*. Patrocinado por el Distrito

más popular en este periodo (junio del 2021, comunicación personal), y era la expresión en la cual se vertía el contenido sentimental de lo que Juan León Mera⁶ denomina el *pueblo*. Por ello, se consideró a esta música como la expresión preferida de clases marginales para derrochar su sentimentalidad, en aquella época.⁷ Sentimentalidad que, posteriormente, sería cargada al pasillo por una emergente clase media urbana, tiñéndolo así de un carácter “andino ecuatoriano”. Por lo tanto, estamos hablando de un pasillo yaravizado de la sierra del Ecuador.

Para ahondar en la reflexión sobre cómo ha sido comprendida la influencia del yaraví en el pasillo, revisaremos lo dicho por Juan León Mera. Antes de entrar de lleno al análisis de su discurso, me parece necesario poner en contexto lo que sucedía en Ecuador hacia fines del siglo XIX. Para 1892 Luis Cordero Crespo fue electo presidente de la república, proveniente de un linaje interrumpido de presidentes afiliados al partido conservador encabezado por Gabriel García Moreno. Durante la segunda mitad del siglo XIX los liberales, encabezados por Eloy Alfaro, periódicamente realizaban campañas militares con el objetivo de derrocar al partido conservador y tomar el poder. Para 1895, Eloy Alfaro logró llegar a la presidencia tras la caída del gobierno de Cordero por un gran escándalo político llamado “venta de la bandera”. Así se narra este episodio histórico en Ecuador: Chile y Ecuador se habían declarado neutrales cuando estalló la guerra entre China y Japón en 1894. Sin embargo, Chile vendió un buque de guerra a Japón, pero debido a su estatus de “neutral” el trato no podía hacerse de manera directa. Fue entonces cuando surgió la idea de Cordero de comprar el buque a Chile con la excusa de fortalecer la armada nacional, embarcación que llamó “Esmeralda”. El descontento popular estalló cuando se supo que este buque con la bandera ecuatoriana se dirigió a Japón para unirse a la guerra sino-japonesa. El gobierno había vendido el buque por una cantidad mayor a la que se adquirió Esmeralda. Esta maniobra política terminó con la presidencia de Cordero y el liberalismo tomaría el poder con Alfaro.

Metropolitano de Quito. Actualmente, es docente de la carrera de Artes Musicales en la Universidad Central del Ecuador

⁶ Juan León Mera, fue un importante personaje ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XIX, al cual se le atribuyen las letras del himno nacional del Ecuador; más adelante profundizaré en este actor.

⁷ Aún en la actualidad el yaraví es una expresión que, según los expertos, muestra elementos musicales de origen precolombino. Uno de estos elementos, y el que más destaca, es la pentafonía andina (ver Guerrero y Mullo, 2005; Wong, 2012).

La toma de poder del liberalismo reestructuraría en lo político, económico y cultural al Ecuador. Alfaro separaría la iglesia del Estado, formaría la primera escuela militar, mejoraría el sistema de transporte, abogaría por los derechos de los indígenas y de las mujeres, sistematizaría la educación laica, refundaría el Conservatorio Nacional de Música y terminaría su más grande sueño, el ferrocarril. Todas estas labores en su mandato provocaron en la sociedad dos cosas. Por un lado, al quitar poder a la iglesia, el Conservatorio dejaría de ser regido bajo una ideología católica y daría paso a la formación de músicos fuera de los marcos religiosos. Guerrero y Mullo comentan al respecto: “Con la laicización, que abarca paralelamente la educación musical, el presidente Eloy Alfaro llevó a cabo una refundación del Conservatorio Nacional de Música bajo la cultura laica, posiblemente relacionada con lo popular” (2005: 45). Los autores mencionan que la reestructuración laica de las bandas militares fue un aporte nuevo a la perspectiva popular. Argumentan que “en la banda se comenzaron a interpretar los aires populares, tal es el caso de las danzas y contradanzas” (2005: 45). Sostengo que esto no es del todo preciso, pues antes de la victoria de la revolución liberal las bandas militares ya tocaban aires populares como el yaraví; según documentó Juan León Mera en su obra *Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano*.

A la postre, esta narrativa es la que se ha escrito y dicho entorno a la influencia del yaraví en el pasillo. Así pues, acerquémonos a la escucha que le dieron las clases ilustradas de finales del siglo XIX al “pueblo” y sus manifestaciones artísticas.

Otros investigadores latinoamericanos también han dado cuenta de la asociación a la tristeza de la música andina nativa. Tal es el caso de Julio Mendivil (2018), con su trabajo sobre las músicas andinas en Perú, donde el yaraví también es asociado a la “tristeza” del pueblo indígena. Cosa parecida sucede con Oscar Hernández (2016) con su trabajo en donde nota que la “tristeza” también fue una música asociada a la región andina de Colombia, “tristeza” necesaria de “alegrar” para dar forma a la colombianidad.

1.3.1. Cómo la escucha ilustrada del siglo XIX escuchó al “pueblo”

Comencemos a analizar lo dicho por Juan León Mera con relación al yaraví –teniendo en cuenta lo dicho sobre la influencia de este en el pasillo–. Este fue un ensayista, novelista y pintor ecuatoriano vinculado siempre a la política de derecha, seguidor del

presidente Gabriel García Moreno y opositor del liberalismo. Sin embargo, Mera es principalmente conocido porque se le atribuye la autoría del texto actual del himno nacional de Ecuador, y por su novela: *Cumandá*. Para esta investigación hago uso de su compilación titulada *Antología Ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano*.

Como se puede inferir del título de la obra, esta compilación reúne una serie de coplas y cantares, que se manifestaban en aquella época dentro del saber de lo que Juan León Mera denomina “pueblo”. Dentro de la *Antología Ecuatoriana* el autor incluye el texto *Estudio: sobre los cantares del pueblo ecuatoriano*. En este, expone varias ideas gracias a las cuales es posible aproximarnos a la comprensión interpretativa del modo en que las clases urbano-letradas veían al pueblo llano. Así habla León Mera del pueblo:

Más vecino á [sic] la naturaleza, si puede decirse, que los demás grupos de la sociedad que se le han sobrepuesto exaltados por la civilización, carece de arte para expresar en cantos elegantes sus conceptos y pasiones; pero, en cambio, **siente con más intensidad y canta con sencillez a veces inimitable** (Mera, 1892: I-II. El énfasis es mío).

Este paradójico discurso –como otros tantos característicos en la construcción de la alteridad– arrebató al mencionado pueblo la capacidad de articular sus pensamientos con gracia, como lo dicta Occidente; pero, a su vez, le brinda la bondad del sentir con mayor magnitud. También es posible aproximarse al pensamiento ilustrado de aquella época. Desde éste, se jerarquiza a los grupos sociales en “civilizados” y “naturales”. En este último estado se ubica al “pueblo”, en una suerte de barbarie que es menester superar para construir la sociedad ecuatoriana idealizada desde las élites gobernantes.

Términos como alpargata, bayeta, poncho, campo y chagra, son empleados por Mera para dibujar aquella naturaleza opuesta a la civilización, a la que pretendidamente se tendría que aspirar. Otro fragmento del estudio citado da luces de la fuerte violencia epistémica que se ejercía sobre las clases menos favorecidas, dando licencia a las clases ilustradas de corregir y orientar los hábitos –en este caso, hábitos de habla– que pretendidamente el pueblo debería adoptar:

¿Por qué no ha de corregirse su lenguaje? ¿En qué se menoscaba, por ejemplo al quitarle la mezcla del *tú* con él *vos* y sustituir el *vení* con el *ven* y el *tenís* con

el *tienes*? Por otra parte, con una colección de versos tomados del pueblo para dársela al mismo pueblo, **¿no será posible corregir algún tanto de gramática?** Todo cuanto tiene á [sic] la enseñanza es bueno y debe practicarse. En tratándose de ciertas palabras que no son castellanas, ó de las que siendo suenan en el habla popular con peregrina significación, ya es otra cosa: ellas, así como así, pertenecen al no abundante acopio de vocablos que el pueblo ha formado para su uso particular, y preciso respetarlas, **mayormente cuando no vulneran las leyes de la gramática, que son las que deben conservarse incólumes.** Suprimidas ó [sic] cambiadas esas palabras por otras de corte español legítimo, muchas coplas perderían su carácter popular-ecuatoriano y la simpatía del pueblo. **Hay además, algunas licencias pecaminosas, pero que en los labios del pueblo tienen cierta gracia y energía que no me desagradan, como me chocarían en los de gente de atildada educación [...]** Lo que sí he cuidado de no conservar es el gran número de versos ofensivos de la moral, y no pocos con que se ha tratado de lastimar el buen nombre de algunas personas. De esta laya de versos hay especialmente en los cantares inspirados por ciertos hechos políticos ó de armas; pues si bien nuestro pueblo no gusta mucho de terciar en estos enredos públicos, no por eso, es indiferente á [sic] lo que pasa á [sic] su vista ó [sic] á [sic] los sucesos en que toma parte... (Mera, 1892: IX-X. El énfasis es mío).

Siguiendo la lógica de la pregunta con la cual empieza esta cita, preguntaría ¿por qué habría de corregir el lenguaje del pueblo? La necesidad de ejercer soberanía sobre las clases marginales, mediante la regulación y control de sus lenguajes – apoyado sobre el saber “experto” de la gramática–, es parte de las estrategias de gobierno de la población, lo que Foucault denominaría *biopolítica*. En *Qué significa hablar* (1985), por su cuenta, P. Bourdieu nos habla de las políticas lingüísticas promovidas en la conformación de los estados nacionales modernos. Desde esta perspectiva, León Mera es una voz que nos habla del modo en que las clases ilustradas de la época escuchaban a las voces marginales.

Vayamos al grano, es decir, a la relación entre el modo de escucha de las clases ilustradas del siglo XIX y la pretendida influencia del yaraví en el pasillo. Según Juan León Mera, los mozos nacidos en las altas esferas sociales frecuentan gustosos los fandangos de las clases marginales. Así, nos dice: “Pues ¿quién ignora que mozos nacidos entre lino y seda gustan de rozarse con la humilde bayeta y *democratizarse* hasta andar en fandangos y solaces propios del pueblo” (1892: II. Itálicas del autor de la cita). Desde el punto de vista del autor rozarse con las clases bajas se tradujo en el olvido de los orígenes “decentes”, y en un acercamiento a las costumbres y las clases populares (1892: III). Algunos poetas, por ejemplo, “van descendiendo hasta

desaparecer á [sic] medida que bajan los quilates de la inteligencia y educación populares” (Mera, 1892: V).

No obstante, León Mera se describe a sí mismo como un gran amante de los cantares populares, de la poesía popular, del yaraví, la flauta y la guitarra entonada por las clases marginales. Así, nos dice lo siguiente:

Yo de mí, el menos leído [sic] y quizás de menos acendrado gusto de los muchos ecuatorianos que comercian con las musas, puedo asegurar que **me encanto con la poesía popular;** y cuando la oigo **acompañada del sencillo y tierno yaraví modulado por una flauta ó [sic] una guitarra** en el silencio de la noche en que la luna baña con luz suave y triste las casas, los árboles y los campos, y en que sólo de tarde en tarde viene el murmullo de mi río traído [sic] por el ténue [sic] viento que aletea sobre sus olas, ¡ah! entonces **siento dispersarse en mi memoria gratisimos recuerdos, siento henchirse [sic] mi pecho de los más delicados afectos;** brotan en mi alma ideas de beatitud que nunca podrían emanar del tráfago del mundo; **me acaricia una tristeza más grata que la alegría; me conmuevo profundamente, derramo lágrimas y exhalo suspiros que me desahogan y alivian.** Soy apasionado de la música y el canto perfeccionados por el arte; y como no los he cultivado nunca, oigo absorto un trozo de ópera sin saber su título ni quien es el dichoso maestro que tales armonías arrebató del cielo para darlas á [sic] los hombres; pero **no solamente no soy desdeñoso con el yaraví y la letra que en él se canta, sino que, cuando estoy en cierta situación de ánimo, hallo en ellos un no sé qué que me sojuzga y me domina.** Gran parte de este gusto mío proviene sin duda de haberme criado y educado en el campo: **soy chagra:** cosa de treinta y seis años he vivido en las orillas del Ambato y en contacto con la parte baja de la ciudad, donde mora la gente de bayeta y alpargata, que no se sabe quien [sic] fue Rosini [sic] ni Mozart, pero que inventa tonadas y canta coplas nuevas todos los días. **El pueblo de mi tierra es uno de los más cantores y alegres del Ecuador, porque es uno de los más trabajadores.** El pueblo holgazán no es alegre ni canta; bosteza y se muere de hambre. **Eso sí, la música ruidosa no es para el yaraví; lo he oído muchas veces tocado por bandas militares, y casi no lo he comprendido; con esa música se le desvirtúa completamente, se le quita el alma. Para el yaraví son la flauta, la vihuela, el arpa; el violín no anda desacorde, y ha trabajado amistad con el moderno armonio; las teclas del piano rara vez no le asustan y avergüenzan.** Volviendo a las coplas hermanas del yaraví, puesto que nacieron bajo humilde techo de un mismo padre **–el ingenio popular–** ... (Mera, 1892: XIII. El énfasis es mío).

En este párrafo nos introduce de lleno al modo en cómo el autor en cuestión escuchó al yaraví. Como una música triste, pero como una tristeza gratificante y

vinculada a la alegría, la dulzura y la experticia del arte. Sin embargo, León Mera excusa su gusto “pecaminoso”–como si fuese necesario– describiéndose como *chagra*; una expresión que hasta el día de hoy es utilizada para nombrar a una persona “mestiza”, de las provincias periféricas y que vive en el campo de la sierra ecuatoriana.

Asimismo, el ennoblecimiento de las manifestaciones del pueblo necesariamente pasaba por las escuchas situadas de las clases urbano-letradas. León Mera es buen ejemplo de ello, pues su punto de escucha sobre los sectores populares muy probablemente era compartido por los sectores ilustrados de la época. Desde allí se escucha tristeza en el yaraví, se habla, se escribe sobre ello y eso que se dijo circuló en la esfera pública.

De esta manera es posible observar cómo a través del discurso se fueron cargando de ciertos contenidos semánticos a ciertas sonoridades, hablamos de una red discursiva, un trabajo discursivo. Tal como sostengo en esta tesis, en estas narrativas dominantes de la época se codificaron las sentimentalidades asociadas a la ecuatorianidad, y que posteriormente serían montadas sobre el pasillo. En este sentido, cobra relevancia lo que dice P. Bourdieu con relación a los *habitus* lingüísticos:

Por un lado, las disposiciones, socialmente modeladas, del *habitus* lingüístico, que implican una cierta propensión a hablar y decir determinadas cosas (interés expresivo) y una cierta capacidad de habla definida a la vez como capacidad lingüística de infinita creación de discursos gramaticalmente semejantes y como capacidad social que permite utilizar adecuadamente esta competencia en una determinada situación; por otro, las estructuras del mercado lingüístico, que se imponen como un sistema de sanciones y censuras específicas (Bourdieu, 1985: 12).

Así, los discursos modelados por personajes como León Mera trascendieron a la esfera pública convirtiéndose en un *habitus* lingüísticos, lo cual presumiblemente provocó que los individuos hablaran sobre determinada cosa (la sentimentalidad asociada al pueblo) de una manera particular (triste, pero gratificante).

Por otro lado, la escucha de Mera recuerda a las epistemologías purificantes, respecto a éstas Baumann y Briggs mencionan lo siguiente: “el trabajo de la “purificación” busca eliminar la conciencia de estas conexiones [“sociedad” y “ciencia”] con el fin de mantener la ilusión de autonomía de estos reinos” (2003: 4, traducción propia). Desde esta perspectiva, la escucha de León Mera parece eliminar

las conexiones entre la sensibilidad, la capacidad intelectual y el saber experto de la lingüística; todas estas pensadas como reinos autónomos, independientes entre sí.

Esto permite que el autor analizado pueda ennoblecer la sentimentalidad del pueblo, independientemente de otros dominios. Así pues, en la narrativa de León Mera claramente hay una paradoja. Por un lado, nos habla de la carencia intelectual del “pueblo”. Por otro, de la vitalidad, la alegría y el trabajo esmerado. Las características anímicas y enérgicas, enunciaciones discursivamente purificantes, atribuidas al pueblo son elementos claves para la construcción del discurso ennoblecido de las clases marginales. Desde esta perspectiva, León Mera construye discursivamente a la clase baja como una clase noble, pero con sus limitaciones y defectos, marcos necesarios para distinguir el “nosotros” de un “ellos”.

Siguiendo esta línea de pensamiento, sostengo entonces que la escucha purificada que las clases urbano-letradas les dieron a las expresiones del pueblo llano, como el yaraví, las vuelvan vulnerables a lo que Ana María Ochoa llama, “transculturación sónica” (2006: 816). Desde esta perspectiva es posible pensar que ciertos elementos sonoros de esta expresión fueron posibles de extraer y colocarlos dentro de la escucha de la esfera pública. De este modo algunas sonoridades del yaraví fueron cargadas con elementos semánticos idealizados por personajes como Mera. Veamos, como estas sonoridades circularon en la esfera pública en el siglo XIX.

1.4. Las bandas militares en el siglo XIX.

El texto de Mera permite entrever no solo la manera en la cual las clases urbano-letradas escucharon las expresiones artísticas del pueblo como el yaraví, sino, por qué vías las músicas en el Ecuador del siglo XIX circulaban en la esfera pública. Las bandas militares, por ejemplo, fueron cruciales para la circulación de las músicas desde la primera mitad del siglo XIX hasta que instalaron los primeros receptores radiales en el segundo cuarto del siglo XX (San Félix: 14). Pablo Guerrero y Juan Mullo (2005: 14-15) han recogido un puñado de obras para banda militar de finales del siglo XIX. Algunas de las músicas que se encuentran en estas partituras son pasillos, valeses, chilenas, mazurcas, pasodobles, marchas militares y fúnebres, piezas que se interpretaban en retretas semanales en espacios públicos, a los cuales tenía acceso todo tipo audiencias. Según estos autores, tales ocasiones permitían que estas obras se guardaran en la memoria pública y, posteriormente se introdujeran en conjuntos más pequeños (2005:

14). León Mera nos permite acercarnos al repertorio que él escuchó en el formato de banda, y claramente el yaraví y el pasillo fueron parte de las obras interpretadas por este conjunto instrumental.

Como muestran distintas fuentes, las bandas militares no simplemente circularon y popularizaron músicas de corte aristócrata, como lo mencionan Guerrero y Mullo, sino que también circularon músicas populares, como lo evidencia Mera. Por otro lado, según Guerrero y Mullo, los parques y plazas eran los espacios utilizados por las bandas militares en sus retretas, espacios que, muy probablemente, no solo frecuentaban las clases marginales, sino también las privilegiadas. Si esto no era así, entonces, ¿qué hacía el compositor del himno nacional del Ecuador escuchando un yaraví interpretado por una banda militar en una plaza pública? Por otro lado, si según la escucha de León Mera las bandas militares le quitaban el alma al yaraví, ¿cuál fue la música que no se desvirtuó, sino que heredó el carácter tristemente gratificante del yaraví?

Mullo y Guerrero, apuntan que el pasillo fue la música que recibió la herencia de la sentimentalidad del yaraví ¿Fue acaso el pasillo el único género musical influenciado por el yaraví? Si el pasodoble criollo, o pasacalle, según Salgado (1952: 5), parece haber sido influenciado por el yaraví ¿por qué la historiografía de las músicas nacionales enfatiza sobre todo la influencia del género andino en el pasillo?

1.5. La escucha ilustrada de las primeras décadas del siglo XX

Si en un primer momento advertimos a una clase urbano-letrada que recupera ciertos valores de las clases marginales que juzgan como deseables, para el primer tercio del siglo XX vemos una nueva élite que escucha de manera distinta al yaraví y, por ende, a las músicas que ha influenciado. Veamos una cita de *El Comercio*, uno de los diarios más populares de Quito en los años treinta:

De un modo especial queremos aludir a sus pasillos, en los que es inimitable, inconfundible. Se pudiera decir que [Carlos Amable Ortiz] ha sido el creador del pasillo ecuatoriano tan hermosos son los suyos, de variada armonización, llenos de vida y colorido, **sin afeminamientos ni tristezas que rayan la vulgaridad. Como muchos plebeyos pasillos, cortos con el mismo molde, que se confunden con los tonitos y yaravíes cursis.** Los pasillos de Ortiz se distinguen por otra entonación

que le da vigor y variedad (Citado en Guerrero y Mullo, 2005: 53. El énfasis y los corchetes son míos).⁸

Aquí se encuentra una lectura distinta sobre la nobleza del yaraví que pretendidamente infundió al pasillo; y de la cual hablaba León Mera. En esta cita, se legitima el tipo de pasillo proveniente de la academia, pues Carlos Amable Ortiz fue un músico de conservatorio de gran importancia para Quito a finales del siglo XIX y principios del XX. Guerrero y Mullo manifiestan que Carlos Amable Ortiz ha sido categorizado como el compositor quiteño más significativo de este periodo (Guerrero y Mullo, 2005: 54). Al mismo tiempo, en la cita de *El Comercio*, se marginaliza a un pasillo transculturado con el yaraví, caracterizándolo como afeminado, triste, vulgar, plebeyo y cursi. Este último correspondería a un pasillo cantado y yaravizado en el que, según las fuentes, una clase media serrana emergente expresaba su sentimentalidad.⁹

⁸ Ejemplo de pasillo [de Ortiz](#)

⁹ Algunos investigadores y músicos contemporáneos diferencian al pasillo de acuerdo con un criterio regional. Ketty Wong (2012) y Pablo Guerrero (1996), por ejemplo, han diferenciado un pasillo costeño y otro serrano, reconociendo características formales que distinguen a cada uno de ellos. Para Ketty Wong, los pasillos serranos “tienden a ser más lentos, más melancólicos, y en modo menor, mientras los pasillos costeños son más rápidos, más alegres, y armónicamente más variados” (2012: 57. Traducción propia). Por otro lado, en las entrevistas realizadas para este proyecto, varios músicos y académicos como Julio Andrade, Paúl Marcillo, Amaru Muñoz, entre otros, plantean que el pasillo costeño no tiene relación con el yaraví; ni en la forma de interpretarlo, ni en el contenido sonoro musical y ni en la lírica. Pero ¿en qué fincan sus opiniones los autores referidos? ¿En sus experiencias de escucha o en el análisis formal y comparativo de corpus específicos? En todo caso, de frente a estas elaboraciones regionalistas me pregunto: ¿cómo es que el pasillo funge entonces como un dispositivo de saber-poder-sentir asociado a la ecuatorianidad cuando se encuentra atravesado por las tensiones regionales entre costa y sierra? Retomaré esta pregunta más adelante.



Fotografía 2. Estatua de Carlos Amable Ortiz expuesta frente al mural de compositores. Tomada en el Museo del Pasillo por el autor.

Ahora bien, en la cita de *El Comercio* la noción de tristeza no se asocia a lo gratificante, sino a lo vulgar, lo cursi y lo afeminado. Cierta literatura especializada nos permite aproximarnos al modo en que los sectores urbano-letrados y privilegiados de la época fueron escuchando y relacionado el pasillo yaravizado con ciertas ideas.

Según Mullo y Guerrero, durante los años treinta, en la capital de Ecuador un sector social se aferraba a los pasillos aristocráticos interpretados en los bailes de salón, como los de Carlos Amable Ortiz. Dicho sector escuchaba con otros oídos al pasillo emergente e influenciado por el yaraví. Éste fue considerado como una suerte de “degeneración que sufría el pasillo a manos de los músicos populares” (Mullo y Guerrero, 2005: 18). De frente a ello, los mismos autores comentan que los músicos de conservatorio debían “rescatar” a esta expresión, “que había tomado rumbos plebeyos, quejumbrosos, tristes y tabernarios” (2005: 18).

Para 1937 la radio El Prado de Riobamba convocó a un concurso musical, concurso que no se llevó a cabo, pero sí suscitó una fuerte confrontación artística entre quienes abogaban por la “alegrización” de la música ecuatoriana y quienes defendían la “tristeza”. Según los autores, “la ‘música triste’ triunfó cuando los mismos gestores de la ‘alegrización’ terminaron creando muy ‘tristes’ piezas musicales” (Mullo y Guerrero, 2005: 19).¹⁰

¹⁰ Hablar del “rescate” de la música nacional mediante su alegrización y como contraparte de la tristeza, recuerda lo dicho por Óscar Hernández (2016) con relación a López de Mesa para el caso de Colombia durante la década de los veinte. Hernández dice: “desde 1927 escribía sobre la necesidad de *alegrar* a la

En 1892, Juan León Mera habló de las clases populares ecuatorianas como faltas de inteligencia, pero no de vitalidad. Para él, el “pueblo” era cantor y alegre, y la tristeza de sus músicas le resultaba gratificante, como vimos líneas arriba. En un segundo momento, vemos cómo la intelectualidad ecuatoriana apela a la noción de alegría como respuesta a lo que ellos escucharon como tristeza plebeya. Desde esta última perspectiva, una música tan ligada al universo indígena no podía representar los ideales de una nación moderna. Era necesario, entonces, desplegar una estrategia para volver al pasillo una música que representara “adecuadamente” al Ecuador.

Según las fuentes, para finales del siglo XIX y principios del XX el pasillo estaba muy arraigado en la aristocracia y los sectores marginales. En varias ciudades sería ya un género con el cual sus respectivas poblaciones parecen haberse sentido identificadas. La lírica de muchas obras de esta música habla sobre sus ciudades, madres, mujeres y costumbres: “[Alma Lojana](#)”, “[Guayaquil de mis amores](#)” y “[Pequeña ciudadana](#)”, son algunos ejemplos ¿Qué estrategias desplegaron las clases ilustradas, entonces, para forjar musicalmente la ecuatorianidad sobre el pasillo?

Mercedes Liska (2018) expone una serie de estrategias utilizadas en el siglo XX para hacer que el baile y la música del tango se convirtieran en un símbolo de argentinidad. La autora nos dice: “el uso de la música por parte del estado [*sic*] no ocurrió en Argentina solamente, sino que puede rastrearse en los procesos de formación de los estados y países de Latinoamérica” (2018: 39). En el caso del tango, la oficialidad principalmente se concentró en disciplinar el cuerpo mediante campañas de saneamiento, adcentamiento e higienismo. Mediante políticas públicas se hizo del tango “algo aceptable” para la conformación de la argentinidad, según las posiciones hegemónicas de la época.

El caso ecuatoriano no parece haberse basado completamente en el disciplinamiento del cuerpo danzante, sino en el aspecto sentimental de la corporeidad. Es decir, la sentimentalidad sería una de las estrategias elegidas por la

población” (2016: 64). Pero ¿por qué era necesario para López de Mesa alegrar a la población? Hernández plantea que dicho actor relacionaba la melancolía existente en la literatura y en el arte a un ánimo que, pretendidamente, caracterizaba a la población colombiana; ánimo que él vinculó con poca vigorosidad física, psíquica y falta de vitalidad. Argüía, entonces, que un pueblo así no es bueno para el trabajo (2016).

hegemonía para dar forma a lo que presuntamente debería ser la identidad ecuatoriana.

Como lo dicta el canon, la “alegrización” de la música ecuatoriana fracasó. Por ello fue necesario ennoblecer las nociones en torno a la tristeza, y el modernismo literario fue la herramienta de raíces europeas utilizada para “limpiar” la vulgaridad de la tristeza plebeya y exaltar nuevamente una tristeza digna de la sentimentalidad ecuatoriana ¿Estamos frente a un blanqueamiento de las emociones? ¿A esto es a lo que Guerrero y Mullo (2005) y Granda (2004) se refieren cuando hablan de *vestir de frac* al pasillo?

1.6. La influencia de la literatura modernista.

Antes de aproximarse a la relación que existe entre la literatura modernista y el pasillo, considero importante atender lo que se ha dicho sobre el impacto del modernismo literario en Ecuador. Según Antonella Calarota existe un consenso en la historiografía literaria en el cual se afirma que el modernismo literario en América Latina empezó en 1888, fecha en la que Rubén Darío publicó *Azul*. Según esta autora, 1897 es la fecha en la cual este movimiento llega a su máximo esplendor (2014: 251). Sin embargo, en Ecuador esto no fue así, pues varios críticos ecuatorianos han tachado este movimiento como “tardío”, pues mientras perdía fuerza en Latinoamérica, en Ecuador tomaba vigor. Para Calarota, esta crítica no es muy coherente con la supuesta fecha del inicio del modernismo en Ecuador, pues:

Según Max Henríquez Ureña, se da inicio a la nueva literatura con la *Revista Guayaquil* (1895-1898), pero, por otro lado, existía ya la *Revista Ecuatoriana* en Quito a partir de 1889, en el cual se notaban los nombres de Silva, Darío, Gutiérrez Nájera, Días Mirón etcétera (Calarota, 2014: 251).

Es decir, el modernismo literario se desarrolló en Ecuador al mismo tiempo que en otros países latinoamericanos, por lo que la caracterización de “tardío”, que se le atribuyó durante mucho tiempo, no es exacta.

A principios del siglo XX el modernismo tomó gran fuerza en el Ecuador, donde muchos poetas y escritores afines a este movimiento empezaron a trabajar en revistas nacionales. Entre las ya citadas se añadirían también *El telégrafo literario* y *Altos relieves* (Calarota, 2014: 252). A pesar de que muchos literatos modernos participaron en este

movimiento, las luces siempre han estado sobre cuatro personajes que integraron la conocida *generación decapitada*. Este grupo estuvo conformado por los guayaquileños Ángel Medardo Silva (1898-1919) y Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927); y los quiteños Arturo Borja (1892-1912) y Humberto Fierro (1890-1929). Según Calarota, “el apodo ‘decapitados’ nació hacia la mitad del siglo XX, y gracias a Raúl Andrade, quien dedicó el ensayo ‘Retablo de una generación decapitada’” (2014: 255) a las “tristes” vidas de los cuatro poetas referidos; desde ya se anuncia el posible vínculo en el área sentimental entre el modernismo y el pasillo. Estos poetas en cuestión se identificaban con los “poetas malditos” franceses y fueron célebres por el uso de estupefacientes. También fueron asiduos a la bohemia, murieron jóvenes y dos de ellos se suicidaron. Calarota nos dice que lo que hace que estos cuatro poetas sean considerados una generación es lo siguiente:

[...] la edad similar entre los cuatro poetas, un lenguaje poético común que respeta las características del Modernismo literario, los acontecimientos y la experiencia generacional, o sea, los conflictos, la violencia y las muertes por causas políticas que repercuten el país en los cuales estos escritores empiezan sus experiencias literarias (Calarota, 2014: 257).

Contextualicemos lo que estaba sucediendo en Ecuador durante la época en que estos poetas vivieron. Hablamos del régimen de la revolución liberal (1895 y 1912), fechas que coinciden con el ascenso del líder liberal Eloy Alfaro al poder, su asesinato y humillación de su cadáver. Como lo manifiesta Juan León Mera para finales del siglo XIX, el partido liberal se encontraba en constantes campañas militares con el objetivo de llevar a Alfaro a la presidencia. León Mera dice: “ellos [los liberales] son los que dicen al pueblo *¡salvemos la patria!* Aun cuando esta no corra ningún peligro, y rompen leyes y derrocan gobiernos, martirizando a los hijos del pueblo” (1892: IX, los corchetes son míos). Desde esta perspectiva, según el autor, los conflictos bélicos atormentaron a lo que él denomina “hijos del pueblo”. En la obra biográfica de Eloy Alfaro, escrita por Alfredo Pareja Diezcanseco (1944), el escritor retrata varios encuentros bélicos entre el partido liberal y conservador, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta 1912, fecha en la que muere Alfaro.

Alfaro impulsó la construcción del tren que permitió vincular las dos grandes regiones del país, la sierra y la costa. Esta conexión regional causó una gran migración,

los músicos de las provincias aledañas a Quito comenzaron a establecerse en la capital política del país, de manera que convergieron en esta ciudad una multiplicidad de expresiones artísticas. Con respecto a esto, Guerrero y Mullo dicen lo siguiente: “Se tiene conocimiento que la ‘música quiteña’ a partir de la República [1830] tuvo influencias de las culturas vecinas, principalmente de la cultura imbabureña, la cual alcanzó el grado más alto de influjo, en el siglo XX, entre 1930 y 1940” (2005: 59).

La llegada de Alfaro al poder significó para el Ecuador un cambio político, del conservadurismo al liberalismo; ahora el pueblo también tendría derecho a manifestarse. Guerrero y Mullo manifiestan lo siguiente con relación a este suceso:

El gobierno alfarista la educación y otras instancias administrativas ciudadanas cambiaron de control, antes pertenecientes al clero, ahora a una burocracia secular. Hasta entonces una élite social, educada bajo una cultura poscolonial que subsistía hasta finales del siglo XIX, controló estas instancias en las cuales predominaba el racismo, la mentalidad religiosa o “curuchupa”¹¹ y una gran diferenciación social. Con las transformaciones que impuso el liberalismo, que permanentemente desafiaba a estos poderes, pudo modificarse este tipo de relaciones que favorecieron la bifurcación de nuevos sectores sociales: la clase media, las organizaciones de obreros y de artesanos, y nuevos movimientos políticos con ideologías más radicales, por ejemplo influenciadas por el triunfo de la revolución Soviética (2005: 45-46).

Este sería el contexto en el cual vivió la generación de los poetas en cuestión, la *generación decapitada*. Donde, de acuerdo con Calarota, la patria, la muerte, la falta de alegría, la nostalgia, la melancolía y el amor incansable hacia la pareja serían marcas distintivas en el trabajo literario de los *decapitados* (Calarota, 2014: 258). Para algunos investigadores, el modernismo literario impulsado en Ecuador por los decapitados va a ser un elemento de unidad nacional. Y, sostengo que va a fungir, también, como una herramienta de blanqueamiento del pasillo yaravizado.

Fernando Balseca Franco, en el *El modernismo de la capital y su diálogo con la lírica portuaria*, argumenta que este movimiento en el Ecuador va a ser un proyecto de nación. De acuerdo con él, “el discurso de la literatura en el Ecuador ha tenido un particular interés por afirmar, en un mismo movimiento, la diversidad y la unidad de

¹¹ El término “curuchupa” en Ecuador es muy utilizado para denominar, de manera despectiva, a personas con una mentalidad religiosa católica. Según la enciclopedia de la política de Rodrigo Borja, la palabra curuchupa significa “cola o rabo de gusano o insecto” (Borja, 2018).

la nación” (2003: 2). Este autor defiende la idea de la unidad nacional a través del movimiento modernista, como reflejo de una sociedad ecuatoriana sumergida en los conflictos del momento (Balseca, 2003), en el que los modernistas son testigos de la estructura social y cultural de las urbes ecuatorianas y, a través de sus obras, “hacen ciudadanos desde la poesía” (2003: 4).

Balseca Franco menciona que, a pesar de los proyectos regionalistas, la *generación decapitada* buscó la integración nacional en el campo de la literatura. Por esta razón llama a Arturo Borja como el “gran padre” de este movimiento (Balseca, 2003). Para Balseca, la obra de Borja tuvo gran influencia sobre los otros miembros del grupo en cuestión. Tanto Balseca (2003) como Calarota (2014) destacan la gran influencia de la obra literaria de los franceses sobre esta generación.

Según la literatura canónica sobre el pasillo, es la poesía de esta generación de literatos la que influye y transforma la manera de escribir las letras de los pasillos. Mullo y Guerrero dicen al respecto: “La poesía fatalista de los ‘Decapitados’ también tiene que ver con la percepción de la tristeza en la música popular [...] El texto, de manera obligada, en el pasillo canción, tenía que ajustarse a las especificaciones emocionales que conciernen al género” (2005: 19)

¿Desde el punto de escucha de quiénes la poesía de los decapitados es fatalista? ¿Por qué este tipo de poesía se ajustaba a las especificaciones emocionales del género?, ¿Por qué la tristeza debía ser la emoción que concierne al pasillo? Como lo dijo Guerrero y Mullo párrafos atrás, las nociones de tristeza, nostalgia y melancolía – supuestamente heredadas del yaraví– fueron las cargas emocionales que se vertieron en el pasillo. Desde esta perspectiva las poesías escritas por “Los decapitados” a manera de sonetos se acoplaron perfectamente a la forma musical del pasillo.

Pasillos como “[El alma en los labios](#)” o “Se va con algo mío”, son obras cuyos textos fueron escritos por Medardo Ángel Silva. Dichos textos fueron musicalizados por los músicos de conservatorio Francisco Paredes Herrera y Gerardo Guevara en distintas épocas (Wong, 2012: 61).

Por otro lado, Ketty Wong apunta a Silva como el máximo exponente del modernismo literario en Ecuador. Al igual que Mullo y Guerrero, ella señala que algunas obras de este poeta fueron musicalizadas (2012: 61) Según la autora, en la década de los veinte los poetas pertenecientes a la clase media alta transformaron las

“canciones de maldición”¹² “en canciones que idealizaban la figura femenina y el orgullo por la nación, esta era refinada poesía modernista” (2012: 73, traducción propia). ¿Es esto a lo que Guerrero y Mullo se refieren cuando dicen en la introducción de su libro “El pasillo recibió los más importantes aportes en lo musical y en lo literario” (2005: 7)?

Ahora bien, aquí es pertinente hacerse la siguiente pregunta: ¿Quiénes eran aquellos músicos que usaban estas poesías para sus obras? Según Guerrero y Mullo, para el primer tercio del siglo XX, existían dos corrientes pasilleras. Por un lado, aquellos que seguían una corriente popular, tachados de plebeyos, tristes, melancólicos y que aquejaban la sonoridad del pasillo. Y por el otro, aquellos que fueron llamados al “rescate” del pasillo. En este último grupo se encuentran los músicos de conservatorio, aquellos letrados que eran capaces de aproximarse a la tendencia modernista ecuatoriana que se encontraba en auge (Guerrero y Mullo, 2005: 18). En la obra de Edwing Guerrero Blum, titulada *Pasillos y pasilleros del Ecuador: Breve antología y diccionario biográfico* (2000), es posible observar docenas de pasillos, tanto de compositores populares como académicos, que han utilizado las letras de poetas para la creación de sus piezas. Asimismo, ciertos autores afirman que es “en los años veinte y treinta, más o menos, cuando varios compositores empezaron a musicalizar los textos de *los decapitados* y de otros poetas ecuatorianos y extranjeros” (Guerrero, 1996: 16).

¹² Wong acuñó este término para referirse a cierto tipo de pasillos, de inicios del siglo XX, con un contenido de textos vulgares, ofensivos y misóginos. Según relata Wong estos pasillos “fueron asociados con las imágenes y discursos de ambientes de clases bajas” (2012: 71, traducción propia).



Fotografía 3. Tomada en el Museo del Pasillo por el autor. Retratos de los compositores más representativos de cada época.

¿Estamos frente a la producción de un pasillo canónico? Para arrojar luces sobre esta incógnita, me sirvo de un fragmento de la obra de Ketty Wong en la cual dice: “De acuerdo con las historias narradas en los cancioneros mencionados [El Aviador Ecuatoriano], Paredes Herrera, quien lo había conocido [Medardo Ángel Silva] años antes en Guayaquil, leyó el poema en el periódico e impresionado por el contenido y lirismo de los versos, lo musicalizó días después” (2012: 82, traducción propia). Esta historia también fue mencionada por el guía del Museo del Pasillo el 17 de septiembre del 2021, fecha en la cual visité dicho espacio. Este tipo de relatos ayudan a crear una atmósfera romantizada e idealizada del pasillo.

Volviendo a la formación de un pasillo canónico, la musicalización de piezas poéticas específicas fue el *modus operandi* por el cual los compositores del siglo XX empezaron crear sus obras. Guerrero y Mullo nos hablan de un:

“[...] pasillo popular de entre 1900 y 1918, cuyos textos eran elaborados por los mismos músicos, se vio confrontado, en los años veinte y treinta, con un pasillo más elaborado en cuanto su texto [...] Existía un poco antes, desde los medios de prensa, una presión por subir de categoría al “pasillo plebeyo” y “vestirlo de frac”.

Se empezó a musicalizar los versos de connotados poetas ecuatorianos y latinoamericanos y las producciones musicales estaban a cargo de creadores con formación musical [...] Sea porque el músico con formación era más selectivo con los textos o por la presión que ejercían los sectores dominantes por establecer un pasillo que nos represente como nación, lo cierto es que en ese marco surge el pasillo soneto cuya estructura era más compleja de musicalizar, pues para el músico popular eran suficientes los versos a modo de copla [...] Este modelo de pasillo, divulgado en las radios principalmente, fue asumido también por los creadores populares sin formación académica, por ejemplo Carlos Guerra Paredes (1896-1992) quien con textos poéticos de Hugo Moncayo, José María Egas, Ernesto Noboa Caamaño, creó varios pasillos dentro de marcos elegantes con reminiscencias del pasillo de salón (Guerrero y Mullo, 2005: 25).

Desde la perspectiva de los autores esta nueva forma de escribir pasillos fue la respuesta ante el pasillo plebeyo. Según ellos, sobre este último se vertieron varias nociones de tristeza y sentimentalidad heredadas del yaraví, como ya dije. Y este fue tachado por la hegemonía como plebeyo, melancólico, nostálgico y triste, cuyas letras eran menos elaboradas y complejas de musicalizar. Así, durante las primeras dos décadas del siglo XX aún no adquiría aquellos elementos de gran importancia en lo musical y literario, como lo mencionaron (Guerrero y Mullo, 2005).

Las escuchas dominantes de la época no parecieron aceptar que este tipo de pasillo “menos elegante” representara al país. Desde su perspectiva, las poesías de personajes del modernismo literario parecen, entonces, que fueron las idóneas para blanquear aquellas letras tristes, cursis y plebeyas del pasillo. En otras palabras, este movimiento literario le otorgó al pasillo aquellos elementos que la historiografía ha denominado como *elegantes*. Transformando al pasillo triste y plebeyo, a otro también triste, pero, ennoblecido por el modernismo literario.

Resumiendo, la literatura canónica ha señalado que a través de la literatura modernista el pasillo fue blanqueado por las altas esferas letradas de la segunda década del siglo XX. Me pregunto, ¿la influencia de “Los decapitados” en la lírica de esos pasillos ilustrados configuró una nueva sensibilidad? Manuel Espinoza Apolo dice lo siguiente:

A partir de la década de 1920, este tipo de composiciones fueron definitivamente reemplazadas y condenadas al olvido. En su lugar aparecieron pasillos en forma de canciones estilizadas y refinadas, de ritmo pausado, melancólico y nostálgico, a

través de los cuales se cantaban y exponían sentimientos sublimes: amor, nostalgia, cariño a la tierra o devoción a la madre (2016: 103).

Según Granda (2004), Manuel Espinosa Apolo (2016), Wong (2012) y Guerrero y Mullo (2005), el modernismo introdujo un nuevo tipo de sensibilidad asociado a la tristeza; pero ya no una tristeza melancólica y nostálgica asociada al yaraví y el universo indígena andino. La nueva sensibilidad estaría ligada a la idea de una suerte de tristeza moderna, elegante, tristeza estilizada y amorosa; desde la cual se expresaban sentimientos que Manuel Espinoza (2016) cataloga como sublimes y aceptables por la hegemonía de principios del siglo XX. En síntesis, hablamos de una tristeza blanqueada con la poesía modernista y que traduce las aspiraciones sentimentales de los sectores ilustrados de la época.

Este sería el pasillo que circularía en la esfera pública, que se vendería en partituras, se distribuiría en discos de carbón y que la radio empezaría a programar en sus agendas a partir de la segunda década del siglo XX. Por tanto, sería el pasillo “antológico”, “clásico”, el de la “época de oro” de la música ecuatoriana.

1.7. Nota sobre la radiodifusión y la música grabada

Álvaro San Félix, en *Radiodifusión en la mitad del mundo: Apuntes históricos* (1991), narra la diversidad sonora que circulaba en la esfera pública ecuatoriana. Radio *El Prado*, de Riobamba, y Radio *París*, de Guayaquil, serían las pioneras en transmitir, poco después se instalarían receptores en Quito y otras ciudades hacia la segunda década del siglo XX. Durante la emergencia del fenómeno radial en Ecuador, en la primera mitad del siglo XX, la música siempre se hacía presente. Se podía escuchar música clásica, latinoamericana y ecuatoriana. También eran frecuentes programas cívicos y literarios. Este era el caso de la Radio “Quinta Piedad” la cual, en la década de 1930, “funcionaba los jueves y domingos por la noche emitiendo música clásica, programas literarios y cívicos [...] programaba música selecta, óperas, conciertos y conferencias...” (San Félix, 1991: 16). Como este tipo de radios existieron varias en el país, al igual que emisoras desde las que se transmitía música ecuatoriana.

En 1930 el dúo Ecuador, integrado por Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez, grabó en Nueva York pasillos, sanjuanés, valeses, yaravíes, *fox trot* y demás música en discos de cera. Al regresar de su viaje a Estados Unidos llegaron al puerto de Guayaquil.

Entre las piezas grabadas se encuentra el pasillo “Guayaquil de mis amores”. En su obra San Félix citaba las palabras del poeta Lautaro Dávila, quien fue el autor de la poesía que luego convertiría en pasillo por mano de Safadi e Ibáñez.

Cuando llegó el disco grabado... y se puso a la venta, el público tuvo que hacer cola para compararlo. Cosa nunca vista hasta entonces... la primera remesa se agotó en dos horas como se agotaron todas las demás que llegaron. Por la noche del primer día de la venta, enloquecidos de frenesí, muchos guayaquileños sacaron sus victrolas a las ventanas y otros por calles y plazas hacían entonar, alborozados, la canción (San Félix, 1991: 19).

Los pasillos ilustrados, como “Guayaquil de mis amores”, serían los pasillos que la industria discográfica y la radiodifusión impulsarían a finales de la década de los 20 del siglo XX. A esta música se le unirían las músicas gustosas de las clases pudientes, como el vals; y aquellas en auge en Latinoamérica, como el tango y el bolero. Aparecerían grandes artistas ecuatorianos como el Dúo Ecuador, el Dúo Benítez-Valencia, Carlota Jaramillo, las hermanas Suasti-Mendoza y los hermanos Miño-Naranjo. Al respecto, Mullo y Guerrero dicen lo siguiente: “Si las décadas de la primera mitad del siglo XX estuvieron dominadas por los dúos... a partir de la segunda mitad del siglo XX, empezaron a emerger los tríos” (2005: 26). Los autores apuntan que la emergencia de los tríos se debe a la gran popularidad de los tríos mexicanos entre las audiencias ecuatorianas. Por esta razón los especialistas en el estudio del pasillo hablan de proceso de *bolerización*. Veamos este punto.

1.8. El impacto del bolero.

El concepto de “bolerización” lo acuñan Mullo y Guerrero en su obra del 2005. Este término se emplea para referirse al proceso por el cual el pasillo ecuatoriano “estilizado” va a ser influenciado por el bolero en formato de tríos popularizado en México. Este fenómeno está situado a partir de la segunda mitad del siglo XX por los investigadores; época en la que coincide con la emergencia de varios tríos ecuatorianos. Mullo y Guerrero apuntan al requinto, el arreglo de voces y a la popularidad de los tríos mexicanos como elementos que van a dar paso a la “bolerización” del pasillo (2005: 26). Es decir, los autores señalan que el género en cuestión se boleriza gracias al uso virtuoso del requinto en la interpretación del pasillo, a los arreglos vocales al estilo de los tríos mexicanos del momento y una supuesta

emulación a los boleristas por parte de los cantantes de pasillo. El empleo del requinto sería el elemento más importante que los músicos ecuatorianos adoptaron en su práctica musical.

Mullo (2009) afirma que la influencia del bolero sobre el pasillo se debe a la popularidad del trío “Los Panchos”. Dicho autor nos dice: “El requinto es propio de la música popular mexicana y caribeña, del estilo popular-romántico de los famosos tríos como ‘Los Panchos’. Este estilo es aplicado casi verticalmente a la música nacional con una técnica requintística virtuosa” (2009: 41). Más tarde Ketty Wong añadirá: “En Ecuador, diferentes ensambles instrumentales tocaron el *pasillo*, pero desde 1950 el trío de guitarra y requinto con un arreglo de tres voces, siguiendo la moda impuesta por el trío mexicano Los Panchos, se convirtió en la norma” (2012: 56, traducción propia). Más adelante nos dice que con la influencia del trío “Los Panchos” en la década de 1950 el “pasillo adoptaría una instrumentación que consistía en dos guitarras y un *requinto* que toca embellecimientos melódicos” (2012: 65, traducción propia).

Tanto Mullo como Wong y Guerrero, sitúan a los tríos ecuatorianos como “Los Brillantes” o “Los Reales” como los máximos exponentes de la bolerización en Ecuador. Finalmente, Espinoza Apolo asegura que fue Homero Hidrobo quien innovó el pasillo ecuatoriano al incorporar el requinto mexicano en la interpretación de esta expresión, contribuyendo a la bolerización del mismo (Espinoza, 2016: 108).



Fotografía 4. Tomada en el Museo del Pasillo por el autor. Portada del álbum *Ayer hoy y siempre con los Brillantes*. Homero Hidrobo a la izquierda.

Sobre este tópico, los investigadores ecuatorianos han limitado sus reflexiones a la parte sonora formal de la música. De hecho, Mullo y Guerrero han dicho: “Cabe anotar que la guitarra quiteña aportó al desarrollo compositivo del pasillo ‘clásico’, no así el requinto, que solamente lo interpretó hacia una nueva forma de arreglos” (2005: 61). Pero ¿qué es la guitarra quiteña?, ¿cuál es su relación con el impacto del bolero en la práctica del pasillo? En el tercer capítulo analizaré este aspecto, por ahora, basta con exponer lo que Pablo Guerrero y Juan Mullo han escrito sobre esa práctica musical:

Se tiene conocimiento que la “música quiteña” a partir de la República tuvo influencias de las culturas vecinas [...] La llegada a Quito de varios artistas y músicos provincianos aportó a este hecho, que se debió básicamente a la migración y proceso de urbanización y desarrollo de la ciudad de Quito hasta 1950 [...] Comprendemos a la Escuela Quiteña de la Guitarra, no sólo a la cultura guitarresca surgida en el espacio urbano y citadino, sino a un área cultural que acogió las tendencias musicales e interpretativas de quienes migraron hacia la ciudad de Quito, de los músicos mestizos que provinieron de otras provincias que limitan con esta ciudad y que aportaron con su propia cosmovisión y cultura (Guerrero y Mullo; 2005: 59).

Desde esta perspectiva la escuela de la guitarra quiteña (Guerrero y Mullo, 2005) se alimenta de las prácticas musicales de provincias y ciudades aledañas a Quito, prácticas que fueron llevadas por los migrantes en la primera mitad del siglo XX. Este estilo guitarresco fue el preferido para acompañar los pasillos de la “época de oro” o “época dorada” de la música ecuatoriana situada entre 1940 y 1950. Los mismos Guerrero y Mullo ahondan en la caracterización de la guitarra quiteña:

Guitarras de cuerdas de acero ejecutadas con la vitela, hacían un tipo de “glosado” que unía el rasgado y los bajos al mismo tiempo, cuyos ritmos muy marcados estaban en función del baile fundamentalmente. Una variante de ésta era el guitarrón, usado para hacer el “juego de bajos o bordoneo”, voz complementaria de los contracantos contra melodías, dentro del acompañamiento de ensamble de cuerdas; por ejemplo, las estudiantinas” (Mullo y Guerrero, 2005: 59).

Esto es lo que nos dicen las fuentes sobre esta escuela guitarrística. La misma historiografía apunta que a partir de los años sesenta el pasillo de este estilo perdería

vigencia y, en cambio, entraría en escena un nuevo tipo de pasillo influenciado por el bolero. Los autores ya citados nos dicen:

La Escuela de la guitarra quiteña que promovió hasta el año 50 la interpretación de un pasillo “yaravizado”, de carácter profundo, a veces triste o solemne, que fue glosándose con la poesía cantada, dio paso a una interpretación más estilizada, ligera, virtuosa en las voces, “bolerísticas” y mayormente sofisticada en las introducciones con la guitarra y, en general, en los arreglos (Guerrero y Mullo, 2005: 61).

Desde esta perspectiva, el bolero influenció al pasillo ecuatoriano y relegó el estilo de la guitarra quiteña como práctica musical pasillera ¹³

Para los años 1930, el bolero se convertiría en bien cultural de la industria en México. Mucho de este éxito fue gracias a su paso por la radio, principalmente por XEW, “La voz de América Latina”. Para finales de esta década, según Carolina Santamaría (2014), México sería el nuevo centro de difusión y producción de boleros; y la fama de Agustín Lara y Rafael Hernández llegarían a toda América Latina (2014: 175). Cierta literatura menciona brevemente que en 1950:

Productores de las radios locales [...] promovieron artistas internacionales como Juan Nery, Gilberto Puente, Virginia López. Bajo este proyecto esencialmente comercial se dio una gran difusión de la música popular-romántica mexicana que

¹³ La influencia del bolero en el pasillo no es un hecho aislado, de hecho, el bolero ha sido objeto de estudio de muchos investigadores latinoamericanos. Por ejemplo, Samuel Araujo (1999) discute el impacto del bolero Americano y Caribeño en prácticas musicales brasileñas. Él desglosa su argumentación tres temas principalmente: 1) la dimensión comercial del bolero, es decir, la forma en cómo la industria del cine y las bandas sonoras de Hollywood fueron produciendo una demanda del bolero entre las audiencias; 2) la confrontación de los distintos discursos en torno a la idea de la nacionalidad y su representación musical a partir del bolero y su inmersión en la sociedad brasileña; 3) el estudio de la diversificación social que se va a generar a partir de la difusión global que tendría la *bossa nova* y los cantantes “románticos” brasileños, siendo ambos fenómenos influenciados por el bolero y dando lugar de la apropiación de estos en otros lugares. Asimismo, Carolina Santamaría (2014) expone de manera muy breve el recorrido del bolero en Caribe y México. A finales de los años de 1920, comenta la autora, emerge un tipo de bolero mexicano con la figura de Agustín Lara. La autora caracteriza a este bolero bajo cinco elementos sonoros: 1) argumenta que el bolero mexicano es más lento que el cubano; 2) disminuye la exuberancia rítmica; 3) se excluye a la percusión o pasa a un plano mucho menos protagonista; 4) los instrumentos de cuerda pasan a primer plano, como acompañamiento, y 5) se enfatiza “el timbre y la destreza vocal del intérprete y busca alcanzar un nivel mayor de complejidad emocional y sofisticación poética” (2014: 175).

dio paso a la influencia de nuevas expresividades musicales; tal fue el caso del bolero mexicano, fundamentalmente promovido por los tríos: Los Caballeros, los Tres Diamantes, el Trío Calavera, entre otros, que llegaron a Quito por ese entonces (Mullo y Guerrero, 2005: 61).

San Félix hace un recorrido histórico de la radio en Ecuador, lo cual nos permite ver cómo se vivía y se practicaba el bolero hacia mediados de siglo. El 11 de mayo de 1935 se inaugura “La hora México” en la radio HCJB de Ecuador (1991: 34). En 1946 la Escuela de Química y Farmacia de la Universidad Central y la Embajada de México convocaron a concurso “a los tríos que cantaban música mexicana; el premio era una medalla de oro y tres trajes de charros” (1991: 57). El concurso lo ganarían los hermanos Jervis junto con Pepe Dresner. Poco después, junto a su tercer hermano Carlos formaron *Los Tampiqueños*. En 1950, ingresa Guillermo Rodríguez al grupo y adquiere ahora el nombre de *Trío Jervis-Rodríguez* tocando música ecuatoriana y mexicana. En 1952 Carlos Jervis, quien había ido a México para estudiar canto, al regresar a Ecuador interesó a sus hermanos para viajar con su música por América Central y México.

Por otro lado, para 1955 Radio Victoria en su primer aniversario contrató la presentación de María Félix y Andrés Soler. Como vemos la influencia del bolero y la música mexicana en Ecuador no se limitó al espectro sonoro musical, también influyó en la práctica musical de los artistas ecuatorianos de aquella época.

Por su parte, Carolina Santamaría (2014) establece que será hasta la mitad de la década de 1940 que emerge la figura de los tríos mexicanos con *Los Panchos*, quienes participaron en gran cantidad de películas, grabaron abundante discografía y realizarían giras por toda América Latina y otros continentes. La misma autora dice que: “Su influencia inspiró la formación de grupos similares en muchos países hispanohablantes, que no solo interpretaban boleros, sino también géneros locales de canción romántica” (2014: 177).

Según la literatura especializada, a partir de 1950 en Ecuador empieza un fuerte movimiento musical donde los tríos serían los protagonistas de escena. Estas serían algunas de las agrupaciones más notables: “Los Latinos del Ande” (Eduardo Erazo, Héctor Jaramillo y Homero Hidrobo), *Los Lemary* (Homero Hidrobo, Pablo Floril y Héctor Jaramillo), *Los Indianos* (Gonzalo Mendoza, Camilo Santacruz y Eduardo Arturo Cucalón), *Los Embajadores* (Los hermanos Carlos y Rafael Jervis y Guillermo Enrique

Rodríguez), *Los Reales* (Homero Hidrobo, Consuelo Vargas y Eduardo Erazo) y *Los Brillantes* (Homero Hidrobo, Olga Gutiérrez y Héctor Jaramillo) (Guerreo y Mullo, 2005: agregar número de página o páginas).

Conforme a los autores, a partir de la segunda mitad del siglo XX es posible “hablar de un ‘Conjunto de Pasillo’, constituido por un trío instrumental de cuerdas que acompaña a las voces. Además del requinto, dos guitarras en manos de cada uno de los cantantes” (2005: 26). Conjuntamente, en la misma página, los autores apuntan que Guillermo Rodríguez, del trío Los Embajadores, fue quien introdujo el requinto en Ecuador. Rodríguez le habría prestado a Homero Hidrobo su requinto para que un ebanista reprodujera uno similar al requinto de Guillermo traído de México.



Fotografía 5. Tomada en el Museo del Pasillo por el autor. Portada del álbum [El disco de oro de los embajadores](#).¹⁴

Manuel Espinoza tiene otra visión de este fenómeno, desde su perspectiva fue Homero Hidrobo¹⁵ el músico que innovó al pasillo con la introducción del requinto en la música ecuatoriana. Este autor dice lo siguiente:

¹⁴ Nótese que en el título del video al que lleva el hipervínculo se introduce el término Bolero como el género al que pertenece la obra, a pesar de que “Pasional” sea un pasillo y esté interpretado a ese ritmo.

¹⁵ Existen dos versiones que intentan esclarecer la escritura del apellido de esta familia. Por un lado, autores como Guerrero y Mullo escriben el apellido de esta familia de Cotacachi con una “B” Hidrobo, mientras que otros como Espinoza Apolo escriben con “V”. Sin embargo, los tres autores se refieren a la misma familia. El hijo de Homero, Christian, escribe su apellido con “B”, por lo tanto, yo me referiré a esta familia como los Hidrobo.

Marco Tulio [Hidrobo] descolló en la composición, y a su vez transmitió a su hijo Luis Homero (1939-1979) una sensibilidad especial por la música nacional y particularmente por el pasillo. Homero Hidrovo innovó la ejecución del pasillo al incorporar el requinto mexicano en la interpretación del mismo; los adornados estribillos que lo caracterizaron en la ejecución del pasillo contribuyeron a su bolerización a partir de la década de 1960 (2016: 108).

¿Qué deberíamos comprender por bolerización de la música ecuatoriana? ¿En realidad influye el bolero solo en los aspectos musicales apuntados por la historiografía? A tenor de María del Carmen de la Peza, el bolero tematiza sentimientos de “celos, inseguridad, pasión, despecho, alegría, tristeza, etcétera” (2001, 303); sentimientos que la literatura hegemónica ha asociado al pasillo “clásico”, o sea, aquel influenciado por la lírica modernista; como ya vimos. Por otro lado, la bohemia, el cabaret, las cantinas, el alcohol, la vida nocturna, dedicatorias y serenatas serían elementos de la cotidianidad que tanto el bolero y el pasillo comparten en contextos específicos. Quizás sean elementos asociados a lo que Guerrero y Mullo llaman una “conducta pasillera”, la cual es caracterizada por ellos del siguiente modo: “a través de serenatas, reuniones bohemias, creaciones con un lenguaje romántico y dedicatorias amorosas, entre otras formas de expresión” (2005: 7). Argumento que hay un aspecto más que sería fundamental para que el proceso de bolerización haya tenido el éxito que tuvo dentro de la cultura ecuatoriana: el modernismo literario.

Sarah Mojica (2002), analiza dos textos para hablar de la identidad nacional. Por un lado, el texto de Iris Zabala se aproxima al bolero desde una perspectiva semiótica a partir de la lírica que posee el bolero, y analizando a Agustín Lara como mito. El segundo texto es de Ángel Quintero Rivera, donde se aproxima al bolero desde las posibilidades y las transformaciones de las músicas populares a partir del hibridaje de las músicas criollas. Sobre el primer texto, Mojica vincula al bolero con la lírica modernista, pues las canciones de Agustín Lara, nos dice, “están contaminadas de la lírica modernista” (2002: 125). La figura de Agustín Lara es de mucha importancia, pues el tipo de bolero que él promovió se masificaría por la radio y, posteriormente, por el cine y la televisión. Muchos textos se refieren al bolero como una música cosmopolita y urbana, de alta actividad, en lo que algunos autores denominan “vida nocturna”. La vida nocturna entendida como un espacio al que pueden acceder las clases medias, urbanas y latinoamericanas (ver García, 2019; Araujo, 1999; Santamaría, 2014).

El hecho de que un instrumento como el requinto haya sido capaz de reemplazar una escuela guitarresca ecuatoriana permite inferir que el bolero no solo transformó el aspecto sonoro de la música. Si bien, los aspectos resaltados por Mullo y Guerrero pudiesen ser los elementos formales que el pasillo asimila del bolero, hay que decir que dicho género también transformó los *hábitos de escucha* de ciertas audiencias ecuatorianas. El cine, la radio y la televisión serían los medios por los cuales el bolero empezaría a influirlas. Además, la semejanza del pasillo y el bolero, así como la vida nocturna en la cual se desarrollaban, el estilo de vida bohemia, en la cantina, las serenatas, el alcohol entre otros, serían factores que muy probablemente agilizaron la asimilación de nuevas formas de practicar la música. En todo caso, esto no lo dice la narrativa historiográfica sobre el género musical que me ocupa, sin embargo, es interesante ponerlo sobre la mesa, puesto que algo de esto se cristaliza en los testimonios recogidos para el tercer capítulo de este proyecto.

1.9. El pasillo rocolero.

Según Ketty Wong, el término de música rocolera deriva del nombre rocola, aquel “aparato tragamonedas que actualmente sobrevive en ambientes de cantinas y picanterías en los barrios populares” (Wong, 2004: 278). Esto dicen Guerrero y Mullo sobre este estilo de pasillo:

Aunque muchos hemos creído que el pasillo rocolero es una derivación del pasillo considerado “clásico” [urbano-letrado]; a través de esta investigación hemos podido observar, todavía someramente, que se trata de una tipología con un proceso propio, por ello no podemos hablar de una “rocolización” del pasillo. Al decir esto planteamos que mucho más allá de la modernidad, que casi todos creíamos le dio vigencia, con el tiempo debemos encontrar factores basados en un criterio distinto probablemente relacionado con una evolución de los estilos musicales ligados a la marginalidad en América Latina desde inicios del siglo XX (Guerrero y Mullo, 2005: 63).

Según estos autores, el pasillo rocolero no es un proceso histórico-social por el cual el pasillo se consolida como música nacional, sino que es un tipo de pasillo distinto que no proviene del pasillo “clásico” y legitimado, dado que, para ellos, el rocolero viene de un pasillo marginal de principios del siglo XX, por lo que Guerrero y Mullo buscan una posible relación entre el pasillo rocolero del último tercio del siglo

XX, con el pasillo marginal de principios del mismo siglo. Con respecto a esto dicen lo siguiente:

Algo que define al estilo del pasillo rocolero es su manera de cantarlo. Este pasillo tiende hacia expresiones más globales en Latinoamérica, por ejemplo la música del Caribe. Todos podemos diferenciar su tesitura aguda, de cierta nasalidad y lirismo, estilo que localmente se identifica como de origen costeño, pero que en el ámbito latinoamericano simplemente consiste en un estilo popular y generalizado de cantar un repertorio variado; ejemplo de ello son “Los Trovadores del Cuyo”, agrupación Argentina que apareció en la década de los 30 cantando pasillos ecuatorianos con este carácter aún no identificado como rocolero [...] El maestro Terry Pazmiño, al concedernos una entrevista para analizar esta temática sostuvo que *Los Trovadores del Cuyo* “[...] tomaron un estilo “llorón”, que después depositaron con Safadi [...]” (Quito, 2005). Algunos sectores evidencian constantemente el pasillo rocolero la sensación de queja desahogo que implica el comentario de Terry (Guerrero y Mullo, 2005: 64. Ejemplo de obra de [Safadi](#)).

Los autores proponen que este estilo de pasillo marginal de principios del siglo XX convivió junto con el pasillo lírico y el de baile aristocrático, manteniéndose en los estratos sociales bajos de principios del siglo XX. Según Mullo y Guerrero existen referentes discográficos que promocionaron este tipo de música, pero que nunca fueron impulsados por los medios de comunicación. Desde esta perspectiva, serían las mismas clases que criticaron al pasillo yaravizado, las que descalificarían a este estilo de pasillo vinculado a la “marginalidad de “tabernaria”, “salida de cloaca”, “callejera”, “plebeya” o de “cantina” (2005: 65). Con respecto a esto, Wong dice que la rocola es un estilo musical “asociado a una clase popular estigmatizada como ‘vulgar’ e ‘inmoral’ [...] la música rocolera suele identificarse con la cantina, el alcohol y la prostitución” (2004: 278).

Guerrero y Mullo dicen:

El “nuevo” estilo corresponde a una visión de un universo menos local, costeño y serrano al mismo tiempo; es marginal cuando una clase social surgida de la emigración campesina a las grandes ciudades de Quito y Guayaquil expresa un sentimiento de desprotección social y rechazo a cierta o toda clase de poder que los oprime; la clase media, la burocracia, el Estado, las instituciones, en general una cultura dominante (Mullo y Guerrero, 2005: 65).

La propia Ketty Wong caracteriza al término “rocolización” como un concepto atravesado por las migraciones internas, la urbanización y la modernización; las cuales van a transformar la sociedad ecuatoriana durante la segunda mitad del siglo XX. Ella dice: “Las migraciones de los indios y mestizos a la ciudad no solo cambiaron la fisionomía urbana, sino también las dinámicas sociales y prácticas musicales de sus habitantes” (2004: 278). Así, la rocola es una música vinculada a sectores marginales, a espacios sociales como la cantina, a contenidos líricos que enfatizan la tristeza, el despecho y la música es empleada para desahogar las penas.

Por otro lado, Ketty Wong distingue el pasillo rocolero del “clásico” bajo los siguientes términos: en comparación con los pasillos clásicos, el rocolero es menos elaborado, tanto en sus melodías como en sus armonías. En contraste, la manera de cantarlo va a ocupar distintas técnicas, pues el rocolero se caracteriza por emplear una voz más aguda y nasal. También, las audiencias que van a consumir el rocolero son distintas a las que consumen el pasillo clásico. Las del primero estarían conformadas por clases populares y medias. Los vestuarios de los intérpretes, los nombres de los artistas y las promociones de los eventos son diferentes con relación comparativa a lo que solía hacerse desde la escena de los pasillos “clásicos” (Wong, 2004: 279). Por ejemplo, la autora menciona que la manera de presentar los pasillos rocoleros difieren de los pasillos clásicos, pues los primeros “suelen promocionarse como ‘pasillos del pueblo’ y con imágenes de mujeres sensuales” (Wong, 2004: 279).

En otro orden de ideas, varios investigadores han clasificado a Julio Jaramillo como un gran representante de la música rocolera (Guerrero y Mullo, 2005). Sin embargo, Ketty Wong no está de acuerdo con esta idea, pues considera que toda la música que grabó Jaramillo entre 1960 y 1970, no caería en los marcos de la música rocolera como se la comprende actualmente. La autora dice: “El origen de la creencia de que era un cantante de rocola radica en sus hábitos de bebida [alcohólica] y en un repertorio específico de canciones dedicado a la cantina que grabó con Daniel Santos” (2012: 107. Traducción propia).



Fotografía 6. Tomada en el Museo del Pasillo por el autor. Representación de Julio Jaramillo cantando junto a una rocola y su discografía de fondo.

Con respecto a la figura de Julio en relación con las escuchas de las audiencias, Wong dice lo siguiente:

Frecuentemente he escuchado utilizar el término “corta venas” para referirse a la interpretación de Julio Jaramillo del pasillo “El alma en los labios”, lo cual me ha extrañado por cuanto esta canción es considerada por los defensores de los pasillos antológicos como un “clásico” de la música nacional (Wong, 2004: 279).

Mullo y Guerrero apuntan que, si bien las audiencias del pasillo rocolero eran en un principio poblaciones no privilegiadas, “mucho antes de concluir el siglo XX encontramos que cada vez más otros sectores sociales como la clase media, fueron adscribiéndose a su propuesta y ello parece haberse acelerado cuando surgió la *tecnocumbia*” (2005: 66).

Según Ketty Wong, la *tecnocumbia*, junto con la rocola, empezaría a tener más “visibilidad”, sin embargo, esto no mengua las relaciones de poder entre las clases. Ella opina que “el “público rocolero” está re-articulando su identidad musical y rechazando aquella impuesta por las élites en las décadas de 1920-1930, ya que los sectores populares no se identifican con el lenguaje y los imaginarios nacionales reflejados en los pasillos ‘clásicos’” (Wong 2004: 279). Para Wong, la *tecnocumbia* sería una respuesta de las clases menos privilegiadas con relación al pasillo antológico.

Mullo y Guerrero citan un fragmento de una entrevista realizada a Gerardo Moran, un músico que empezó su carrera como rocolero y luego se dedicaría a la tecnocumbia.

Yo he hecho 15 años de música rocolera. En estos dos últimos años hemos hecho tecnocumbia y tengo una aceptación bastante grande. Lo que en 15 años no he hecho con la rocola en dos años he logrado con la tecnocumbia (Mullo y Guerrero, 2005: 66).

A esto añaden los autores que si bien la cantina es el espacio donde se socializó el pasillo de manera individual, ahora serían los coliseos, las plazas, estadios, etcétera; lugares donde se perdería el sentido de la “música para escuchar” impuesta por la radiofonía desde los años veinte, y emergería –nuevamente– el sentido de la “música para bailar”, “tal como los tuvo el tradicional pasillo, por lo menos en sus estilos anteriores” (Guerrero y Mullo, 2005: 66).

Según las fuentes, este punto de quiebre haría que el pasillo rocolero se despegue y deje atrás al pasillo clásico, poniendo en crisis a la música nacional. En este sentido, la literatura especializada dice: “con el apareamiento de la música rocolera y otras manifestaciones artísticas internacionales como el *rock* y la música tropical, lo que se conoce como ‘música nacional’ aparentemente entro en crisis” (Guerrero y Mullo, 2005: 8). Al respecto, Wong menciona que lo que muchos autores apuntan a la crisis del pasillo en realidad se debe a una rearticulación de la identidad ecuatoriana; según ella:

Los textos (crónicas de la vida real de las clases populares) y los contextos donde se interpreta esta música (cantinas, calles y coliseos populares) desestabilizan las imágenes que sobre la nación tienen las clases dominantes ya que éstas describen a los ecuatorianos como vulgares, inmorales y alcohólicos (Wong, 2004: 280).

En este capítulo he intentado resaltar, exponer y analizar aquello que la literatura canónica ha escrito sobre los procesos histórico socio-musicales por los cuales el pasillo se ha consolidado en Ecuador como un género nacional. En otras palabras, intenté hacer una suerte de genealogía ideológica sobre un género musical a partir de lo escrito. Me interesó observar cómo distintas narrativas han posicionado a la música

que me ocupa como un dispositivo generador de discursos sobre los valores político-ideológicos, la sentimentalidad, moralidad y la estética ecuatoriana.

Vimos que el discurso escrito asocia ciertas emociones al género en cuestión (tristeza, nostalgia, melancolía, amor y desesperanza, entre otras). Sostengo que, todas estas multiplicidades emocionales se han cristalizado en lo que las *intelligentiae* y la *vox populi* han nombrado con *sentimiento pasillero*. Sin embargo, y pensando que no es posible hablar del pasillo como una generalidad, en los siguientes capítulos hablaré de los pasillos, según sus singularidades; por ende, hablaré de “sentimientos pasilleros”, como una multiplicidad; además propongo, y –sugerido por el análisis de la misma historiografía y literatura canónica–, hablo de “los pasillos” en lugar de “el pasillo”, pues de esa manera se mantiene en la mira la multiplicidad de relaciones que se encuentran en juego cuando se habla y se escucha esta música.

Por otro lado, según mi aproximación, los sentimientos son una piedra angular para comprender cómo las emociones son capaces de producir nociones de ecuatorianidad. Estas emociones serían componentes fundamentales de lo que, en el siguiente capítulo, conceptualizaré como regímenes de ecuatorianidad

En el próximo capítulo, pretendo establecer un marco teórico-metodológico que me permita caracterizar a estas sentimentalidades como estrategias de gobierno capaces de crear mitos sobre el pasillo. Mi objetivo es comprender cómo los dispositivos “pasillo” ejercen prácticas doctrinales en la cotidianidad de los ecuatorianos hoy día.

Capítulo 2. El régimen del saber, del ser y del sentir.

“Si no podemos, ni debemos, ser una potencia política económica, diplomática y menos ¡mucho menos! militar, seamos una gran potencia de cultura, porque para eso nos autoriza y nos alienta nuestra historia”.

Benjamín Carrión.

Frase de Carrión expuesta en el Museo “Traversari” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

La "ecuatorianidad" ha sido un dominio estratégico para promover un régimen de lo ecuatoriano, un régimen capaz de configurar una política de las emociones y, posiblemente, de los cuerpos. Así, los pasillos en cuestión fueron configurando como dispositivos desde los cuales se generaron diversos discursos en torno a lo nacional. Al mismo tiempo, entre finales del siglo XIX y segunda mitad del siglo XX, esta expresión fue circulando en la esfera pública e instituyéndose como una instancia capaz de detonar sentimentalidades entre las audiencias de diversas épocas. Esas sentimentalidades varias han sido codificadas en el orden de las relaciones de saber y del sentir que responden a lo que deseo llamar “régimen de ecuatorianidad” (Castro-Gómez & Restrepo, 2008).

La relación del pasillo con el poder y con el ámbito sentimental es un tema que ha sido abordado en las últimas dos décadas (Granda 2004; Wong 2012). La socióloga Wilma Granda nos habla del pasillo como un “mecanismo del orden social” en el cual se juega una serie de valores estéticos desde los cuales se disciplina a las audiencias tanto en cuerpo como en subjetividades (2004). Esto querría decir que se disciplina a los distintos estratos sociales del país bajo el esquema civilización-barbarie (Granda, 2004; 42). Siguiendo esta línea de pensamiento, la música en cuestión fue uno de los mecanismos elegidos para regular los sentimientos de los ecuatorianos en las primeras décadas del siglo XX. Según la autora “padres, maestros, curas y gobernantes entendieron que la mejor manera de irradiar una sensibilidad *civilizada* es aquella que *internaliza* las culpas y vergüenzas del dominado. Con el pasillo se reitera en ellas”

(2004: 41). Según Granda, las vergüenzas y culpas fueron formadas bajo un modelo eclesiástico cristiano de la mano con un gobierno dominante. Regular, controlar, reglamentar tanto cuerpos como sentimientos convertiría “al pasillo” –según esta autora– “en un eficaz elemento de disciplinamiento social o de regulación de sentimientos generales, cumple y nó [sic], lo requerido por las instancias encargadas de establecer leyes, vigilar comportamientos y consensuar valores, en cada etapa histórica” (2004: 12).

Por otro lado, Ketty Wong ha tematizado el orden de los sentimientos como una parte esencial de la identidad ecuatoriana, sentimentalidad que ha sido codificada en lo que ella denomina como *Ecuadorian popular music (EPM)* (2012). Si bien la formación de la identidad nacional ecuatoriana ha sido el derrotero que esta autora ha seguido en buena parte de su trabajo, la sentimentalidad es una de las categorías que cruza constantemente sus pesquisas. Sea asociada con el pasillo, el yaraví, el sanjuanito, la tecnocumbia y otros géneros que ella engloba bajo la etiqueta de *EPM*, para la autora el “sentimiento nacional” también emerge cuando músicas no nacionales son interpretadas por artistas ecuatorianos. Tal es el caso de la *technocumbia* peruana: “La tecnocumbia peruana toca las sensibilidades de una clase trabajadora ecuatoriana con sus letras sobre nostalgia y relaciones a larga distancia, aunque solo cuando son interpretadas por cantantes ecuatorianos y con el así llamado ‘sentimiento nacional’” (2016: 100. Traducción propia). ¿Es de alguna manera comparable o equivalente el “sentimiento nacional” (Wong, 2016: 100) con el “sentimiento pasillero” (Mullo y Guerrero, 2005: 16)? Desde esta perspectiva, pareciera ser existe una estética en la cual se codifican ciertas sensibilidades en estas músicas.

En otro artículo, Ketty Wong “analiza el pasillo en lo que se refiere a una creencia generalizada entre los ecuatorianos que ser ‘sentimental’ es un rasgo particular de su carácter nacional” (2011: 59). Wong presenta esta expresión como una música capaz de tocar las más finas hebras de la sentimentalidad ecuatoriana. Por medio del trabajo etnográfico, historiográfico y de análisis de música y letras, argumenta que “el pasillo ha sido una herramienta efectiva para la articulación de un sentimiento nacional que enfatiza sentimientos de pérdida y desesperación como un mecanismo de control y mantenimiento de jerarquías sociales” (2011: 61. Traducción propia).

Asimismo, como vimos en el capítulo anterior, la literatura canónica ha vertido sobre el pasillo una red discursiva desde la cual se aprehenden una serie de “verdades” con la intención de establecer saberes en torno a valores político-ideológicos, la estética, la sentimentalidad y la moralidad ecuatoriana. Hablamos, pues, de la imposición de determinados discursos con efectos de verdad que forman un orden hegemónico que excluye toda manifestación de alteridad. Mejor dicho, no solo la excluye, también la crea, pues como dicen Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo: “No se puede comprender realmente la identidad sin entender lo que deja por fuera al constituirse como tal, esto es, la otredad, la alteridad” (2008: 26).

Dicho esto, pregunto ¿Qué valores político-ideológicos, morales, sentimentales y estéticos codifica y ha codificado el pasillo para las audiencias ecuatorianas? ¿Cómo se han venido transformado a lo largo de las últimas décadas estas estrategias discursivas?

A lo largo de este capítulo me centro en arrojar luces sobre estas preguntas. Considero importante mencionar que mi intención aquí no es dar forma a un nuevo discurso con miras a una “verdad” única y experta. Al contrario, mi propósito es observar cómo los conceptos de dispositivo, discurso y dominio juegan un papel fundamental en la conformación de un régimen de ecuatorianidad. Comienzo por presentar lo que comprendo por tal concepto.

2.1. El régimen de ecuatorianidad

Sobre el pasillo se han formado una cantidad de discursos que buscan establecer conductas determinadas dentro de un marco de saberes y sentires legítimos, que atraviesan una estructura social jerarquizada. Pareciera que, desde el siglo XIX hasta nuestros días, solo quienes se alinean bajo estas conductas, sentires y saberes legítimos serán hombres modernos, capaces de conformar parte de un “edén de maravillas”¹⁶ llamada nación moderna.

Para aproximarme a la comprensión de las relaciones entre todas estas jerarquías, discursos, dominios, dispositivos, conductas, saberes, sentires y reglas

¹⁶ Con esta frase empieza el pasacalle (género musical ecuatoriano), muy popular llamado “Quito, edén de maravillas” compuesta por el riobambeño Jorge Salas Mancheno en 1989. Esta pieza es frecuentemente utilizada en propagandas y programas de fiestas cívicas de Quito, donde se conmemora, el 6 de diciembre, la fundación de la actual capital ecuatoriana. Este tema es muy conocido por los quiteños o quienes participan de estas festividades en la ciudad.

atravesadas por el orden del poder, ocupó la noción de “régimen”. Me gustaría ayudarme con una cita de Foucault para apoyar este punto:

La sociedad que se desarrolla en el siglo XVIII -llámesela como se quiera, burguesa, capitalista o industrial-, no opuso al sexo un rechazo fundamental a reconocerlo. Al contrario, puso en acción todo un aparato para producir sobre él discursos verdaderos. No sólo habló mucho de él y constriñó a todos a hacerlo, sino que se lanzó a la empresa de formular su verdad regulada. Como si lo sospechase de poseer un secreto capital. Como si tuviese necesidad de esa producción de la verdad. Como si fuese esencial para ella que el sexo esté inscrito no sólo en una economía del placer, sino en un ordenado régimen de saber (Foucault, 1977: 42)

Así como para la sociedad burguesa europea del siglo XVIII el sexo fue aquello que concernía al orden público y fue necesario configurar discursos con el fin de aprehender verdades reguladas, bajo el régimen de saber de aquella época; para la sociedad ecuatoriana fue necesario producir lo mismo en torno a lo ecuatoriano bajo un régimen de saber ser-sentir. Verdades reguladas, que no se encuentran simplemente bajo el registro binario de falso/verdadero, ya que, como lo dicen Castro-Gómez y Restrepo para el caso de la sociedad colombiana, estas verdades o “sueños” producen “efectos de verdad” (2008: 16).

Considero que la construcción de la nación no solo generó la necesidad de hablar sobre lo ecuatoriano, también, puso en juego el dispositivo pasillo –pensando en su multiplicidad– que fue capaz de producir una serie de discursos que regularon verdades para ser y sentirse parte del país; o sea, enunciados o discursos con “efectos de verdad”.

Castro Gómez y Restrepo, de la mano del pensamiento de Foucault sobre el concepto de “régimen”, emplean el concepto de *regímenes de colombianidad* para explicar la manera en que históricamente se ha construido la idea de la identidad nacional colombiana a través de ciertas subjetividades y prácticas cotidianas. Esto es lo que entienden dichos autores por tal concepto: “*Regímenes de colombianidad*, entendiendo con ello los dispositivos históricamente localizados y siempre heterogéneos, que buscan unificar y normalizar a la población como ‘nacional’, al mismo tiempo que producen diferencias dentro de ésta” (2008: 11). Me sirvo de este concepto para caracterizar a los pasillos como dispositivos capaces de producir

discursos con efectos de verdad sobre la población ecuatoriana, a la vez que moldea la alteridad en la misma.

En *Arqueología del saber*, Foucault demuestra que del análisis de los discursos “se desprende un conjunto de reglas adecuadas a la práctica discursiva. Estas reglas definen no la existencia muda de una realidad, no el uso canónico de un vocabulario, sino el régimen de los objetos” (1970: 81), comprendiendo como objeto a aquello de lo que se habla. Desde esta perspectiva, es posible hablar de un régimen de ecuatorianidad; siendo “lo ecuatoriano” el objeto.

Podríamos pensar, entonces, que de este régimen se desprenden reglas y leyes que van a regular las prácticas discursivas producidas desde el dispositivo en épocas establecidas. Esto, con el objetivo de controlar los saberes y sentires de la población nacional. Los dispositivos pasillos han sido elementos imprescindibles del régimen de ecuatorianidad que se ha venido construyendo y transformando desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, regulando y ordenando la sociedad ecuatoriana bajo un régimen que destaca las diferencias. De esta manera, es posible hablar de registros que forman alteridades; saberes del ser-sentirse que establecen conductas “apropiadas” y “no apropiadas” para la nación.

Todo lo dicho me permite decir que por *régimen* entiendo: un conjunto de reglas y leyes articuladas con una serie de dispositivos, desde los cuales se han producido discursos en épocas concretas que, a su vez, se articulan con sujetos concedores que aprehenden y legitiman los saberes a partir de “verdades específicas” y “verdades con efectos de verdad” sobre los dominios en el orden del ser-sentir.

En este apartado me empeño en articular más las interrelaciones entre los elementos relacionados con el régimen y el sistema en el cual se han formado. Al respecto Foucault dice:

En ciertos momentos de los siglos XVI y XVII (y en Inglaterra sobre todo) apareció una voluntad de saber que, anticipándose a sus contenidos actuales, dibujaba planes de objetos posibles, observables, medibles, clasificables; una voluntad de saber que imponía al sujeto concedor (y de alguna manera antes de toda experiencia) una cierta posición, una cierta forma de mirar y una cierta función (ver más que leer, verificar más que comentar); una voluntad de saber que prescribía (y de un modo más general que cualquier otro instrumento determinado) el nivel técnico del que los conocimientos deberían investirse para ser verificables y útiles (Foucault, 1973: 21).

Así como para la Inglaterra del siglo XVI y XVII apareció una voluntad que regulaba el saber, para finales del siglo XIX, en Ecuador, aparecía una que regulaba lo nacional; voluntad que ha perdurado hasta nuestros días. Como he planteado en este escrito, cierta historiografía canónica ha sido el saber experto desde la que se ha narrado una serie de discursos que hacen posible observar, medir, clasificar los objetos discursivos; en otras palabras, se ha venido, desde sectores ilustrados, realizando un trabajo discursivo formando saberes expertos sobre lo ecuatoriano. De esta manera, desde el pasillo, en su multiplicidad, como dispositivo, ha definido, enmarcado y establecido nociones en torno al saber de lo ecuatoriano.

El fragmento que expondré a continuación está publicado en la página oficial del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. En esta página web el ministro de Cultura y Patrimonio, por medio del Acuerdo Ministerial No.DM-2018-225, propone al pasillo –“ clásico” legitimado– como parte del patrimonio inmaterial del Ecuador; y dice:

[El pasillo ecuatoriano] Es una **expresión de la identidad musical del Ecuador, representa el alma** del pueblo ecuatoriano. El **pasillo es un poema que se canta**, es una música inolvidable que **al cantarlo habremos reconocido, comprendido y amado a nuestra patria.**

Es el **género musical nacional ecuatoriano por excelencia** y se canta en todas las regiones y en todos los estratos sociales. Es la música nacional de mayor convocatoria y **forma parte del acervo de la identidad nacional.** Es el **referente nacional, es la semilla** que da el **origen a las manifestaciones sentimentales del cholo costeño, el montubio y también el ciudadano.**

El **pasillo representa pertenencia**, pues sería una de las características que **definen la identidad como ecuatorianos** y que los **distingue de otros** [...].

El pasillo ecuatoriano **cohesiona a la comunidad que lo escucha y lo interpreta**, muchas veces borra las barreras intergeneracionales, además **mantiene la memoria viva** cuando se **recuerdan** a destacados compositores, arreglistas musicales e intérpretes **que ya están en la memoria colectiva.**

El pasillo se relaciona con varios ámbitos del **patrimonio inmaterial**, con música de **guitarra, violín, requinto, bandolín y piano** para la interpretación de canciones [...].

Tiene una importancia relevante no sólo en lo musical sino también en la memoria histórica de la población, pues las serenatas, los conciertos, los lugares, los medios de comunicación en donde se escuchaban pasillos forman parte de la historia ecuatoriana (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2018. El énfasis es mío).

En este fragmento es posible observar cómo se cristaliza gran parte de lo que los historiadores canónicos del género nos han dicho. Es de esta manera, que se manifiesta una voluntad del saber que pone en acción a todo el sistema de formación sometido al régimen de saber ser-sentir. Así pues, el pasillo se configura como el dispositivo desde el cual se produce una serie de discursos en función de los dominios que alimentan al sistema. En otras palabras, la voluntad de saber captura, por medio de esta música, ciertas nociones en torno a lo que significa lo ecuatoriano; utilizando estrategias discursivas como los valores político-ideológicos, la sentimentalidad, la estética y moralidad, poniendo en juego ciertas nociones de perceptibilidad y sentimentalidad; nociones discursivamente formadas desde un pasillo singular, dejando por fuera la riqueza de esta expresión cuando se habla de ella como “los pasillos”. Es esta voluntad de saber la que sería el motor que pusiese en juego la formación de los regímenes, ordenando y gobernando a los ecuatorianos.

Por otra parte, Castro Gómez y Restrepo sintetizan el estudio de la configuración de la colombianidad desde cuatro perspectivas, o líneas de investigación:

1. *Nación como unidad y diferencia* [...] comprendemos los regímenes de la colombianidad como campos de definición y de luchas identitarias, en los que se rearticulan y configuran distintas formas de identidades colectivas, bajo el marco o entrelazamiento de lo racial, lo regional, cultural o lo étnico.

2. *Modernidad/colonialidad* [...] los regímenes de colombianidad se expresan principalmente en: 1) la definición del ejercicio de gobierno que implica la nación en término geopolíticos y coloniales; 2) La formación del Estado nación como un proceso de colonialismo interno de apropiación y gestión biopolítica de la población y el territorio; 3) las biopolíticas o noopolíticas para definir e intervenir los cuerpos y las subjetividades [...]

3. *Blancura y hegemonía*. Este punto se refiere un aspecto poco trabajado en las políticas de la diferencia: la configuración de la blancura, 1) como práctica discursiva de distinción y definición de las élites nacionales criollas [...]

4. *Conocimiento y gubernamentalidad*. El conocimiento científico sobre la población y el territorio, así como la formación de una élite tecnócrata, han sido elementos centrales en las prácticas de gobierno [...] (Castro Gómez y Restrepo, 2008: 12 – 13).

Siguiendo lo propuesto por estos autores es posible que desde el pasillo se hayan producido una serie de discursos, enunciados, dominios y saberes que se han manifestado en relación con las líneas de investigación que ellos plantean. En otras palabras, a la música que me concierne se la ha percibido como una instancia desde la cual se producen discursos y enunciados que abren espacios en donde se configuran y rearticulan nociones en torno a la identidad ecuatoriana. El dispositivo en cuestión está sujeto a un sistema de formación diferencial, donde se regula, ordena y jerarquiza a la sociedad. Desde esta perspectiva, esta música rearticula una multiplicidad de formas de comprender lo ecuatoriano, en relación con la raza, el sexo, el género, las generaciones, los sentimientos, la moral y la estética.

Como veremos en este capítulo, desde el pasillo se han producido una serie de discursos en torno a la blancura. Esta música ha politizado la blancura alrededor de las emociones, el gusto estético, los valores y moralidades de los ecuatorianos de distintas épocas. Esta moldeó las diferencias entre las clases marginales y las élites ecuatorianas. Al mismo tiempo la expresión en cuestión configuró una homogeneidad a partir de las emociones, una “unión” de los sentires ecuatorianos; bajo un orden jerárquico y respondiendo al registro diferenciador del régimen de ecuatorianidad.

Se ha visto también al pasillo vinculado a la dimensión del conocimiento científico, o sea, su relación con la aprehensión de cierto saber capaz de ejercer sobre los ecuatorianos una determinada forma de practicar esta expresión de manera legítima, de acuerdo con la época en la que se lo sitúe. En otras palabras, desde esta instancia se ha moldeado tanto las mentes como los cuerpos de los individuos con el objeto de alinearlos al régimen vigente en sus respectivas épocas. Así, esta música es capaz de interpelar la sensibilidad y cuerpos bajo el orden jerárquico que establece el régimen.

Por otro lado, la relación del dispositivo pasillo con las instituciones como la Universidad, los Ministerios de Cultura, las instituciones privadas y públicas llevaron el saber experto dictado por la literatura canónica sobre la expresión que me concierne a las audiencias ecuatorianas; sean estas letradas o no. Estas instituciones son capaces

de dar forma a una red de saber que pone en boca de las audiencias los saberes expertos y legítimos que dictan las voces hegemónicas. En otras palabras, se levanta una red que respalda al régimen de saber ser-sentir a partir de los discursos con efecto de verdad que se desprenden de los dominios capturados por el dispositivo pasillo; las instituciones públicas y privadas han sido reproductoras de los saberes capturados, llevándolos a las audiencias que han naturalizado lo dicho por la literatura especializada sobre del pasillo al punto de desplazarlo al ámbito del “sentido común”.

Es de esta manera que el régimen moldea una serie de conductas y prácticas de acuerdo con valores estéticos, morales, sentimentales y nacionales preestablecidos. Lo importante es que este régimen ha atravesado distintas épocas en la sociedad ecuatoriana, dando forma a la identidad del país y sus habitantes. Sostengo que tal régimen se ha transformado a lo largo del tiempo para seguir siendo vigente.

Con respecto a las tecnologías de gobierno Foucault plantea dos categorías. Por un lado, lo que él denomina la *anatomopolítica*, la cual “fue centrada en el cuerpo como máquina” (Foucault, 1977: 83). O sea, educar al cuerpo, capacitarlo y docilitarlo. Por otro lado, nos habla de *biopolítica* como una tecnología distinta y que tiene otro fin; el autor dice que este instrumento “fue centrado en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos” (1977: 83). En otras palabras, desde el siglo XVII la sociedad europea empezó a disciplinar y a controlar lo que se hacía con el cuerpo, la vida, la muerte y la salud. Se empezó a controlar y a regular a la población. Para aclarar las dos categorías:

En la vertiente de la disciplina figuraban instituciones como el ejército y la escuela; reflexiones sobre la táctica, el aprendizaje, la educación, el orden de las sociedades; van desde los análisis propiamente militares del mariscal de Saxe hasta los sueños políticos de Guibert o de Servan. En la vertiente de las regulaciones de población, figura la demografía, la estimación de la relación entre recursos y habitantes, los cuadros de las riquezas y su circulación, de las vidas y su probable duración (Foucault, 1977: 84).

He tratado de caracterizar al pasillo, sí como un dispositivo de disciplinamiento, pero también de control que, desde éste, se es capaz de moldear tanto cuerpos como mentes de los ecuatorianos, de manera que los sujetos asimilen y naturalicen aquello que dicta la hegemonía con respecto al ser y sentirse parte de la nación. Pero siempre hay algo que se escapa. Una cita más sobre biopolítica:

Habría que hablar de “biopolítica” para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana; esto no significa que la vida haya sido exhaustivamente integrada a técnicas que la dominen o administren; escapa de ellas sin cesar (Foucault, 1977: 85).

Me gustaría añadir que para el estudio del control de las subjetividades y las emociones se han moldeado nuevas propuestas derivadas de las tecnologías de gobierno como las propuestas por Foucault. Tomando en cuenta que Foucault nunca excluye las subjetividades de sus propuestas, Lazzarato (2006) y Hernández (2014) amplían los estudios con respecto al gobierno de las subjetividades. Por un lado, Lazzarato (2006) sugiere el término de la *noo*-política, la cual implica el control, sí de las subjetividades, pero enfocada en el control de memoria y el deseo. De la otra mano, Óscar Hernández (2014) acuña el término *thymo*-política, el cual alude al control de las emociones. Hernández plantea que “la música popular como agente *thymo*-político, tendría la función de tematizar, favorecer e incluso inducir unas determinadas emociones en perjuicio de otras con el fin de orientar y guiar la acción humana en función de unas relaciones de poder” (2016: 40).

Para finalizar con este apartado profundizaré en estas dos tecnologías de gobierno propuestas los dos autores. Para empezar, Maurizio Lazzarato caracteriza la *noo*-política de la siguiente manera: “La *noo*-política (el conjunto de las técnicas de control) se ejerce sobre el cerebro, implicando en principio la atención, para controlar la memoria y su potencia virtual. La modulación de la memoria sería entonces la función más importante de la *noo*-política.” (2006: 93). Desde esta perspectiva podríamos pensar que esta tecnología de gobierno controla las subjetividades a través de la memoria.

Esto me permite preguntarme: ¿es el pasillo una tecnología de control *noo*-política? Retomo en este punto el fragmento citado anteriormente del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), pues en él es posible observar al pasillo como un dispositivo *noo*-político para ejercer control. Uno de los elementos que se destaca en ese texto es la idea de la memoria, ya que, según lo allí dicho, esta expresión tiene capacidad de cohesionar a la sociedad. Según ese discurso, la música en cuestión borra las barreras intergeneracionales manteniéndose en la memoria viva de la población.

Óscar Hernández, como vimos, habla de la *thymo*-política como una herramienta que también se centra en el control de las subjetividades y las emociones. Así define el autor la categoría: “[...] una tecnología de control que consiste en tematizar y producir determinados estados emocionales con el propósito de orientar la acción de determinados individuos o grupos” (Hernández, 2014: 18). Desde esta perspectiva podemos pensar al pasillo como un dispositivo *thymo*-político cuya función ha sido orientar las acciones de los ecuatorianos a través del control de sus emociones.

He intentado evidenciar la manera en la cual históricamente este régimen se fue formando y trascendiendo en el tiempo hasta nuestros días. Si bien, sostengo que se ha transformado, sigue utilizando la misma lógica que exalta las diferencias. Por otro lado, he hablado mucho sobre el pasillo como un dispositivo, a continuación, me centraré en aclarar por qué conceptúo a esta música como tal.

2.2. El pasillo como dispositivo.

Como he venido sugiriendo, considero al pasillo –pensado en su multiplicidad– como la instancia desde la cual se forman multiplicidades de enunciados y discursos, o sea, desde donde se habla para producir ciertas nociones idealizadas sobre lo que debe ser sentirse ecuatoriano. En este apartado, intentaré plantear el por qué considero a esta expresión como un dispositivo generador de saberes y sentimientos que hacen surgir la ecuatorianidad como aquel saber necesario de aprehender. Para este fin tomo cuatro estrategias discursivas fundamentales sobre las que se han desarrollado los discursos en torno a la música que me concierne: la estética, los valores político-ideológicos, la moralidad y la sentimentalidad. Pero, en primer lugar, veamos que han dicho algunos autores sobre los dispositivos.

2.2.1. El dispositivo.

A partir de los dispositivos se generan discursos regulados y delimitados sobre un campo de conocimiento en concreto. Más allá de su veracidad o falsedad, lo que se busca a través de los dispositivos es aprehender un saber sobre algo y controlar lo que se dice y como se dice de ello. En la *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*, Foucault afirma que el objetivo de los dispositivos no es tanto determinar si los discursos producidos y sus efectos en el orden del poder formulan la verdad sobre la

unidad discursiva; o, al contrario, falsedades que ocultan las verdades. Su objetivo es “aislar y aprehender la ‘voluntad de saber’ que al mismo tiempo les sirve de soporte y de instrumento” (1977: 10). En el caso estudiado por Foucault, la “voluntad del saber” pretendía capturar el dominio de la sexualidad, Foucault menciona:

Tales discursos sobre el sexo no se han multiplicado fuera del poder o contra él, sino en el lugar mismo donde se ejercía y como medio de su ejercicio; en todas partes fueron preparadas incitaciones a hablar, en todas partes dispositivos para escuchar y registrar, en todas partes procedimientos para observar, interrogar y formular (Foucault, 1977: 22).

Desde este punto de vista, se puede considerar que los dispositivos no son únicamente las posiciones desde las cuales se habla de algo, sino que estos mismos son capaces de normar, registrar y cuestionar los discursos que se narran sobre lo que se dice y de qué manera se dice. Así mismo, estos dispositivos son aceptados y tomados como válidos cuando se presentan como instancias desde las cuales se rige la norma prescrita. Foucault dice con respecto a la monarquía y el Estado:

Si tales instituciones pudieron implantarse [la monarquía, el Estado], si supieron -beneficiándose con toda una serie de alianzas tácticas- hacerse aceptar, fue porque se presentaron como instancias de regulación, de arbitraje, de delimitación, como una manera de introducir entre esos poderes un orden, de fijar un principio para mitigarlos y distribuirlos con arreglo a fronteras y a una jerarquía establecida (Foucault: 1977: 52).

Bajo esta mira, es posible pensar en las instituciones como dispositivos desde los cuales se producen discursos y enunciados sobre los saberes aprehendidos. Así como la monarquía y el Estado regularon aquello que se decía sobre el sexo, podemos pensar que el pasillo ha sido la instancia desde la cual se han capturado ciertos campos de conocimiento en torno a lo que significa ser-sentirse ecuatoriano. Estos campos los denomino dominios discursivos –sin profundizar mucho en este concepto por el momento–. Así mismo, estos dominios necesitan ser capturados para la configuración del sistema de formación sometido a la voluntad del saber. En otras palabras, las instancias conceptuadas como dispositivos generan sobre los dominios una serie de enunciados y discursos que regulan, controlan y delimitan los saberes tanto legítimos

como ilegítimos, verdaderos y falaces que responden a la voluntad del saber experto. Foucault dice con relación al sexo:

Lo importante, en esta historia, no es que los sabios se taparan ojos y oídos ni que se equivocaran; sino, en primer lugar, que se construyera en torno al sexo y a propósito del mismo un inmenso aparato destinado a producir, sin perjuicio de enmascararla en el último momento, la verdad (Foucault, 1977: 35).

Siguiendo este punto de vista, es razonable pensar que se haya levantado el dispositivo pasillo con el fin de formular saberes idealizados, por un sector dominante, en torno al Ecuador. De esta manera, se regulan aquellas verdades que, pretendidamente, caractericen a la identidad ecuatoriana. Un aparato que, como vimos en el capítulo pasado, se ha erguido desde finales del siglo XIX; Foucault dice en torno al sexo:

En todo caso, desde hace casi ciento cincuenta años, está montado un dispositivo complejo para producir sobre el sexo discursos verdaderos: un dispositivo que atraviesa ampliamente la historia puesto que conecta la vieja orden de confesar con los métodos de la escucha clínica. Y fue a través de ese dispositivo como, a modo de verdad del sexo y sus placeres, pudo aparecer algo como la “sexualidad” (Foucault, 1977: 41).

De esta manera, se puede entender que la sexualidad aparece como aquello que se necesita saber; o sea, un campo de conocimiento sobre el cual es necesario producir verdades reguladas y normalizadas por la voluntad del saber con el objeto de formar discursos verdaderos sobre ello. Así, al igual que las instancias desde las cuales se produjeron verdades sobre la sexualidad, tales como la monarquía o el Estado, sostengo que, desde los pasillos se formularon verdades en torno la identidad nacional, haciendo emerger el dominio de la ecuatorianidad como aquello que es necesario capturar y saber. Con relación a los dispositivos formadores de identidades nacionales Castro-Gómez y Restrepo dicen:

Dispositivos y estrategias como la instrucción pública -en particular la enseñanza de geografía e historia patria-, los manuales de urbanidad, las gramáticas, los catecismos o las constituciones, más que civilizar homogéneamente o estandarizar cultural y socialmente a una población, pretendieron unificar, instituir y fijar lo normal-

nacional, como una linealidad vertical generadora de clasificaciones jerárquicas internas, la cual, aunque se basaba en construir y modelar un supuesto pueblo, único y particular, se inscribía en proyectos geopolíticos que desbordaban los límites nacionales (cfr. Arias 2005) (Castro-Gómez y Restrepo, 2008: 21).

Desde esta perspectiva, la construcción del pasillo como instancia desde la cual se hable de la identidad ecuatoriana se debe precisamente a este proceso generador de jerarquías normalizadas. De hecho, se va configurando el dispositivo pasillo en tanto este articula diversos dominios y estrategias discursivas que la voluntad del saber pretenda capturar. O sea, el pasillo emerge como dispositivo productor de discursos verdaderos, en tanto es capaz de articular y regular los saberes y sentires en torno a la ecuatorianidad. Analicemos, entonces, la manera por la cual la música que me ocupa se moldea en la instancia desde la cual se producen discursos para hablar de lo ecuatoriano.

2.2.2. La emergencia del dispositivo pasillo.

Durante esta investigación detecté cuatro estrategias discursivas que le permiten al pasillo producir discursos en torno a la ecuatorianidad. Al analizar aquello que se dijo en la literatura especializada, surgió el dispositivo pasillo, ya que desde este se habla sobre la ecuatorianidad en función a la estética, los valores políticos-ideológicos, la moralidad y la sentimentalidad. En otras palabras, desde el pasillo se forman enunciados y discursos que articulan estos tópicos. Sobre el enunciado en la lingüística Foucault dice:

Sea un conjunto de palabras o de símbolos. Para decidir si constituyen una unidad gramatical como la frase o una unidad lógica como la proposición, es necesario y suficiente determinar según qué reglas ha sido construido. "Pedro ha llegado ayer" forma una frase, pero no "Ayer ha Pedro llegado"; $A + B = C + D$ constituye una proposición, pero no $ABC + = D$. (Foucault, 1973: 160).

A partir de este punto de vista, podríamos pensar que el dominio de la ecuatorianidad negocia con dos unidades: la unidad del ser y la unidad del sentir. Estas son unidades prescritas y reguladas por la voluntad del saber; que busca establecer el régimen de saber ser-sentirse ecuatoriano.

Aquí es donde emerge el dispositivo pasillo, ya que desde este se forman enunciados y discursos normados que vinculan estas unidades con el dominio de la ecuatorianidad. O sea, el pasillo emerge como dispositivo el momento en que el dominio se define, se delimita convirtiéndose en algo sobre lo que se puede hablar, en relación con las unidades discursivas; así, desde la música en cuestión, se tiene la capacidad de producir y regular aquello que se dice sobre lo nacional con relación al ser y sentir. Estas relaciones que existe entre el dispositivo y los demás elementos que conforman el sistema de formación del régimen son el motivo por el cual sugiero pensar en “los pasillos” manifestado la multiplicidad de conexiones cuando se habla de este género musical.

Dicho esto, es posible reflexionar en el papel que los dispositivos desempeñan en la labor de producir discursos verdaderos, nociones de perceptibilidad y sensibilidades con relación al dominio en cuestión. Es decir, se ha moldeado la ecuatorianidad desde la relación entre los pasillos, las unidades discursivas y sus estrategias.

En resumen, por dispositivos, entiendo: a los aparatos desde los cuales se producen discursos y enunciados en torno a algo (lo ecuatoriano) y sus dominios, (la ecuatorianidad). Y más allá de ser verdaderos o falsos, los dispositivos forman, regulan, delimitan, definen discursos a fin de aprehender cierta “verdad” sobre un saber específico. Desde estos es posible observar, escuchar, registrar, ordenar, jerarquizar, formular y legitimar los discursos producidos. Así, pues veamos cómo desde el pasillo se es capaz de configurar el dominio sobre lo nacional. Así es posible hablar de determinadas sensibilidades, estéticas, valores político-ideológicos y moralidades apropiadas para cada época y contexto. Así, desde los pasillos, es posible delimitar, por ejemplo, una sensibilidad “plebeya” o una sensibilidad “blanqueada”, contextualizada en épocas específicas.

2.3. La configuración del dominio de lo ecuatoriano.

El dominio es un concepto fundamental para comprender el régimen de ecuatorianidad y los elementos que lo conforman. Pues es el dominio aquello que el régimen busca capturar y formular enunciados y discursos con objeto de constituir una verdad sobre aquel saber o aquello que se desea saber. Así pues, en este apartado mi

intención no es solo comprender de manera más profunda este concepto, sino, ver cómo es que surge el dominio de lo ecuatoriano en el régimen de ecuatorianidad.

2.3.1. El dominio discursivo.

Según Foucault, un dominio “está constituido por el conjunto de todos los enunciados efectivos (hayan sido hablados y escritos), en su dispersión de acontecimientos y en la instancia que le es propia a cada uno” (1969: 43). Desde esta perspectiva el dominio surge a partir de los discursos y enunciados que el dispositivo produce sobre él. Con respecto al discurso psiquiátrico y la delimitación de su dominio en el siglo XIX, Foucault dice lo siguiente:

En cambio, fue en esa época sin duda cuando comenzaron a funcionar nuevas superficies de aparición: el arte con su normatividad propia, la sexualidad [...], la penalidad [...]. Ahí, en esos campos de diferenciación primera, en las distancias, las discontinuidades y los umbrales que se manifiestan, el discurso psiquiátrico encuentra la posibilidad de delimitar su dominio, de definir aquello de que se habla, de darle el estatuto de objeto, y por lo tanto, de hacerlo aparecer, de volverlo nominable y descriptible (Foucault, 1969: 68).

Como se puede observar, el dominio surge en tanto los discursos son capaces de delimitarlo, o sea, en tanto el dispositivo productor de discursos tiene la capacidad de capturar el dominio, lo delimita, lo define, de manera que este se vuelve algo que se puede caracterizar. Desde esta perspectiva, podemos pensar entonces que es gracias al discurso es que se tiene la posibilidad de hacer que emerjan y se enmarquen los dominios. Foucault dice que la efectividad de los discursos tiene la capacidad de “construir dominios de objetos, a propósito de los cuales se podría afirmar o negar proposiciones verdaderas o falsas” (1973: 67-68). Desde esta perspectiva, se puede pensar que los dispositivos, al ser las instancias desde las cuales se producen discursos y enunciados, pueden aprehender a los dominios en función a lo que el régimen dictamina como verdadero o falso; o sea, el dominio emerge en tanto el dispositivo lo usa como aquello sobre lo que se habla.

Veamos otro ejemplo del mismo autor para reforzar este punto. Con respecto al sexo y la manera en la cual la ciencia pasó a ser la nueva instancia desde la cual se

regulaba aquello que se decía sobre este y el registro bajo el que se lo juzgaba, Foucault dice lo siguiente:

El dominio del sexo ya no será colocado sólo en el registro de la falta y el pecado, del exceso o la trasgresión, sino –lo que no es más que una transposición– bajo el régimen de lo normal y lo patológico; [...] En la intersección de una técnica de confesión y una discursividad científica, allí donde fue necesario hallar entre ellas algunos grandes mecanismos de ajuste (técnica de la escucha, postulado de causalidad, principio de latencia, regla de interpretación, imperativo de medicalización), la sexualidad se definió "por naturaleza" como: un dominio penetrable por procesos patológicos, y que por lo tanto exigía intervenciones terapéuticas o de normalización; un campo de significaciones que descifrar; un lugar de procesos ocultos por mecanismos específicos; un foco de relaciones causales indefinidas, una palabra oscura que hay que desemboscar y, a la vez, escuchar (Foucault, 1977: 41- 42)

Lo dicho hasta ahora me permite comprender el concepto de dominio como: el conjunto de enunciados efectivos que delimitan aquello de lo que se habla y como se habla; permitiendo afirmar o negar lo que se dice en el orden del registro empleado con respecto a la verdad pretendida por el orden de saber de una época determinada. Ahora, veamos cómo surge el dominio de lo ecuatoriano.

2.3.2. El surgimiento de la ecuatorianidad.

El dominio de la ecuatorianidad es construido por quienes escribieron y escribimos sobre el pasillo: instituciones públicas, privadas, el Estado, los entendidos en el tema. En otras palabras, la ecuatorianidad –como dominio– es moldeada a través de la historia, escrita y hablada, reconocida como verdadera y se ha venido transformando desde el siglo XIX hasta nuestros días. Pero, más allá de la historia lo relevante es pensar cómo esas cosas dichas sobre lo ecuatoriano desde el pasillo fueron cargando de ciertas percepciones y sentimentalidades a los sonidos musicales en sí; de tal suerte que las audiencias efectivamente experimenten sentimientos de tristeza o sentidos de pertenencia a un país, al escuchar esa música de la cual se habló. Me pregunto entonces ¿de qué manera los discursos y enunciados, producidos y regularizados desde los pasillos, son capaces de describir y definir lo ecuatoriano?

Desde el siglo XIX, se ha tratado de describir lo ecuatoriano desde dos unidades; el ser y el sentir. Ambas unidades han sido los enfoques desde los cuales se ha tratado no solo de fundamentar, sino de definir y caracterizar a la identidad ecuatoriana, por ello hablamos de un régimen de ser-sentirse ecuatoriano. Estas unidades captan cuatro estrategias desde las cuales se conforma la “identidad nacional”; la estética, los valores político-ideológicos, la moralidad y la sentimentalidad. Y es al definir, al nombrar y describir a estas estrategias que lo ecuatoriano se vuelve algo identificable, que se puede caracterizar, nombrar y regular.

Es aquí cuando el dispositivo pasillo se manifiesta como aquella instancia desde la que se producen los discursos y enunciados capturados por las unidades y sus estrategias preestablecidas por la voluntad del saber. Así, moldear la verdad en torno a los valores político-ideológicos, la estética, la moral y la sentimentalidad conforma saberes con los que se puede caracterizar lo ecuatoriano. Aquí emerge la “ecuatorianidad”, como aquel dominio por el cual se es posible delimitar lo ecuatoriano, desde donde se puede caracterizar lo que es ser o no ser nacional, desde donde se determina lo que los ecuatorianos, presuntamente, debemos sentir.

Gracias a este dominio, es posible describir lo ecuatoriano, ya que este al emerger permite formar discursos con efectos de verdad sobre los saberes que el régimen ubica sobre las unidades y sus estrategias. Por ello, se puede hablar de valores idealizados, de estéticas agradables, de juicios sobre la moral y sentimientos aceptados. En otras palabras, al hablar –y escuchar– desde la multiplicidad de pasillos, se es capaz de localizar el dominio de lo ecuatoriano; capturando el saber ser-sentir de la ecuatorianidad.

Para finalizar este apartado me gustaría resaltar lo siguiente: la ecuatorianidad ha sido un dominio construido discursivamente en distintos momentos de la historia durante más de un siglo, sufriendo discontinuidades a lo largo del tiempo –cómo lo vimos en el capítulo pasado– debido a que en cada época tal dominio ha sido sometido a distintos registros que transforman su percepción siempre bajo un sistema de formación diferencial, esto es lo que vuelve perceptible y nominable al dominio.

2.4. Los discursos en torno a los pasillos.

He venido sosteniendo que el pasillo ha sido la instancia desde donde se producen una serie de enunciados y discursos en torno a la ecuatorianidad. En estas narrativas

circulan saberes, reglas, leyes y conductas que conformaron y posiblemente conforman nociones sobre lo que significa ser parte de esta nación, nociones de perceptibilidad y sensibilidad.

Al aprehender estos saberes codificados, regulados y reglamentados, los discursos se convierten en elementos importantes para ejercer control sobre la alteridad. Foucault dice al respecto: "El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (1973: 15). Bajo la premisa de "saber es poder" comprendo que apoderarse del saber es tomar el control del discurso, transformándolo en aquel saber experto, único y "verdadero"; en otras palabras, convirtiéndolo en el discurso hegemónico y legítimo. Esta expresión musical es un espacio en disputa, al mismo tiempo que la herramienta por la cual se articulan parte de las luchas en torno a la ecuatorianidad. Asimismo, es aquel saber que se necesita aprehender; o sea, si "sé" sobre el pasillo, "sé" sobre lo ecuatoriano.

Ahora bien, los discursos no solo habitan en forma de enunciados escritos o hablados, el hecho de conmoverse al escuchar un pasillo nos habla del hecho que ciertos discursos actúan en uno. Así, me pregunto: ¿Qué mecanismos ideológico-discursivos operan en los ecuatorianos que se conmueven con el pasillo?

Aquellos discursos que se desprenden del dispositivo pasillo son lo que llamo discursos pasilleros. En otras palabras, los discursos pasilleros son aquellos que narran lo que se dice y como se dice desde esta expresión con respecto a la ecuatorianidad.

Así, se puede decir que desde la música que me ocupa no solo se regula, sino que también se produce aquello que se enuncia y cómo se enuncia, aquello que se quiere saber y cómo se quiere saber. Foucault nos dice: "En lugar de concretar poco a poco la significación tan vaga de la palabra 'discurso', creo haber multiplicado sus sentidos: unas veces dominio general de todos los enunciados, otras, grupo individualizable de enunciados, otras, en fin, práctica regulada que da cuenta de cierto número de enunciados" (1969: 132).

La relación entre todos estos elementos, los enunciados, los dominios, los saberes que se desean capturar y los dispositivos, es aquello que Foucault denomina "sistemas de formación" (1969: 97); sistemas de los cuales emergen los discursos que rigen las normas y leyes prescritas por la voluntad del saber. Las múltiples

articulaciones con los elementos que conforman esta red reguladora dan forma a estos sistemas; no los elementos como tal, sino el juego de sus relaciones.

Foucault dice que el concepto de discurso podría ser entendido de la siguiente manera: “conjunto de los enunciados que dependen de un mismo sistema de formación, y así podré hablar del discurso clínico, del discurso económico, del discurso de la historia natural, del discurso psiquiátrico” (1969: 181). Estas múltiples relaciones entre los elementos mencionados permiten pensar a los discursos pasilleros en el orden de un sistema de formación. Un sistema donde los discursos producidos desde el dispositivo pasillo en relación con un conjunto de enunciados, dominios, leyes, reglas y demás piezas reguladas bajo la voluntad de saber.

Ahora bien, las formas discursivas no son homogéneas en el tiempo, se encuentran históricamente localizadas y en constantes puntos de ruptura; o sea, discontinuidades en el tiempo. Esto significa que, al no ser homogéneos temporalmente, los discursos que alguna vez fueron considerados como verdad en una época, podrían ser considerados como mentira en otra. Sobre esto Foucault dice:

Lo que se dice sobre el sexo no debe ser analizado como simple superficie de proyección de los mecanismos de poder. Poder y saber se articulan por cierto en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. Más precisamente, no hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante y el dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes (Foucault, 1976: 59-60).

Por consiguiente, en este capítulo entenderé por discurso a un conjunto de enunciados y prácticas enunciativas que se encuentran constantemente en relación con otros enunciados y prácticas; se regulan, se rigen, se delimitan bajo ciertas leyes que son relacionadas a sus dominios, objetos y unidades; o sea, se articulan a los sistemas de formación determinados por cierto periodo o época. Este será el punto de partida desde el cual intentaré abordar las múltiples relaciones de los discursos pasilleros delatando sus interconexiones en su sistema de formación.

2.4.1. Los discursos pasilleros.

Para establecer relaciones entre dispositivos, dominios, discursos y regímenes voy a tomar al origen del pasillo como una de las estrategias que constantemente circulan en los discursos pasilleros. Como primer paso me es necesario delimitar un periodo, a manera de ejercicio tomaré como ejemplo el libro de Pablo Guerrero titulado *El pasillo en el Ecuador* centrándome en el apartado "Hipótesis sobre el origen y difusión del pasillo en América" (Guerrero, 1996: 8-11). En este fragmento del texto, el autor expone a pie de página lo siguiente:

Moreno, en el trabajo *La música ecuatoriana* (1930), indica que el *pasillo* es de procedencia colombiana y en uno de sus últimos libros escritos en el III volumen inédito de *La música ecuatoriana. La república* (1950), aclara que el pasillo tiene su origen en Venezuela y que fue introducido al Ecuador por la vecina Colombia. (Guerrero, 1996: 8)

En el mismo apartado más adelante Guerrero dice:

En forma particular, no somos partidarios de creer que el *pasillo* tenga una sola nacionalidad o que haya sido privativo de Venezuela o Colombia como se pretende afirmar. Hay que tomar en cuenta que lo que hoy es el Ecuador pertenecía junto a Colombia y Venezuela a la Nueva Granada. Si se afirma que el *pasillo* surgió para principios del siglo anterior, en 1800 más exactamente, no podemos hablar de límites exactos de los países o de fronteras culturales precisas, pues en aquel entonces los territorios de estos tres países constituían un solo bloque; sería más correcto afirmar que el *pasillo* surgió en lo que constituía la Nueva Granada y no en tal o cual país. (Guerrero, 1996: 10-11).

Desde esta perspectiva, se podría pensar que la unidad articulada por el dominio de la ecuatorianidad es la noción del "ser" de "pertenecer" siendo la originalidad la estrategia ocupada en el discurso. De tal manera que, en el texto de Guerrero vemos tres épocas donde se transforman los discursos en torno a la originalidad del pasillo. En otras palabras, en 1930 se dijo que el pasillo provenía de Colombia, saber experto de aquel momento. En 1950, este discurso fue transformado, o sea, ya no será Colombia el país de origen del pasillo, sino Venezuela, y de Venezuela pasaría a Colombia y de Colombia a Ecuador. Finalmente, para 1996, en el discurso de Guerrero, no solo va a proponer un nuevo enunciado, sino que, ubica los discursos

anteriores en el marco de lo falso, de lo erróneo, y expone su saber en el ámbito de lo correcto y legítimo. Así, Guerrero transforma la originalidad del pasillo, pues según Guerrero ésta recae en los países que conformaron la Nueva Granada, entre los cuales se encuentra Ecuador, por lo que los discursos antecedentes son capturados como falsos y el discurso de Guerrero es legitimado como verdadero.

Con este ejemplo, he querido observar el sistema de formación de los discursos pasilleros. De esta misma manera, se pueden realizar una serie de ejercicios que permitan observar cómo, desde el pasillo, se producen discursos con la intención de captar los saberes en torno a la ecuatorianidad desde distintas estrategias. Así se es posible hablar de discursos sobre los valores político-ideológicos, discursos sobre la estética, la moral, la sentimentalidad que los ecuatorianos presuntamente debemos sentir al hablar o escuchar al pasillo. Estos son los discursos pasilleros, discursos que tienen la capacidad de engendrar en los ecuatorianos nociones de perceptibilidad y sensibilidad, nociones de ser-sentirse ecuatoriano.

Termino con este apartado con la siguiente reflexión: Yo mismo he reproducido varias de las verdades aprehendidas sobre el pasillo ecuatoriano. Ha sido desde hace poco tiempo, que he ido desnaturalizando aquello que creía como “verdad”, intentando cuestionar todos estos discursos que me atraviesan y que adquirí en mi formación profesional dentro de la escuela y fuera de esta, en la vida cotidiana. ¿Cómo llegué a tomar como verdad estos discursos? Pues en mi experiencia fue a través de los textos canónicos y de boca de mis abuelas y otras personas. Cuando uno se sumerge en la investigación de lo que la academia caracteriza como “música ecuatoriana” una gran cantidad de saberes son introducidos en el disciplinamiento de la mente y el cuerpo; y no son solamente los textos, sino también la cátedra que se dicta en las escuelas. La repetición del canon hizo que yo haya tomado los discursos hegemónicos en torno al pasillo como la “verdad”, de manera que había naturalizado los discursos y el régimen sin tener capacidad de observar qué es lo que deja afuera el canon, el saber hegemónico. Varios investigadores citados en este escrito han configurado todo un sistema que reproduce el saber experto y del cual yo me alimenté.

Además, la cotidianidad fue otro espacio en el cual yo adquirí saberes sobre el pasillo, pues recuerdo a mis abuelas hablar de el pasillo como poesías que contaban ciertas historias; aquello que David Tamayo llamaba introducir “pastillitas de

información” (ver capítulo 3). Estas experiencias cotidianas, son también un factor importante en la reproducción y asimilación del régimen del saber y del sentir.

Por otro lado, en las encuestas realizadas para este trabajo varias personas hicieron alusión a la poesía del pasillo ¿Cómo este tipo de saberes llegan a las audiencias no letradas? Las instituciones públicas y privadas han sido capaces de llevar estos saberes expertos a la esfera pública. No es casualidad que el título con el cual se inscribió al pasillo como patrimonio de la humanidad en la UNESCO fuese “*El pasillo*”: *canto y poesía*. Las instituciones ecuatorianas no solo han formado una idea canónica del pasillo con relación a la poesía, también han logrado que entidades internacionales vean al pasillo como un poema musicalizado.

Veamos entonces la manera en que el sistema de formación del régimen de ecuatorianidad se extiende sobre las audiencias ecuatorianas.

Capítulo 3: Sobre la vigencia de “lo dicho” y las respuestas de las audiencias.

En este último capítulo analizo una serie de entrevistas realizadas con el fin de comprender las siguientes cuestiones: ¿Cuáles han sido los valores que predominan en los discursos sobre el dominio de la ecuatorianidad? ¿Estos valores han formado una manera de saber y percibir lo ecuatoriano? Las entrevistas han sido la herramienta etnográfica para acercarme a estas preguntas y a las subjetividades de los entrevistados.

3.1. Valores político-ideológicos.

En este apartado analizo los testimonios de varios actores que se han relacionado con la práctica musical o la investigación del pasillo ecuatoriano y las así llamadas músicas nacionales. Es decir, estas personas han escrito o están escribiendo lo que es, fue y –según sus puntos de vista– debería ser la música ecuatoriana.

3.1.1. La institucionalización-escolarización de las músicas nacionales.

Varios de los entrevistados expresaron la necesidad de escolarizar e institucionalizar la práctica de lo que ellos definen como “música ecuatoriana”. Esta categoría es importante para la investigación, pues desde ésta se articulan distintas expresiones musicales que son comprendidas como “nacionales”, “tradicionales”, “populares” o “comerciales” por los entrevistados. Así pues, los interlocutores hablan de géneros como los yaravíes, sanjuanés y albazos como músicas de corriente indígena o “telúrica”, y hablan de músicas como el pasillo, pasacalles y amorfinos como músicas de corriente “mestiza popular”; ambas corrientes forman parte de lo que se ha marcado canónicamente como músicas nacionales. Como lo veremos durante todo este capítulo, todas estas subcategorías son utilizadas por los interlocutores para hablar de “música ecuatoriana”.

Por otro lado, en cuanto se refiere a la institucionalización de las músicas “ecuatorianas”, los entrevistados se refieren principalmente a las músicas de corriente “telúrica” y “mestiza”; en otras palabras, aquellas músicas que cierta literatura y el

saber hegemónico han catalogado como músicas “populares” (ver Guerrero, 1996; Wong, 2012). Lo interesante de analizar no es la idea de academizar la enseñanza-aprendizaje de ciertas músicas, sino observar el ¿para qué? Así pues, sostengo que la idea de institucionalizar-escolarizar las músicas en cuestión arroja luces sobre ciertos valores políticos-ideológicos que se juegan al hablar de la ecuatorianidad.

Comienzo por exponer la idea de escolarizar las expresiones como el pasillo, el albazo, el sanjuan. Para ello, analicemos el fragmento de una de las intervenciones de André Almeida¹⁷, quien formó parte del primer grupo focal realizado para esta investigación. André propuso un ejemplo hipotético en el cual una persona extranjera busca en Ecuador algún espacio donde aprender a tocar música “ecuatoriana”; dice lo siguiente:

(An) Pero, si volvemos al caso de una persona extranjera que quiere aprender [música ecuatoriana] dice “bueno, yo llego acá y quiero aprender, pero no tengo aquí quien me certifique bien”, los conservatorios no están bien alineados con esto, tampoco creo que nos hemos puesto de acuerdo teóricamente en el país con mucha información ¿Qué es esto? ¿Cómo, cómo se debería aprender? Sí, o sea métodos más exactos en enciclopedias de, de música ecuatoriana, más volumen de información y en sólo una cuestión informativa, y hasta hay una cuestión teórica, porque yo cuando, inclusive recuerdo alguna vez, nos hicieron como una clínica para los guitarristas de la U [universidad], con, con un guitarrista que hacía guitarra quiteña acá, y yo me acuerdo de que inclusive la forma de enseñar no era una forma que estaba acoplada al sistema académico, estaba como totalmente desconectado. Algo que sucedía bastante es que me explican algo, pero no hay una certeza completa, entonces es como un poco, difuso, difuminado en cierta forma [visto] desde el lado académico (los corchetes son míos, grupo focal, 14 de mayo, 2021).

Si bien, en las últimas dos décadas de nuestro siglo se han abierto varias instituciones, tanto públicas como privadas, que forman y otorgan títulos a quienes desean educarse como músicos, muy pocas están familiarizadas con la educación de las expresiones musicales marcadas como nacionales, pasillos, albazos, alzas, yaravies entre otros. Según Julio Andrade, docente de la Universidad Central del Ecuador, ésta

¹⁷ Realizó sus estudios musicales en la Universidad de las Américas, fue parte de club de investigación y del club de guitarra de la Escuela de Música de la misma universidad. Se dedica a la música *jazz* y su acercamiento a la música ecuatoriana fue a través de clínicas y talleres en la universidad. Se desempeña como articulista para la revista *Jam In*.

es posiblemente la única institución en la ciudad de Quito que forma a los estudiantes desde estos lineamientos. Sin embargo, en varias instituciones, como la Universidad de las Américas y la Universidad San Francisco de Quito, hay clubes y otros espacios donde existe la posibilidad de estudiar en espacios académicos estas músicas. Pero, como apuntó André, no otorgan ningún certificado que acredite el conocimiento de estas manifestaciones.

En este sentido, hay tres aspectos que para André Almeida resultan problemáticos. En primer lugar, está la certificación, pues él considera necesario certificar a una persona con el objetivo de respaldar institucionalmente su práctica musical. Para el entrevistado el título acredita el conocimiento recibido y certifica un saber experto.

La segunda preocupación de Almeida recae sobre la idea de que no existe un saber único, canónico sobre la música ecuatoriana. Para André, el hecho de que no exista un consenso resulta un problema para el aprendizaje de estas expresiones. Él propone la publicación de métodos y enciclopedias, respaldadas por alguna entidad oficial. Sus preguntas “¿Qué es esto? ¿Cómo se debería aprender?” Parecen sugerir que se necesitan pautas consensuadas y normativizadas para la correcta ejecución de estas expresiones. De esta manera, pareciera ser que más allá de moldear un saber experto sobre el pasillo o algún otro género, existe una preocupación por formalizar ciertas músicas marcadas como nacionales.

El tercer problema que consterna a André recae sobre la pedagogía, pues él expresa disconformidad con la manera de enseñar en la clínica del estilo guitarrístico de la guitarra quiteña en la cual él participó; estilo utilizado para la interpretación de la música apuntada canónicamente como nacional de la “época de oro de la música ecuatoriana”. Para André, la metodología con la que el profesor guiaba a los estudiantes no seguía los procesos del sistema educativo de la universidad donde estudió. Así pues, pareciera que, para el entrevistado, escolarizar y formalizar la música “nacional” implicaría servirse de saberes pedagógicos hegemónicos respaldados por instituciones. Estas tendrían que capturar estos saberes y acreditarlos como verdades legitimadas.

Por su cuenta, Erika Escorza¹⁸, quien participó en el mismo grupo focal que Almeida, considera que las instituciones son capaces de otorgar a los estudiantes herramientas técnicas que les permiten plasmar lo necesario en sus prácticas musicales. Al conformar el grupo focal, envié un mensaje explicando el tema que se trataría en el encuentro, que íbamos a hablar sobre la música “nacional” y el pasillo. Al comenzar con la reunión pedí a los participantes que platicaran un poco sobre la relación que ellas y ellos habían tenido con las músicas nacionales. Erika mencionó que ella formaba parte de la Orquesta Juvenil del Carchi, una ciudad del norte del Ecuador y que limita con Colombia. Si bien aludió a que estudió algo del pasillo mientras formaba parte de tal orquesta entre sus diez y doce años, no se consideraba una persona con una buena “técnica”. Después, mientras continuaba narrando su recorrido dijo lo siguiente:

(Er) Cuando empecé a estudiar música formalmente en una institución fue en la UDLA [Universidad de las Américas] [...]. Entonces ahí fue cuando, o sea, siguiendo composición musical me interesé en investigar acerca del pasillo, ya que siendo parte también de la Escuela de Composición de Música Ecuatoriana, guiada por Guillermo Estrella y Alexis Zapata, tonces [*sic*], tuve la necesidad de, de ir a ver técnicamente qué es lo que sucede, históricamente qué es lo que sucede, para poder plasmar lo que se necesita en ciertos proyectos, [...] Por ahí es como te puedo decir mi experiencia [...] llegar a ese interés y poder componer un pasillo (grupo focal, 14 de mayo, 2021).

En el testimonio de Erika, llama la atención su necesidad de adquirir ciertas herramientas escolarizadas en instituciones educativas. Pareciera ser que la enseñanza de la historia en las escuelas es un aspecto fundamental para comprender las músicas marcadas como nacionales, para plasmar “aquello que se necesita”. Desde esta

¹⁸ Nacida en Tulcán provincia del Carchi, fue parte de la *Orquesta Juvenil Binacional* de la Casa de la Cultura del Carchi con el saxofón y guitarra. Estudio Ingeniería de Sonido y Acústica en la Universidad de las Américas, Quito, donde también obtuvo la Licenciatura en Música con énfasis en composición. Es productora musical en el estudio de grabación Live Room Sessions en Quito. Es sonidista del grupo *Monkey Roots*. Se desempeña como arreglista e instrumentista del *Ensamble del Viento* y de la *Orquesta Juvenil de Instrumentos Andinos*, ambas dirigidas por Alexis Zapata. También figura como arreglista y compositora de la *Escuela Ecuatoriana de Composición* dirigida por Lenin Estrella. Ha escrito tres artículos para la revista *JamIn* dirigida por César Santos Tejada. Se desempeña como productora, saxofonista y compositora del trío *Papa Chola*, y como saxofonista del grupo *Rockin Crueles*. Es parte del club de investigación de la Universidad de las Américas (Erika, 2022).

perspectiva, la relación entre lo que ha narrado la historiografía canónica en torno a las músicas nacionales y las herramientas técnicas musicales impartidas en las instituciones educativas moldean un saber necesario de capturar. Así, para Erika, la escolarización de ciertas músicas nacionales sirve para poder plasmar de manera “adecuada” lo que se necesita en algunos proyectos.

Por su cuenta, Julio Andrade habla sobre su recorrido musical, y él también enuncia la necesidad de formarse en una academia para desenvolverse como músico de manera “correcta”. Julio nos dice:

(J) Entonces, yo me metí a eso [un proyecto de música ecuatoriana] sin haber tenido herramientas, quizás, herramientas de estudio porque hay que tener una formación, unos rudimentos que ahora se llaman en las escuelas, ¿no?, para integrarse a un ensamble, manejar ciertos códigos y poder leer un arreglo y tocar en un ensamble, ¿no? Tonces [sic], yo me metí porque me invitó este man [sic], sin que [cambia de idea], yo sabía que iba a estar duro, porque era la primera vez que me metía en algo bastante formal en la música, pero, quería experimentar, o sea, sinceramente dije “veamos cómo es esto de la música” [se ríe] y “veamos si es que soy músico o no soy músico”, porque yo era un músico, digamos de la calle no, o sea con una formación oral totalmente (Julio Andrade, comunicación personal, agosto del 2021).

En este testimonio, es posible observar que el entrevistado tiene bien marcados los registros de “ser” o “no ser” músico a partir de los conocimientos obtenidos por medio del estudio formal. Pero más allá de eso, es interesante observar que adquirir ciertas herramientas es necesario para formarse de manera “adecuada” como músico e ingresar a proyectos formales de música. Pareciera ser que la idea de la escolarización de la música “ecuatoriana” –utilizando las palabras de los interlocutores– resulta ser una estrategia correspondiente a ciertos valores político-ideológicos que registran determinadas nociones de perceptibilidad y sensibilidad en torno a la práctica legítima de estas expresiones.

Para acotar estos tres testimonios, la noción de escolarizar las músicas nacionales tiene dos aristas que arrojan luces sobre el ¿para qué? Primero, escolarizar estas expresiones permite figurar un saber consensuado sobre estas, un saber canónico regulado por las instituciones educativas; estaríamos hablando de un saber hegemónico legitimado por esferas de poder. Aquello que la literatura canónica ha dicho sobre la música, sus formas de transmisión y las expresiones nacionales toma

vigencia, pues desde las instituciones se reproducen estas narrativas y se educan a las personas. Por otro lado, estos testimonios sugieren que escolarizar las prácticas de ciertas músicas ecuatorianas permite a los músicos obtener un estatus de “ser” músico. Desde este ángulo, es posible pensar que existen prácticas “correctas” que validan a la persona como un músico “profesional” o no; así se mantiene vigente el régimen de ecuatorianidad, pues se mantiene el registro jerárquico y diferencial que se ha construido a lo largo de la historia.

Pero ¿cuáles serían las implicaciones que conllevaría institucionalizar las expresiones nacionales? Paúl Marcillo¹⁹ señala muy claramente que, para él, esto implicaría algunos riesgos. Para Paúl, escolarizar la enseñanza-aprendizaje de un conjunto de músicas discursiva e ideológicamente marcadas como nacionales “atentaría” en contra de ellas. Incluso, sería un ejercicio de violencia epistémica. Aquí su testimonio:

(P) No todo se puede describir con el escrito occidental, se puede sistematizar en algunas cosas posiciones, pero la vivencia no, esas cosas más profundas, tienen que ver con el cuerpo con la vida misma, ¿no?, la técnica quizás sí. Inclusive, hasta se vuelve un poco elitista porque se vuelve para un sector, gente que sabe leer, por ejemplo. [...] Y en ese sentido, claro, sistematizar se vuelve algo complejo, porque puede caer en el punto de homogenizar y uniformar; cuando uno hace eso en la música popular se muere todo, se acaba, se acaba todo (Marcillo, comunicación personal marzo 2021).

En este testimonio, Paúl utiliza el término “música popular” para referirse a géneros como el pasillo, sanjuan, albazos y yaravíes, desde esta perspectiva el entrevistado comprende ciertos géneros “populares” como parte de la categoría de

¹⁹ Guitarrista, investigador y docente ecuatoriano nacido en la ciudad de Sangolquí. Fue becado de guitarra clásica en el conservatorio Franz Liszt-Ecuador. Estudió en la Escuela de Música de la Universidad de las Américas. En su desarrollo como docente ha impartido clases en varios institutos como el conservatorio Franz Liszt, Museo Metropolitano y conservatorio Mozarte en diversas asignaturas. Ha impartido talleres y *master class* de guitarra popular y de la Guitarra Quiteña. Como guitarrista, ha participado en varios festivales entre los que figura el Festival internacional de Tango y Pasillo 2018, Inty Raymi Cayambe 2018, Festival del Pasacalle 2018, Fiesta de la música Cuencana 2016, Fiesta de la música Quito 2018, entre otros. Además, ha acompañado a varios artistas ecuatorianos como Carlos Grijalva, Julio Andrade, María Tejada, Paúlina Tamayo, Edgar Palacio etcétera. Activamente trabaja en la extensión del proyecto llamado *Taller de Guitarra Quiteña*, y se encuentra en la producción del álbum *Viaje Ecuatoriano* con Carlos Grijalva (Guitarra clásica franzliszt.edu.ec, 2022)

expresiones “nacionales”. Lo interesante de observar aquí es como para el entrevistado, la idea de la escolarizar estas expresiones resulta en una lucha de poder de quienes tienen la capacidad de obtener los saberes canónicos para la práctica de estas manifestaciones. Así, la idea de canonizar la música marcada como nacional se convierte en una herramienta que da vigencia a un régimen diferencial.

En este apartado expuse distintos ángulos desde los cuales ciertas personas han manifestado lo que para ellas se debe hacer con respecto a la música nacional y su práctica. Como punto de convergencia en sus discursos destaca la idea de escolarizar la enseñanza-aprendizaje de cierta música que ellos conceptúan como “ecuatoriana” o “popular”; desde esta perspectiva, emergen una serie de narrativas ideológicas que dictaminan lo que, presuntamente, deberían ser estas expresiones. Por otro lado, existen personas, como vimos, que consideran que la institucionalización de las manifestaciones en cuestión acarrearía consecuencias como la homogenización de éstas, perdiendo la multiplicidad de su riqueza.

En síntesis, la institucionalización de algunas expresiones nacionales es una inquietud que varios entrevistados manifestaron. La institucionalización de la enseñanza-aprendizaje de ciertas músicas emerge como un valor político-ideológico que permite a los entrevistados distinguir las prácticas musicales bajo el registro diferencial del régimen de ecuatorianidad.

3.1.2. Resistir a lo hegemónico.

Uno de los aspectos fundamentales en tanto valores políticos-ideológicos recae sobre la idea de *resistir ante lo hegemónico* y lo establecido; y, también, de lo que se espera del individuo, según el punto de vista de ciertos testigos. Así pues, cierta música señalada como nacional, como los pasillos, han sido vías de escape ante las imposiciones establecidas por esferas que pretenden controlar las músicas que circulan en la esfera pública.

Julio Andrade en su testimonio señala a las “músicas populares ecuatorianas”, refiriéndose a ciertas músicas catalogadas como nacionales, como una vía para resistir ante lo impuesto, por lo que él denominó sistema. Desde su punto de vista, la industria fonográfica y varias instituciones educativas forman músicos desde teorías eurocéntricas. A pesar de que existan talleres, clubes o actividades extracurriculares que se enfocan al aprendizaje de músicas nacionales, como el pasillo, el yaraví, el

albazo y el sanjuan, para Julio, la principal fuente utilizada para la educación formal de los músicos son las teorías provenientes de la música europea académica y el jazz. Julio nos dice:

(J) Cuando se armó la carrera de artes musicales en la Universidad Central, ahí se abrió desde otra perspectiva, desde los saberes populares, las músicas ecuatorianas y latinoamericanas ahí tienen chance, y las otras músicas son como que secundarias, o sea es una visión un poco contracultural, más bien contra colonial sería, virar la tortilla (Julio, comunicación personas mayo 2021).

Según Julio Andrade la implementación de la enseñanza-aprendizaje de ciertas músicas ecuatorianas en el marco de una escuela, es una respuesta ante lo establecido, ante lo que él considera músicas eurocéntricas. Se muestra un pensamiento ideológico, que trata de escapar de lo consensuado por la norma, tomando ciertas expresiones nacionales como vías alternas a lo dictado por “el sistema”.

En los conservatorios y en escuelas privadas, como la Universidad de las Américas (UDLA) o la San Francisco de Quito (USFQ), la enseñanza-aprendizaje de las músicas referidas ha sido programada desde una visión de la música popular norteamericana. Es decir, en sus programas el jazz forma gran parte de la educación. Por otro lado, en los conservatorios como el Conservatorio Nacional o el Mozarte tienen una formación académica eurocentrista, donde la cabida a expresiones nacionales es sumamente reducida desde el punto de vista de los entrevistados.

La Universidad Central del Ecuador, como lo narra Julio, abrió la oportunidad de estudiar música desde unos lineamientos acordes a ciertas músicas registradas como nacionales, o sea, ciertos elementos sonoros que se han canonizado en la práctica de estas expresiones; tales como los vibratos, la pentafonía indígena y otros elementos que –como veremos más adelante– le dan a la música un carácter “ecuatoriano”. Julio comprende este asunto como una respuesta a lo establecido. Pero, de cierta manera, ello resulta paradójico, pues el hecho de formalizar el estudio de “músicas ecuatorianas” –como él las nombra– ¿no deviene ya en lineamientos establecidos de una educación canónica?

Sin embargo, para Julio, la enseñanza-aprendizaje de ciertas expresiones en cuestión dentro de ámbitos escolarizados, no es la única manera en la cual estas manifestaciones pueden pervivir. Julio declara que la escucha de estas expresiones puede ayudar a las audiencias contemporáneas a “liberarse” de las tendencias de

escucha preestablecidas por la radio. Con referencia a esto, Andrade mencionó que varios estudiantes suyos han estado interesados en “desempolvar” y recuperar la sonoridad de la guitarra quiteña. Desde su perspectiva, este estilo de guitarra, con el cual se grabó gran parte del repertorio antológico y “clásico” de la música nacional del siglo XX –como el pasillo, el sanjuanito, el yaraví, el alza– es decir, las músicas que se fueron marcando como nacionales, se dejó atrás en el último tercio de ese siglo. Y, actualmente, en la ciudad de Quito hay una escena de jóvenes músicos que están “desempolvando” esas manifestaciones. Aquí la voz de Julio:

(J) Yo pienso que un poco los discursos se agotan también [...] los jóvenes ahora dicen “no, lo nuevo lo proponemos nosotros”; o sea, “el sistema ya no nos propone nada, nosotros proponemos lo que nos da la gana”. Y entre esas cosas que se proponen están estos repertorios que han sido empolvados ¿no?, y que están ahí quizás, en su memoria también eh, familiar, y que los canten justamente en este ejercicio de liberarse de, de prejuicios y de liberarse de este caminar de lado ¿no?, que a veces nos hace ir a todos a oírle a Maluma [se ríe], sin re, sin restricción alguna. (Andrade, comunicación personal, julio de 2021).

Los repertorios “empolvados” de música nacional del siglo XX son concebidos por Julio como una vía de resistencia ante lo establecido, “el sistema”. Desde su punto de vista, cantar, ejecutar la práctica musical de estos repertorios provoca que los individuos se liberen de sus prejuicios vertidos en estas expresiones musicales ¿Cuáles son los prejuicios que rondan en las músicas nacionales ecuatorianas? Estas preguntas serán abordadas más adelante.

Pero, uno de los aspectos que me parece sustancial aquí es el contraste entre la música catalogada como nacional y otras músicas comerciales como Maluma, el ejemplo citado por Julio. Desde la perspectiva de Andrade, el hecho de liberarse de algo por medio de las expresiones ecuatorianas, quiere decir que la música, como la de Maluma, vuelve a sus audiencias presas de “algo”. En este sentido, la idea de romper con la tendencia desde expresiones como el pasillo, interpretados con un estilo canónico, resulta paradójica: si bien “libera” de una música “capturadora” y preestablecida por el sistema, no se escapa del canon de las músicas nacionales.

Pero ¿dónde queda el pasillo, en concreto, en este “resistir a lo hegemónico”? La investigadora Wilma Granda aborda esta cuestión:

(M) ¿Usted vio alguna vez bailar, entonces, pasillo en su familia?

(W) [...]mi mamá decía que antes para irle a sacar a la señora o a la mujer, se ponía un pañuelo en la mano, como vals [...] Porque el pasillo es un vals al revés, el vals es tan tantan, el pasillo es tantan tan, tantan tan [ejemplificando la rítmica]. Esa es la irreverencia del pasillo, que emula, o sea, recrea un ritmo noble de las élites y lo hace propio, lo hace suyo; desordenando el orden que las clases dominantes mantienen, o las que emulan a las clases dominantes. La lentitud, y eso, ellos lo vuelven rápido, ágil, esa es la irreverencia el pasillo. (Granda, comunicación personal agosto 2021).

Para Granda, la propia rítmica del pasillo ya es una irreverencia, una forma de contestar una expresión musical europea hegemónica. Si bien, Wilma narra un ritual para invitar a una mujer a bailar, muy similar a como se lo hacía con un valse en la primera mitad del siglo XX, el aumento de velocidad y el cambio del ritmo son concebidos por ella como irreverencias contra el orden de las clases dominantes de Quito en la primera mitad del siglo XX.

Para la autora, la transformación creativa de estos elementos sonoros hizo que la música de los sectores dominantes se convirtiera en algo “propio” de las clases menos favorecidas. Si bien Granda habla de contextos y épocas distintas a las que refieren César o Julio, es interesante observar cómo se ha venido construyendo la idea de las músicas ecuatorianas como expresiones que resisten ante lo hegemónico.

Pero esta no es la única manera en la cual –según los testimonios– el pasillo ha sido visto como una música que puede ayudar a resistir ante lo hegemónico, lo impuesto o “el sistema”, tal lo ve Julio Andrade. Amaru también aborda este tópico, pero desde una perspectiva diferente:

(M) Y seguramente has escuchado, no qué hablan del pasillo como la máxima expresión de la música nacional del Ecuador ¿Qué opinas de ello?

(Am) [...] no creería que es la máxima expresión, tampoco le pondría a ningún género como la máxima expresión ecuatoriana. Lo que sí, la razón quizás por la cual se le considera así es porque justamente fue de entre todos estos géneros el que nunca se perdió, o sea, los albazos dejaron de tocarse, se cambió la forma de tocar, se perdió el bordoneo. [...] el [pasillo] fue el que llega hasta estos días así, como patrimonio cultural y como expresión nacional, por ese lado es que lo llaman y le dan el reconocimiento. Si tiene su mérito, pero, así como tal yo diría que no (Muñoz, comunicación personal agosto 2021).

Como se lee, este testimonio, permite ver cómo se relaciona Amaru con la narrativa dominante sobre el lugar del pasillo dentro de la dicha música nacional. Lo

que sí deja claro Muñoz es la perdurabilidad del pasillo con respecto a otras músicas. Según él, en otros géneros, al igual que ciertos estilos interpretativos se perdieron; pero el pasillo perduró en el tiempo ante aquello por lo cual se dejaron de tocar otras expresiones nacionales.

Esta idea de perdurar llama particularmente la atención, pues posiciona al pasillo como un objeto que se ha mantenido en las distintas esferas de la sociedad como algo de lo que se ha hablado y escuchado. Como hemos visto, desde la historiografía y la literatura canónica la expresión que me concierne ha estado rondando en las esferas letradas, y como vimos, se han hecho grandes esfuerzos por parte de instituciones como el Museo del Pasillo de llevar a esta expresión a la esfera pública. Por otro lado, la formación de ciertos cánones en torno a las manifestaciones nacionales, como lo es la “época de oro” han dado forma a un repertorio canónico donde el pasillo ha sido catalogado por la academia como el máximo representante de estas músicas. Así hablamos de un régimen que ha mantenido al pasillo en la vida cotidiana de los ecuatorianos, de forma que no simplemente se los induce a escuchar esta música, sino, que se los ha impulsado a hablar sobre este. Así, hablamos de que el género musical que me concierne sea impuesto como una manifestación canónica por parte de una voluntad del saber hegemónico ecuatoriano.

Finalmente, muchos testimonios señalan que ciertas músicas nacionales han sido sometidas a registros que dificultan su inserción en un espacio cotidiano de la sociedad. A continuación, reviso algunos de los elementos que las personas entrevistadas ubican como hegemónicos.

3.1.3. La hegemonía del pasillo.

Varios de los entrevistados han señalado distintos elementos que han sido un lastre para lo que ellos ubican como el desarrollo y difusión de las músicas ecuatorianas. Esta problemática es abordada desde diferentes puntos de vista. César, por ejemplo, señala y acusa a lo que él llama la “institucionalidad oficial”, refiriéndose a instituciones gubernamentales que, de la mano con el consumo de música masiva impulsada por los medios de comunicación, han moldeado la manera en la cual las audiencias se relacionan con las expresiones en cuestión. Habla César:

(S) Entonces te digo, la institucionalidad oficial es la que ha impedido esto. Además, el apoyo de muchos medios de comunicación, sobre todo las radios

estas que se han metido dentro de ésta, de este consumo de lo transnacional [enfaticando]. Entonces las radios impusieron este gusto por las baladas y todo este pop que viene de otras partes y todo lo demás.

(M) ¿Y es lo que se escucha?

(S) Exacto, eso lo que, exactamente. Entonces ellos han impuesto [enfaticando] ese criterio y luego la televisión. Ellos hacen que, que haya un paisaje diferente, que en realidad no es. Cuando uno ya se enfrenta a la realidad no es así, no es que la gente en general odie. ¡No, no, no odia, ni la conocen! [a la música ecuatoriana] [agitado] (Santos, comunicación personal agosto 2021).

Subrayemos que, para César, “la institucionalidad oficial” y los medios de comunicación han sido instancias capaces de transformar la manera en la cual audiencias ecuatorianas nos relacionamos con las expresiones marcadas como nacionales. César Santos considera, al igual que Amaru, que el discurso que dicta que los que ecuatorianos no gustamos de la “música nacional” no es verdadero. Pero César aborda el tópico desde un punto distinto, pues plantea que los ecuatorianos no odiamos estas expresiones, más bien no las conocemos.

Esto resulta de particular interés, pues, como veremos más adelante, la idea de conocer la música nacional –para algunos entrevistados– es un “sinónimo” de conocernos a nosotros mismos como ecuatorianos. Pero, volviendo a lo dicho por César Santos ¿qué significa odiar o amar a ciertas expresiones musicales ecuatorianas? Desde la experiencia de César, las instituciones impiden que las audiencias accedan a las manifestaciones en cuestión. A pesar de que se abran cada vez más espacios en escuelas y exista apoyo por parte del gobierno para la formación de instituciones de salvaguarda como el Museo del Pasillo o el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Pero César no es el único en señalar al “área gubernamental” como un problema con respecto al desarrollo y difusión de las músicas en cuestión. Respecto a este punto Wilma Granda dice lo siguiente:

(W) O sea, la política siempre se ha mezclado con los músicos para manejar el poder. Y solo esos músicos como el Julio Bueno han sido los que se han aprovechado por décadas [lo dice con desagrado y manifestando malestar] de, de los apoyos que deberían ser para todos los músicos, no solo para ellos, o los pueblos nuevos digamos. Gente que ha estado a lado, beneficiaria del mecenazgo y no solo en esta época ¡toda la vida!, toda la vida. Tons [sic], por eso los músicos tienen dramas de vida, y por eso necesitan hacer las canciones esas tan dolorosas como los pasillos, o como los valeses, o como la música chicha de ahora que ahora

es diferente, que es más cruda, que, es más, que tiene otro lenguaje (Granda, comunicación personal agosto 2021).

Como es posible observar, para Wilma la política ha tenido siempre una estrecha relación con ciertos transculturadores musicales. La investigadora denuncia la relación de ciertos músicos con las instituciones culturales desde las cuales se les facilitan recursos económicos. Desde esta perspectiva, Wilma Granda delata círculos de poder que se aprovechan de beneficios y quitan la oportunidad a otros menos favorecidos. De la misma manera, vimos que César manifestó su disconformidad con respecto al apoyo de parte de las instituciones de gobierno hacia las músicas marcadas canónicamente como nacionales. Como veremos más adelante, este es un fenómeno que se repite en los enunciados de otros entrevistados.

En otro orden ideas, algunos entrevistados manifestaron que las expresiones como el pasillo, el yaraví, el albazo, el sanjuan son en realidad espacios en disputa. Dentro de los géneros que forman parte de la categoría de músicas nacionales un determinado estilo de pasillo ha sido una suerte de “título grande” usado como sinónimo de “música ecuatoriana”. Emerge entonces el pasillo canónico “clásico” como una música hegemónica dentro del paradigma de las músicas ecuatorianas, Amaru declara lo siguiente:

(Am) [...] la gente normalmente le llama pasillo a todo cachas, “ah ese es un pasillo”. Entonces, no solo son los pasillos ya, está el albazo hay capishca, aires típicos, hay pasillos ligeros, alza, futa [sic] hay un montón de géneros, pero la gente no, no cacha. [...] La gente dice “es pasillo” como que la cultura está como un poco alienada podría decir, ¿no?, la gente se ha olvidado *full* de eso, no cacha la música de aquí de verdad (Muñoz, comunicación personal agosto 2021).

Anudado a esto, en las encuestas realizadas se planteó una pregunta derivada de lo que dijo Amaru con respecto a que las personas muchas veces llaman pasillo a músicas como el albazo. La pregunta decía lo siguiente:

6) Si le gustan los pasillos ¿cuáles serían sus favoritos? (puede elegir más de una opción).

86 respuestas

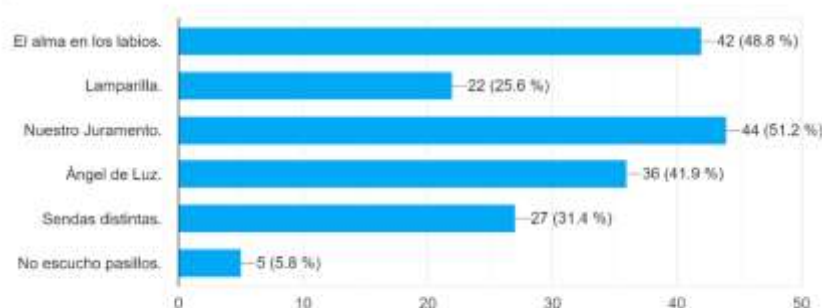


Figura 2: Resultados de la pregunta seis de las encuestas realizadas para este proyecto en el 2021 en la Plaza Grande y el Museo del Pasillo.

En esta pregunta las respuestas fueron sugeridas y de opción múltiple, debido a que la intención era tener una muestra para observar si los encuestados eran capaces de distinguir si la pieza “Nuestro juramento” pertenecía o no al género del pasillo. De ochenta y tres personas encuestadas, cuarenta y cuatro respondieron que su pasillo favorito es “Nuestro Juramento”, pieza que resulta no ser un pasillo, sino un bolero del puertorriqueño Benito de Jesús, popularizada por Julio Jaramillo. Así, podemos observar que existe un trabajo discursivo desde las esferas urbano-letradas que exalta al pasillo y la figura de Julio Jaramillo por sobre otros géneros como sanjuanés albazos, capishcas, yaravíes. No por nada se escogió el día del natalicio de Jaramillo como el día del pasillo ecuatoriano.

Para relacionar lo que dice Amaru con las encuestas, lo interesante es ver que el pasillo ha llegado a sobreponerse a otras músicas catalogadas como nacionales, siendo un “género” que de cierta manera ha invisibilizado a los otros géneros. Por otro lado, Andrade ubica al pasillo como un género que ha acaparado las luces invisibilizando otras expresiones como el yaraví, el sanjuan, el albazo y el bolero, acerca de lo cual menciona:

(J) [...] en los últimos cien años bueno básicamente el pasillo se robó la película, el pasillo se volvió, eh, como qué la música dominante, sobre todo en la parte, eh, urbana. [...] Pero esas visiones son limitadas también, porque hay una, una parte vecina, hay un parte rural ¿no cierto?, que no, no ha caído mucho en eso y más bien han seguido manteniendo la música como una expresión tradicional. Entonces, la música cuando se habla de una expresión tradicional es la música

que sirve para la comunidad, para diferentes dinámicas comunitarias. En cambio, el pasillo se volvió, eh, como que, una música, eh, urbana, citadina y para todos; o sea, se volvió masivo, exactamente. Tons [sic], por eso claro, lógicamente el pasillo se llevó la película, pero también hay más, no es que ahí se acaba la película, la cosa ¿no? (Andrade, comunicación personal agosto 2021).

Desde esta perspectiva, Andrade permite ver que las músicas canónicamente nombradas como nacionales, el pasillo como su máximo exponente, han invisibilizado otras manifestaciones musicales, como acabamos de mencionar. Así, las esferas urbano-letradas han marcado al pasillo como una expresión dominante desde del siglo XX hasta nuestros tiempos. De esta manera, podemos observar cómo desde el género que me concierne se ha fomentado, discursivamente, un régimen de ecuatorianidad una serie de valores ideológicos y políticos que norman sobre lo que son o no son expresiones “nacionales”, músicas que puedan representar al país. El testimonio del entrevistado permite ver que estos discursos actúan sobre él, audiencias letradas contemporáneas, pero Julio pone en tela de juicio esta perspectiva, él considera que es importante también hablar de músicas “tradicionales” de la periferia, músicas que desde su punto de vista no es parte de las músicas nacionales.

Finalmente, me gustaría subrayar la relación entre el pasillo como un género hegemónico dentro de la categoría de las músicas nacionales y la labor de las instituciones públicas que contribuyen al impulso del género que me concierne. Le pregunto a David Tamayo qué piensa él sobre la actual labor del Estado por salvaguardar al pasillo ecuatoriano; nos dice lo siguiente:

(D) Creo que sin duda es un gran aporte para nuestra música, nuestra cultura musical, o sea, el hecho mismo que ya esté tomado en cuenta como patrimonio nacional, ¿no?, y que el Estado se preocupe por éste, por este género, es pues 100 % que es, positivo, todo, todo, todo eso. [...] Tonces [sic], estos manes [funcionarios públicos] gestionaron para que se dé el día del pasillo y para que exista el museo del pasillo, y estoy seguro [de] que, si hubieran cogido, no sé un albazo, un yaraví, igual hubieran logrado, porque todo eso, esos ritmos también tienen un bagaje histórico al igual que el pasillo. (Tamayo, comunicación personal agosto 2021).

Se advierte que, para David, la gestión del gobierno para proclamar el 1 de octubre como el día del pasillo ecuatoriano, y en 2018 declararlo como patrimonio inmaterial del Ecuador, son iniciativas positivas que deben seguir promoviéndose. No obstante, sugiere que el impulso gubernamental al pasillo invisibiliza a otros géneros que son históricamente catalogados como nacionales. Entonces ¿qué hace que el pasillo sea elegido para este tipo de iniciativas en lugar de otros géneros ya mencionados? Como he señalado, hay una historiografía canónica y una política

cultural añeja que ha privilegiado cierto tipo de pasillo como el género nacional por excelencia.

3.1.4. El peso de la historia en el pasillo.

En las entrevistas realizadas las personas hicieron una serie de referencias a la historia de la música ecuatoriana, del pasillo dentro de ésta y de ciertas escuelas estilísticas que lo han alimentado, como el caso de la guitarra quiteña. Julio Andrade considera que la importancia del pasillo para la sociedad ecuatoriana radica en el siglo de historia que ha alimentado a este género y lo ha legitimado como valioso para la nación. Su mimetismo con distintas músicas ecuatorianas en tiempos y espacios diferentes lo ha convertido en una expresión que ha perdurado por generaciones. Desde el punto de vista de Andrade, se ha naturalizado en el cuerpo. Julio dice lo siguiente:

(J) O sea, yo pienso que eso ha sido un proceso de unos cien años, cien años del pasillo en el Ecuador, ¿no?, quizás un poco más. Pero eh, el pasillo [...] se mimetizó con el yaraví y con los yaravíes digamos ¿no?, con los yaravíes que ya había y esta información yo pienso que se queda un poco en nuestro inconsciente, y trasciende generaciones, porque todas, todas estas sensaciones [...], no es que se mueren con la persona, sino que se transmiten [...], transgeneracionalmente ¿no? [...] Yo pienso que con el arte también pasa eso, eh hay una información quizás en nuestro inconsciente, que nos sigue ubicando geográficamente, y nos sigue haciendo que una determinada estética musical nos estremezca ¿no cierto? [...] quizás viene desde nuestros orígenes indígenas ¿no? (Andrade, comunicación personal agosto 2021).

Como podemos observar, para Julio la presencia de más de cien años de pasillo en Ecuador es un motivo muy fuerte para que esta expresión se haya integrado en la sociedad ecuatoriana. Y reproduce tópicos discursivos, como el de la yaravización y la pretendida naturalización de la sentimentalidad. Es sustancial considerar cómo la idea del tiempo transcurrido del pasillo en Ecuador lleva a dos aspectos fundamentales para la formación de la ecuatorianidad. El espacio geográfico y los antepasados, ambos tópicos trabajados discursivamente desde el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural –como lo vimos en el capítulo dos–. Estos dos elementos llaman particularmente la atención, pues en las encuestas realizadas para esta investigación, varios de los encuestados apelaban a la idea del espacio, la ciudad, su casa, el país y la

provincia; y también a sus antepasados, sus abuelos y sus padres como elementos por los cuales la música nacional, entre ella el pasillo, llegó a ser parte importante para su crianza.

Asimismo, el mimetismo del pasillo con músicas provenientes de universos indígenas como el yaraví no es el único tópico citado por los entrevistados con relación a las músicas ecuatorianas y sus prácticas o estilos. Paúl Marcillo considera que la guitarra quiteña, este estilo particular para interpretar el repertorio de la época de oro de la música nacional –pasillos, yaravíes, sanjuanitos, albazos, alzas, entre otros–, tiene su propia historia. Para él, la importancia de que este estilo se haya preservado, y de que hoy en día se le vuelva a poner en práctica, refuerza su validez dentro de la sociedad ecuatoriana. Paúl construye un discurso lógico y aborda distintas problemáticas:

(P) O sea, porque la guitarra es un instrumento que se arraigó en la cultura popular [...] Y la guitarra viene [a] arraigarse en el corazón de la cultura popular, y una, por ser un instrumento de fácil acceso económico [...] En ese sentido la guitarra empieza a arraigarse en el corazón de la cultura popular, ya los indígenas empiezan a comerciarle y fusionarle con sus melodías en la guitarra, en los mercados de Quito y Tumbaco, y también crónicas, ¿no?, que las tertulias, que las bohemias se hacían con guitarras y con yaravís [*sic*] ¿no?, zapateos (Marcillo, comunicación personal agosto 2021).

En este fragmento, Marcillo pone sobre la mesa la idea de la guitarra como un instrumento que se arraiga en el corazón de la cultura “popular”. Esto me parece de vital importancia, pues Paúl reproduce parte de la narrativa canónica analizada en el primer capítulo, me explico. En cierta literatura hegemónica (Guerrero y Mullo, 2005) expresan lo siguiente con respecto a la guitarra: “A la composición musical se sumó su ejecución en guitarra, instrumento al cual se traspasaron las pautas de su acompañamiento y donde llegó a condensarse el llamado ‘sentimiento pasillero’, así como la organización y distribución de los estribillos instrumentales” (2005: 16).

Es de esta manera, como se ha escrito y relacionado a la guitarra con el pasillo y su carácter “sentimental”. Pero ¿qué tiene que ver esto con lo que dice Paúl? Guerrero y Mullo a lo largo de su libro, dejan muy clara la estrecha relación entre la guitarra y las clases menos privilegiadas de finales del siglo XIX y principios del XX. Según ellos, las bandas militares ofrecían repertorios que se guardaban en la memoria pública y los

músicos que traspasaban esta música a las guitarras. Para ellos, este proceso era un “traspaso a sectores populares” (2005: 14). De esta manera los autores ligan constantemente la guitarra con las clases menos privilegiadas; narrativa que tiene bien localizada el entrevistado. Paúl dice:

(P) En ese sentido claro, el corazón de la cultura popular se enraizó en la guitarra y justamente por eso, y más tarde lo que vendría también con las estudiantinas, con la influencia de 1887 la estudiantina de Madrid. Se vino a dar una gira en Latinoamérica y se instala la estudiantina, ¿no?, que empieza a tomar también un tinte, eh, muy identitario en cada país, ¿no? Si bien es cierto, empieza a tocar música clásica pero poco a poco se fueron a la música popular de cada país, ¿no?, y también los de instrumentos de cuerda van permutando a la cultura de cada país, ¿no? (Marcillo, comunicación personal agosto 2021).

En el caso de Ecuador, y según Paúl, la guitarra fue el instrumento que permutó según las necesidades de cada región. Por ello, se habla de guitarra ecuatoriana, guitarra quiteña, guitarra cayambeña, como escuelas guitarrescas, esto siguiendo sus enunciados. Sea como sea, aquí lo relevante es observar cómo la historiografía funge como una estrategia discursiva, un dominio podríamos decir, desde el cual las personas tendemos a reproducir los tópicos que lo singularizan. De esta manera la historiografía de cada género o estilo valida a algo como “nacional”, algo que nos singulariza, que nos caracteriza y nos diferencia como ecuatorianos. En otras palabras, la historiografía como estrategia y dominio permite delinear, también, la ecuatorianidad.

3.2. La estética pasillera ¿Qué escuchan en aquello que escuchan?

Una parte importante del universo del pasillo y las músicas comprendidas como nacionales es su estética. Bajo esta perspectiva, la estética como estrategia discursiva se encuentra en diálogo con otras que se abordarán en este apartado.

3.2.1. Cánones.

3.3.1.1. La época de oro.

Una de las primeras subcategorías que aparecieron en las entrevistas realizadas fue la de los cánones. Estos fueron relacionados con la “época de oro” o la “época dorada” de la música ecuatoriana, época situada por los entrevistados a mediados del siglo XX.

Como mencioné brevemente en el primer capítulo, la historiografía canónica (Wong: 2012; Guerrero y Mullo: 2005) también la sitúa ahí. Audiencias como Julio Andrade, Amaru Muñoz y Paúl Marcillo han hablado de la época de oro desde distintos ángulos. Andrade, ve al pasillo de esa época como un producto vendible que daría lugar al repertorio antológico de música ecuatoriana, “los clásicos”. Es decir, aquellos pasillos que formarían parte del repertorio de la época dorada de la música ecuatoriana. Aquí la voz de Julio:

(J) Porque en Colombia el pasillo más bien es jugueteón, más bien es poco más ligero, más para bailarlo, más frívolo [...] En cambio, acá el pasillo, cuando llega, primero agarra estas temáticas políticas que estaban de moda con Eloy Alfaro y, y después se vuelve, eh canción, porque aparece la radiodifusión, a fines del año veinte y también la, la industria fonográfica. Entonces, necesitaban un producto que vender, tons [sic] el pasillo empieza a agarrar esas letras de los poetas que estaban en auge en esa época. Y construyen este repertorio que hoy es el repertorio del pasillo antológico ecuatoriano, o sea los “clásicos” de los pasillos ecuatorianos (Andrade, comunicación personal agosto 2021).

En el testimonio de Julio hay tres ideas clave: 1) el pasillo ecuatoriano como algo que, como país, va a distinguirnos de países vecinos; 2) el pasillo-canción como un producto necesario para la industria fonográfica; y 3) la conformación del repertorio antológico del pasillo. La idea del pasillo como algo que nos distingue de los otros países será un tópico recurrente a lo largo de este capítulo, pero, será hasta el final del mismo donde lo abordaré de manera más precisa. Lo interesante aquí es pensar que, desde la perspectiva de Andrade, el pasillo como canción fue obra de la industria fonográfica y la radio. Esto permite observar cómo el entrevistado ha transformado la narrativa historiográfica del pasillo ecuatoriano, tomando ciertos elementos de ésta para moldear su propio discurso. Es decir, su narrativa tiene algo en común con tópicos de la historiografía canónica. Por ejemplo, la relación entre el pasillo-canción, los poetas decapitados y el repertorio antológico de la época de oro.

Regresemos al primer capítulo, la historiografía marcó al pasillo “clásico”, aquel que formaría parte del repertorio antológico, como obras que fueron escritas en texto por poetas vinculados a la generación decapitada. Tales obras fueron musicalizadas por compositores académicos como Francisco Paredes Herrera, tal es el caso del pasillo *El alma en los labios*. Según Guerrero y Mullo (2005), este tipo de pasillo resulta ser más “estilizado” y “elegante”, registro por el cual formó parte del repertorio antológico.

Para Julio Andrade, el pasillo “clásico” no resulta ser elegante o estilizado, sino, que es un producto masivo creado por la industria fonográfica. Lo interesante no es pensar cuál es la verdad legítima, sino, observar cómo Julio retoma la narrativa historiográfica en cuestión, la asimila y la transforma para él producir sus propios enunciados.

Paúl Marcillo, por su lado, tiene bien localizado el espacio geográfico del cual emerge la música que fue colocada en el saco de “la época de oro de la música ecuatoriana”. Para él, y como veremos más adelante, esta música “antológica” se origina en la región Sierra ecuatoriana. El entrevistado nos dice:

(P) Siempre estuve muy cercano con el yaraví, eh, el albazo así esa música digamos del Centro Norte de la Sierra todo lo que es la música ecuatoriana de la edad de oro. Y el pasillo tengo recuerdos claro desde mis tíos que cantaban, cantaban, tocaban la guitarra, y escuchaban mucho pasillo, ¿no? (Marcillo, comunicación personal agosto 2021).

Aquí hay algo de particular interés, Paúl tiene ubicado el espacio geográfico del cual proviene la música ecuatoriana de la época dorada, y, además, localiza aquellos géneros que conforman estos repertorios catalogados por la literatura especializada como “nacional”. Tanto el yaraví, como el albazo, son músicas originalmente pertenecientes al universo indígena, mientras que el pasillo ha sido situado como una música urbano-letrada. Lo interesante aquí, más allá de la concordancia de lo dicho por Paúl con la narrativa hegemónica sobre las músicas nacionales, es pensar lo siguiente: ¿qué es lo que hace que el pasillo, el yaraví y el albazo sean parte de las músicas que conforman el repertorio de oro de la música nacional? Esta pregunta la iré dilucidando conforme avance este apartado. Según varias de las audiencias entrevistadas, el estilo guitarrístico utilizado para interpretar aquellas músicas de las que nos habla Paúl es la llamada “Escuela de la guitarra quiteña.”

Con respecto a esto Amaru Muñoz dice:

(M) ¿Y, ¿cómo definirías tú el estilo ecuatoriano de los cincuentas, de esta época dorada que llamas?

(Am) El estilo es súper, chuta, verás qué bueno que tengo la guitarra, para explicarte porque, verás la guitarra quiteña este estilo del que hablamos es como que, es como que trata de emular, como viene de la tradición indígena de los sanjuanés de los albazos, se trata de emular los vientos, los aerófonos. Entonces,

digamos, siempre está tocando, digamos [[ejemplifica con su guitarra](#)] y, y el bajo siempre emula la percusión, percusión que tiene entonces un, una guitarra de baile y es fina cachas [[ejemplifica con su guitarra](#)]. [...] Claro, de ahí sale, de ahí es donde sale y sale este mestizaje, porque lo pasan a la guitarra y, y lo vuelven más de metrópoli no, pero bueno, no es que era tan de metrópoli, pero para Ecuador, o sea para Quito era así, entonces ahí tenía siempre [[ejemplifica con su guitarra](#)]. Entonces, ese es el estilo, ese es el estilo. (Muñoz, comunicación personal agosto 2021. Los ejemplos de audio fueron colectados en la entrevista).

Para Amaru, el estilo guitarrístico en cuestión se define por dos características fundamentales: 1) la emulación en la guitarra de elementos de las músicas indígenas, los tambores y los aerófonos; y 2) es una guitarra “mestiza”, pues en dicho estilo convergen elementos de lo que Amaru considera la tradición indígena en un instrumento europeo.

Por otro lado, varios entrevistados han mencionado sobre el desplazamiento que estilo y época dorada tuvieron en la segunda mitad del siglo XX; o sea, los entrevistados sugieren que estas prácticas musicales fueron perdiendo espacio en la esfera pública hasta terminar relegadas a un segundo plano. Tomando el testimonio de Amaru, es posible observar cómo él percibe este fenómeno:

(Am) Entonces, la música mexicana impactó durísimo en toda Latinoamérica en esa época [mediados del siglo XX], pero eso es lo que te decía en Ecuador, es como, como que se comió al Ecuador; cachas, empezó Julio Jaramillo con los boleros a interpretarlos, ¿no?, pero no tenían el estilo, o sea, se quedó de lado el estilo ecuatoriano, se quedó del lado [...] tuvo su época dorada en los cincuentas y, y que pudo seguirse desarrollando pero no siguió, sino que [...] fue reemplazada por este formato de tríos que ya tenían [...] el lenguaje musical era mexicano cacha, la forma de tocar la forma de interpretar (Muñoz, comunicación personal agosto 2021).

Aquí tenemos varios puntos para analizar, y que van a poner en relación la influencia de la música mexicana en Ecuador, la imagen protagónica de Julio Jaramillo y el pretendido desdibujamiento de la música nacional ecuatoriana de la época de oro. Según el punto de vista de Muñoz, no es solo el pasillo el que resulta influenciado por este tipo de bolero, sino la música ecuatoriana en general, a diferencia de lo que dicta la literatura canónica. Como vemos en su testimonio, para Muñoz el estilo del bolero mexicano relegaría el estilo de la guitarra quiteña.

Por otro lado, el mismo entrevistado apunta que Julio Jaramillo fue dejando el estilo del repertorio antológico, al acoger el género del bolero y retomar su estilo interpretativo en su práctica musical. Finalmente, Muñoz habla del bolero y la música mexicana como algo que se “comió” en términos musicales al Ecuador ¿Qué conlleva que la música mexicana se haya “comido” a la música ecuatoriana? Volveré a esta cuestión posteriormente. Por lo pronto, escuchemos otros testimonios con relación a la guitarra quiteña, su relación con el pasillo y la música nacional de la época dorada.

3.3.1.2. La guitarra quiteña.

Paúl Marcillo dejó muy claro la importancia que para él tiene la guitarra en la cultura ecuatoriana y de dónde proviene dicho estilo. Por otro lado, Amaru dejó planteados aquellos elementos de los cuales se alimenta –según su punto de vista– dicho estilo guitarrístico. A continuación, analizo algunos elementos que resultan importantes para comprender el estilo de la guitarra quiteña y su papel en ciertas músicas ecuatorianas, señalas por el canon como nacionales.

Según los entrevistados, la guitarra quiteña es una escuela guitarrística, un estilo de ejecutar de particular manera la guitarra; no es una guitarra que tenga cambios morfológicos en el cuerpo del instrumento, a pesar de que cierta historiografía canónica la definan como una guitarra que necesita cuerdas de acero. Para los entrevistados (Marcillo, 2021; Tamayo, 2021) un aspecto fundamental para este estilo de guitarra es el uso de la vitela, púa o uña. Además, estos mismos distinguen –en un ejercicio purificante– la guitarra quiteña de otras escuelas o estilos de guitarras del Ecuador. De esta manera, logran distinguir no solo el sonido musical, sino, regiones, ciudades, e incluso las músicas que se interpretan con otros estilos. Desde esta perspectiva, se podría decir que a partir de la guitarra quiteña algunas audiencias son capaces de diferenciar un “nosotros” de un “ellos”, marcando de esta manera jerarquías y un cierto orden en la sociedad ecuatoriana.

Sin embargo, a este estilo gitarresco también se la ha nombrado como “guitarra ecuatoriana”. Tanto Amaru, como David, Paúl y Julio, suelen utilizar este término para referirse a la guitarra quiteña. Ante este fenómeno pregunté lo siguiente a David Tamayo:

(D) Ok eh, a ver. Esto es algo que se ha venido debatiendo, verás. Desde, desde que ha empezado a salir con todo este auge de la guitarra quiteña otra vez. Claro,

dicen: “¿por qué guitarra quiteña?, ¿por qué no guitarra cuencana, por qué no guitarra lojana?” Entonces hay personas que se han llegado a enojar mucho o han discrepado tanto con este término, porque piensa que es muy sectorizado, ya (Tamayo, comunicación personal agosto 2021).

Este fragmento no solo exhibe la manera en que Tamayo diferencia la guitarra quiteña de la ecuatoriana, sino, que pone sobre la mesa dos aristas de gran importancia. Como venían refiriendo los entrevistados, la guitarra quiteña es de un estilo que diferencia la ciudad de del resto del país. Así, utilizar el término de guitarra ecuatoriana como sinónimo de guitarra quiteña resulta en comprender a Quito como lo ecuatoriano; de ahí que existan las disputas de que se está sectorizando la ecuatorianidad a su capital.

Por tanto, estas disputas recaen en un sentimiento de rechazo. Al sectorizar la ecuatorianidad, pareciera que aquellos que no forman parte de dicho sector se sienten apartados, excluidos y marginados por no cumplir con las expectativas preestablecidas para considerarse ecuatoriano, o por el mero hecho de no ser capitalino. En otros términos, el conflicto, en este contexto, es el resultado del sentimiento de rechazo sufrido por aquellos que no son parte del espacio sectorizado.

Pero ¿qué es la guitarra quiteña según los entrevistados? ¿Qué evidencias ideológico-discursivas se activan al hablar de ésta? Los entrevistados hablan de una “escuela” así como de su relación contrastante con otros estilos guitarrísticos como la “guitarra rocolera”, la “guitarra cuencana” y la “guitarra boquerónica”, como ya vimos. De nuevo la voz de David Tamayo:

(D) Yo ya había estado escuchando a requintistas, a gente que cantaba increíble en guitarreadas, gente que tocaba súper bien la guitarra, escuchaba pasillos, albazos, todo, todo. Pero cuando ¡pa! Veo, veo al Paúl Marcillo, y después le veo al Julio Andrade, o sea te juro, ¡ah! y, sobre todo, cuando escuché los audios de Segundo Guña y, y toda esta escuela del siglo XX, o sea dije wao, o sea, ¡qué complicado! ¡qué, qué lindo! así. Tonces [sic] yo me hacía un poco en mi cabeza un esquema como una, una guitarra mixta entre la, guitarra académica de concierto, con esta sonoridad tan popular y puñalera y digo “hijuemadre [sic], cómo, cómo lo logran, ¿no?” (Tamayo, comunicación personal agosto 2021).

Para Tamayo, la guitarra quiteña se distingue de otros estilos por su pretendido estilo mixto, entre la guitarra de concierto y la sonoridad popular proveniente de la emulación de los instrumentos de viento y percusión de lo que algunos entrevistados

llaman “tradición indígena”, o sea, aquellos sonidos e instrumentos asociados con el universo sonoro de la sierra ecuatoriana. Esta sonoridad es la que, según David Tamayo, le da el tinte de “puñalero” a la guitarra quiteña ¿Qué entender por sonoridad puñalera? Antes de atender esta pregunta, veamos primero los aspectos técnico-musicales que –según David Tamayo– distinguen a esta guitarra de otras. Para él, existen ciertos códigos y recursos que van a distinguir la práctica musical de la guitarra quiteña. David, también llama “guitarra ecuatoriana” a la guitarra quiteña:

(D) Para mí es indispensable el uso de la vitela por ejemplo [...] es este recurso externo que le embellece a este toque ¿no? [...] yo creo que, **si no hay ese sonido**, yo lo llamo el sonido “aguardientoso”, **el sonido puñalero dentro de lo que es solo la guitarra particularmente**, no, no puede, **no se escucha bien la música ecuatoriana**, debe haber ese sonido puñalero [enfatisa], ¿no?, ese sonido que dices “ahggg ayayai” sí, ¿no? Tonces [sic] he, desde ahí yo diría que es un código desde la textura sonora. [...] Ahora específicamente hay otros códigos, que yo los he llamado los códigos armónicos, códigos melódicos y de acompañamiento, ¿no? Tonces [sic] a ver, el código armónico yo no lo empleo sólo desde la guitarra ecuatoriana, sino desde la música ecuatoriana, la música tradicional [...] sobre todo los que vienen de ascendencia indígena, he, van a utilizar únicamente cuatro acordes ya [...] si hablamos en, en un poquito de armonía, sería primero menor, el tercero bemol mayor, el cinco siete, el sexto bemol mayor. Entonces utilizando son cuatro acordes yo ya puedo, digamos, eh estructurarle de alguna manera para que suene a música ecuatoriana (Tamayo, comunicación personal agosto 2021. El énfasis es mío).

Como dice David, uno de los elementos necesarios para la interpretación de la guitarra quiteña es el uso de la vitela. De manera similar, Amaru también menciona que la vitela es característica de la escuela de la guitarra quiteña. Asimismo, Guerrero y Mullo (2005) caracterizaban a la guitarra quiteña por el uso de vitela en su práctica musical. Esto llama particularmente la atención, pues las narrativas de ambos entrevistados permiten ver la manera en la cual el saber escrito en la historiografía canónica ha traspasado al sentido común de estos interlocutores.

Así pues, observamos nuevamente cómo los discursos son reproducidos por las audiencias, asimilados y transformados para producir sus propios enunciados. Pues, según David, y desde su experiencia con este estilo guitarresco, la vitela da la posibilidad de tocar la guitarra con distintas técnicas de la mano derecha, y producir un sonido que él describe como puñalero. Esta idea del sonido puñalero guarda

relación con el término “ayayai”³⁴, así las perspectivas locales perciben que el sonido de la guitarra quiteña o ecuatoriana duele o lastima como un puñal que lacera, que hiere el cuerpo. Por su cuenta, un sonido “aguardientoso” parece aludir a lo rasposo, como la sensación de beber aguardiente. Según David, estas sonoridades las brinda el uso de la vitela. Por otro lado, la idea del “sonido puñalero” también le habla a David de la relación entre secuencias armónicas específicas y su pretendida relación con expresiones musicales asociadas al “universo indígena”, lo que él comprende como elementos de las músicas “tradicionales”; nótese que para David la cadencia armónica heredada de las expresiones musicales de ascendencia indígena, son las sonoridades que se caracterizan como “ecuatorianas”. Otro aspecto interesante, es cómo la cadencia en cuestión presentada por Tamayo es un código de ecuatorianidad, es un sonido asociado a lo que él llama la música ecuatoriana. Desde este punto de escucha, es posible pensar que se ha construido todo un mito en torno a esta cadencia como característica fundamental de la música ecuatoriana; así mismo, resulta interesante cómo el entrevistado marca las músicas tradicionales como parte de esta categoría de música “ecuatoriana”,



Figura 2: Imagen extraída del Artículo *La mishy note*, publicada en la revista *JamIn* (2019) por César Santos tejada en la página 31. Fragmento del sanjuanito *Peshte longuita*³⁵ de Manuel María Espín, en la cual se aprecia el uso de los acordes mencionados por Tamayo.

Volviendo nuevamente a la idea de los códigos musicales inmersos en la guitarra quiteña, David nos habla de aspectos melódicos, donde –según él– herramientas como las apoyaturas van a ser fundamentales para producir los sonidos requeridos en la estética de este estilo:

(D) Hablando directamente desde la guitarra quiteña, se hablaría del código melódico eh, sobre todo. Hay un montón, pero te pongo un ejemplo, en primero menor; estamos en un La menor, las apoyaturas en la guitarra quiteña [...] es importante, sobre todo para los acordes, entonces la apoyatura en los acordes menores se utiliza siempre en tercer grado. Si es que estoy yo en un La menor, mi tercera nota, perdón esa tercera de La es Do, entonces, existe una apoyatura ascendente, hacia el Do y una apoyatura descendente, desde el Re hacia el Do, entonces ese es un, ese es otro código armónico, [corrige] digamos otro código melódico. (Tamayo, comunicación personal agosto 2021).

Siguiendo el discurso de David, estos códigos son una muestra importante de la formación de un canon, es decir, del proceso de homogeneización de una práctica musical bajo una serie de códigos preestablecidos en la práctica artística, de la guitarra quiteña en este caso. Finalmente, Tamayo explica cómo él distingue este estilo de otros como el rocolero o lagartero:

(D) Y así, entonces, una de las características es el bordoneo, la guitarra quiteña tiene mucho bordoneo, otras escuelas no tienen, o lo usan poco. Eh, otras escuelas, por ejemplo, la guitarra lagartera o rocolera utilizan la uñeta, no. [...] Entonces claro, la guitarra quiteña no suena así, la guitarra quiteña suena más *limpiecita*, más *pulcra*, ¿no? En cambio, la guitarra rocolera si tiene ese, ese sabor, esa, esa mishkilla²⁰ tienen ellos al tocar más fuerte, más, más duro no, al tener más presencia en los bajos con este, con esta cara, este casi slap, que hacen las cuerdas (Tamayo, comunicación personal agosto 2021. Énfasis mío).

Más allá de los elementos técnicos que pueden diferenciar estas prácticas musicales, lo interesante es observar cómo David naturaliza una práctica artística y, por otro lado, emite juicios de valor al diferenciar lo que él llama escuelas. Cuando habla de la guitarra rocolera o lagartera, nos dice que sus intérpretes tocan la guitarra con una uñeta que les permite pulsar más fuerte la cuerda; como Tamayo dice, “hablan” más fuerte. La idea de la música como un lenguaje ha sido recurrente durante mi investigación de campo. Por otro lado, es significativa la mención de la guitarra quiteña como una sonoridad “limpia” y “pulcra”. Para David, tal estilo guitarrístico es entonces más “estilizado” y “distinguido” que el de otras “escuelas”. Estos registros son asociados con nociones de exclusividad y elegancia, como veremos más adelante. Por ahora, retomo la mención de la música como lenguaje. Julio

²⁰ Mishkilla es un término utilizado para referirse a una manera específica de tocar una música en particular.

Andrade, en su testimonio, mencionó cómo el lenguaje de la guitarra quiteña ha perdido vigencia y quedado relegado a un segundo plano, con relación a otros instrumentos como el requinto. Desde esta perspectiva, el requinto, identificado por las personas entrevistadas como un instrumento mexicano, en efecto es preferido en la interpretación de las músicas ecuatorianas, esto al menos desde el punto de vista de Andrade.

(J) Entonces, a mí, a mí me llama la atención que, por ejemplo, he, he aquí bueno el requinto se robó la película no, y, y está bien, hay requintistas que han puesto mucho lenguaje de la guitarra quiteña en el requinto como el Nelson Dueñas me parece, eh, Nelson Dueñas, Segundo Bautista también, tienen gran lenguaje de la guitarra ecuatoriana en el requinto. Otros en cambio, eh lo descartaron total y solamente incorporaron técnica bolerísticas, como Hombre Hidrobo, por ejemplo, él incorpora la técnica clásica mucho. Eh y así yo pienso que el, el, [corrige] la técnica del bolero que se puso de moda con Los Panchos vino con, con otra manera de frasear la música y también **se alteró nuestra música** (Andrade, comunicación personal agosto 2021. El énfasis es mío).

Aunado a esto, en las encuestas realizadas para esta investigación, se preguntó a las audiencias lo siguiente: ¿Cuáles son los instrumentos ideales para interpretar pasillos? Esto resulta de particular interés, ya que las respuestas (en las que podía elegirse más de una opción) mostraron que 84.9 % de los encuestados señalaron que la guitarra es el instrumento ideal, mientras que el 70.9% dijeron que es el requinto. Desde esta perspectiva, no se cumple aquello que supone Julio, o sea, aquello que escuchan los expertos en el tema, no se cristaliza en aquello que escuchan las audiencias “comunes” como lo dice Paúl Marcillo.

12) Según su punto de vista ¿cuáles son los instrumentos ideales para interpretar pasillos? (Puede elegir más de una opción).
86 respuestas

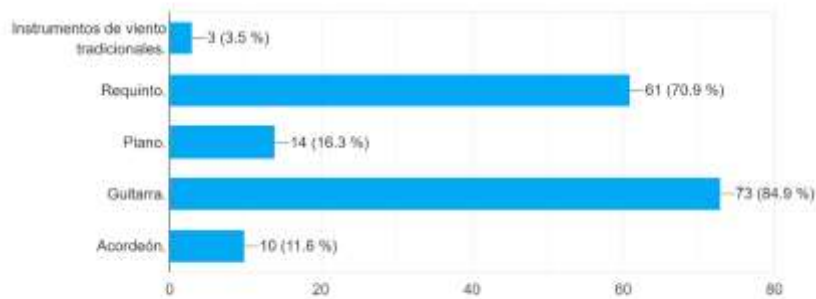


Figura 3: Resultados de la pregunta doce de las encuestas realizadas para este proyecto en el 2021 en la Plaza Grande y el Museo del Pasillo.

Volviendo al testimonio previamente citado, al igual que Amaru, Julio alude a la idea de que la música ecuatoriana fue relegada por músicas extranjeras. La expresión “robarse la película” habla de la idea más o menos compartida entre los entrevistados de que las expresiones musicales ecuatorianas han sido “contaminadas” por elementos foráneos. Para Julio, una música mexicana “alteró nuestra música”. Por otro lado, es interesante la relación que Julio establece entre “nuestra música” y la noción de una “corriente más popular”. Pareciera que Andrade conceptúa a “nuestra música” tanto en términos urbano-letrados como rurales-populares. Desde esta perspectiva, entonces, el lenguaje de la guitarra quiteña habría perdido protagonismo en los espacios cosmopolitas, pero perduraría en los espacios populares-rurales. Esto es algo de particular interés ya que, como veremos más adelante, esta especie de “sobrevivencia” hoy día es marcada como algo exclusivo.

En otro orden de ideas, Paúl Marcillo expresa su preocupación por la posible formación de un canon con relación a las músicas ecuatorianas y su práctica. Para él, es importante que este tipo de prácticas artísticas provengan de los ecuatorianos del “común”, de espacios que se generen por sus propios medios, más que de las instituciones o por músicos letrados. Así, Paúl expresa lo siguiente:

(P) Entonces se van generando esos espacios de comunidad, que a la larga poco a poco deben sobrevivir a pesar de que las distribuciones no estén, un poco mi preocupación es esa también, porque todo se termine institucionalizando y se

termine homogenizando..., entonces lo más saludable para la cultura es que esa nazca de la voluntad de la gente (Marcillo, comunicación personal agosto 2021).

Como es posible ver, Paúl traza una relación entre institucionalización y “enfermedad”, pues para él, la institucionalización de la música perjudicaría la salud de la cultura ecuatoriana. Para el entrevistado, mantener viva y “saludable” a la música ecuatoriana no es labor de las instituciones, sino de la población. En el siguiente apartado profundizo en la idea de la guitarra quiteña como algo exclusivo.

3.3.1.3. Exclusividad

Julio Andrade tiene bien marcados sus ejes de escucha, de hecho, durante una buena parte de la entrevista se dedicó a hablar sobre su experiencia de escucha con relación a las músicas ecuatorianas. Julio distingue a la música que él llama “telúrica” de la masiva, aquella música impulsada por la radio y la televisión, etcétera. Desde la perspectiva de Andrade, las expresiones telúricas van a tener un aire de exclusividad, algo diferente a las mediatizadas masivamente. Julio nos dice:

(J) [...] yo era bastante selectivo, no es que todo me gustaba, porque yo, yo diferenciaba un poco entre lo masivo, lo que estaba quizás, siendo tendencia, ¿no?. **Y lo que me pegaba, lo que me pegaba era quizás lo más telúrico, lo más de raíz, lo más que tenía de esas conexiones con la, con la tierra, no sé cómo explicarlo; y con la música de origen más nativo** (Andrade, comunicación personal agosto 2021. El énfasis es mío).

Lo que me parece de particular interés es esta relación entre música telúrica, de raíz “nativa”, y la sensibilidad que produce debido al uso de la guitarra ecuatoriana. Pareciera ser que la música masiva carece de esta sensibilidad de la que nos habla Julio. De esta manera, la sensibilidad se transforma –según el entrevistado– en algo exclusivo de la música “nativa”; así estaríamos hablando de que algunos elementos de estas expresiones han sido cargados con ciertos contenidos semánticos exclusivos relacionados a la sensibilidad. Pero ¿qué comprender por música masiva y de raíz nativa? Con respecto a esto, Julio Andrade dice lo siguiente:

(J) Yo tengo este librito que quizás tú lo tienes, [lo muestra] eh esto era el cuaderno de chauchas²¹ de Gonzalo Benítez, tenía dos cuadernos, el uno era solo de pasillos, y este era el que decía de “música típica”, o sea, aquí hay todo menos pasillos. Tons [sic] aquí hay todo menos pasillos, toda esta música es la que no se ha difundido [...] La música típica, eso no, eso no se ha difundido más bien se ha transmitido, se ha transmitido oralmente, y sin embargo, ahí está, ahí todavía podemos oír canciones que, que no se han perdido no (Andrade, comunicación personal agosto 2021).

Aquí, lo interesante es la figura de Gonzalo Benítez y sus cuadernos de canciones para su práctica musical. Gonzalo Benítez fue uno de los cantantes del Dúo Benítez-Valencia, uno de los dúos más representativos del Ecuador en la llamada “época de oro” de la música nacional. Mucho del repertorio grabado que, luego sería considerado antológico de la música ecuatoriana, fue interpretado por él y Valencia. En todo caso, el testimonio de Julio permite conocer el modo en que algunos músicos hoy día consideran la existencia de cierto tipo de pasillo que fue impulsado por los medios masivos, y que músicas como sanjuanes, albazos, yaravíes y alzas, entre otras, permanecerían como géneros “típicos”. Sin embargo, no podemos dejar de lado cómo, históricamente y de la mano con ciertos trasculturadores, se han marcado determinadas nociones que permiten entender qué músicas han sido catalogadas como nacionales y cuáles no. Así vemos, como en Julio opera y sigue vigente el discurso diferenciador y jerarquizante que da lugar al régimen de ecuatorianidad.

²¹ El término chaucha se emplea para referirse a trabajos rápidos que dejen dinero extra, sean estos trabajos en tanto música o alguna otra disciplina.



Fotografía 7: Tomada en el Museo del Pasillo por el autor. Representación del Dúo Benítez Valencia en un estudio de grabación, Gonzalo Benítez a la izquierda y Luis Alberto Valencia a la derecha.

Como nos lo hizo notar la historiografía canónica, ciertamente el pasillo sería fuertemente difundido por la radio. Pero, no cualquier pasillo, sino ese pasillo que tomaba la poesía modernista era musicalizado por compositores académicos y, justamente, se le interpretaba con el estilo de la guitarra quiteña. Desde la escucha de Julio Andrade, las músicas nacionales toman elementos de lo que él llama de “tradición”, haciendo referencia al universo sonoro indígena, y los reelabora en nuevos términos. Al respecto, él nos dice.

(J) Por ejemplo, cuando yo a los quince años le conocí al maestro Guaña, él era un guitarrista de la tradición profunda de la guitarra ecuatoriana, él tenía el un pie en la, en la tradición de la llacta²², como te digo, y el otro pie en la escena en cambio, porque él también les acompañaba en la guitarra a todos estos he, estos grupos de la escena ciudadana digamos no, Benítez Valencia, todos esos grupos... Yo cuando le conocí al Guañita, sentía que su guitarra tenía un discurso distinto, ¿no? [...] **la música nacional entendí claramente que cogía de la tradición, muchas de estas estas músicas y las ponía en nuevos términos, esa,**

²² El término llacta hace referencia a que algo es propio de la tierra, oriundo de determinado lugar o tradición.

esa es la experiencia (Andrade, comunicación personal agosto 2021. Las negrillas son mías).

Más allá de que Andrade tiene bien situados a sus referentes, lo interesante aquí es analizar aquello que Julio escucha con respecto a la práctica musical de estos referentes. Primero, la figura de Segundo Guaña es fundamental para comprender el movimiento actual de la guitarra quiteña, pues, según los entrevistados, en la década de 1960 este estilo guitarresco perdió vigor y fue en el siglo XXI que jóvenes músicos e investigadores la “desempolvieron”, como ya vimos. Como dice Julio y otros entrevistados, Segundo Guaña fue un actor importante de la escena de la guitarra quiteña después de la segunda mitad del siglo XX. Grabó una gran parte del repertorio de la época de oro de la música nacional, acompañando a varios y grandes artistas del momento. Desde esta perspectiva, da la impresión de que la interpretación de este estilo guitarresco se vuelve algo exclusivo para aquellos investigadores y estudiosos que se acercan al estudio de esta guitarra; hablamos de un saber experto exclusivo para los intelectuales.

Por otro lado, la idea de “la tradición profunda de la guitarra ecuatoriana” hace pensar que dicho estilo guitarresco, tiene elementos exclusivos que la vuelven singular. Según los testimonios, estos fueron tomados del universo indígena, razón por la cual Julio conceptúa a las músicas interpretadas con el estilo guitarrístico quiteño como expresiones “telúricas”. Así, ciertas prácticas musicales del universo indígena se transforman en saberes exclusivos, que solo aquellos entendidos sobre el tema, lo pueden comprender y utilizar para dar forma a la música “nacional”.

En otro orden de ideas, Amaru diferencia al pasillo serrano y costeño por el estilo de guitarra empleada; mejor dicho, los diferencia por los elementos técnicos musicales exclusivos de cada estilo. Desde su perspectiva, la guitarra quiteña resulta ser algo más estilizada que la rocolera o lagartera, como también la nombra; pues existen elementos técnicos exclusivos del estilo quiteño que la vuelven “más elaborada”. El bordoneo aparece de alguna manera ser sinónimo de “estilo”, en el sentido de “elegancia”, de elaborado, pues, como lo dice Amaru, esta técnica es un elemento exclusivo de este estilo guitarrístico. Al respecto Amaru Muñoz dice lo siguiente:

(Am) Claro, es puramente de estilo cacha, es puramente de estilo. El pasillo, por ejemplo, el pasillo costeño es súper explícito, es super explícito se puede decir [ejemplifica] puede ser mucho más marcado. No soy experto en pasillo costeño, de ahí el lagarteo cachas [ejemplifica].

(M) ¿Cómo el lagarteo?

(Am) Lagarteo le dicen a esto [ejemplifica], o sea, lagarteo, la palabra lagarteo sale de un bar que era el Bar del lagarto, un lugar ahí, una cantina en Guayaquil, cachas. Entonces, ahí iban los guitarristas a tocar el pasillo, así JJ [Julio Jaramillo] así, entonces, de ahí salió el nombre de los lagarteros³⁷, a guitarristas *full* buenos que tocaban [...] eso es como que lagartera, lagarteas cachas, ese es el estilo, es un estilo súper marcado. En cambio, el pasillo serrano, tú le puedes es como que es más, *full* más estilístico cachas...

(M) ¿Cómo estilístico?

(Am) O sea, no perdón, no más estilísticos, tiene más bordoneados (Muñoz, comunicación personal agosto 2021. Los ejemplos de audio fueron colectados en la entrevista).



Fotografía 8. Tomada en el Museo del Pasillo por el autor. Cuadro titulado *El Ángel de la Lagartera* de Edison Vaca, 2015. La imagen representa a Julio Jaramillo.

Por otro lado, el mismo entrevistado desconoce el toque de la guitarra lagartera y, al mostrar evidente dificultad para tocarla, se excusa y arguye que no es un experto en ese estilo. Esto evidencia que hay un saber experto en aquellos que practican esta guitarra o estilo musical, y que éste se haya sido legitimado como un estilo exclusivo, distinguido. Pero ¿qué legitima este saber experto? Como varios entrevistados han sugerido, es el estudio formal de la música, el “conocer más” desde una perspectiva académica lo que ha legitimado el canon de la práctica en cuestión.

En su testimonio, David Tamayo deja ver como la idea de “conocer más” dibuja una línea entre un saber legítimo y exclusivo de “conocedores”, y aquellos saberes también expertos pero que no son legítimos y cuyos portadores son “no conocedores”. David Tamayo dice:

(D) A mí me encanta tocar pasillos, o sea, yo tengo unos pasillos que, que, o sea, el día que me muera, quiero que toquen esos pasillos ponle así ya. Pero, **yo conozco, yo sé que el pasillo no es todo** pues ya, hay pasillos que detesto también con toda el alma, no los puedo tocar, no, yo cuando me dicen “podemos tocar este pasillo” les digo “o sea, es que no, no es por nada, pero, no, no, no quiero tocar este pasillo porque no lo siento mío y va a sonar feo ya”. Pero, mil veces prefiero tocar, ahí ya por los aires típicos y los albacitos ponte (Tamayo, comunicación personal agosto 2021. Las negrillas son mías).

David le atribuye al pasillo dos elementos que, según su punto de escucha, lo van a distinguir de otras músicas: 1) su variedad armónica debido a la “naturaleza musical” y 2) la poesía de sus letras, estos como elementos característicos del pasillo canónico.

Por su parte, pareciera que las músicas que guardan relación con las expresiones de ascendencia indígena fueran exclusivas para aquellos entrevistados que no interpretan músicas mediatizadas, como el pasillo rocolero. Vimos cómo líneas arriba Andrade citó esta última música para contrastarla con una música más “telúrica”, así los elementos “telúricos” resultan ser elementos exclusivos de la interpretación de las músicas nacionales canónicas como cierto tipo de pasillos.

Pareciera entonces que las músicas y estilos interpretativos “doctos” que guardan relación con el universo indígena, son algo exclusivo. Así pues, el estilo de la guitarra quiteña se alimenta –según los entrevistados y como veremos más adelante– de los sonidos de las flautas y los tambores indígenas, y desde allí también se interpretan géneros y repertorios relacionados con el universo andino.

3.3. Amor y desamor: configurando la sentimentalidad.

La sensibilidad que muchos de los entrevistados han sugerido es posible vincularla con nociones de amor y romance, pues según la historiografía canónica las expresiones ecuatorianas y sus prácticas están inundadas de sentimentalidad y nostalgia relacionada al amor romántico y la melancolía. Esto ha sido constantemente resaltado

y, en muchas ocasiones (Wong, 2012; Granda 2004; Guerrero y Mullo, 2005; Espinoza, 2016) a su vez, este saber ha sido reproducido en muchas de las audiencias entrevistadas y encuestadas. Así pues, me propongo a revisar algunas de las emociones que puede producir en las audiencias el pasillo, para, posteriormente, ver cómo esto se cristaliza en ciertas nociones referentes al amor y el desamor.

3.3.1. La sentimentalidad.

En este apartado vinculo la sentimentalidad y la estética como estrategias situadas en la música nacional ecuatoriana. Aquí muestro cómo para las escuchas ecuatorianas la estética es capaz de ser algo reconocible en el dominio de la sentimentalidad y las emociones. De esta manera, lo que me interesa aquí es comprender ¿qué escuchan en aquello que escuchan las audiencias ecuatorianas?

A lo largo de la investigación he sido capaz de comprender que la sentimentalidad vertida sobre el pasillo no es algo exclusivo de esta expresión, de hecho, Wong es hábil al vincular la sentimentalidad con lo llamado sentimiento nacional. En su artículo Wong menciona que incluso músicas compuestas en otros países pueden ser de gusto de los ecuatorianos cuando se la interpreta con el “sentimiento nacional” (Wong, 2016). Es por este motivo que me propongo a indagar, sí, la sentimentalidad vertida en el pasillo ecuatoriano, pero también, la sentimentalidad vinculada con otras expresiones o manifestaciones musicales. Esto con el fin no solo de proponer que la sentimentalidad ha sido una estrategia desde donde las identidades ecuatorianas se pueden identificar, sino, que la sentimentalidad no es exclusiva del pasillo, al contrario, se encuentra circulante en las distintas manifestaciones musicales ecuatorianas. Así pues, Julio Andrade ejemplifica, por ejemplo, cómo ciertas técnicas vocales van a ser escuchadas por él como una estética del quejido, del llanto. Esto es en particular interesante, pues la escucha de Julio permite observar la relación entre la estética y el sentimiento llanto, ¿estamos hablando de una estética del sentimiento? Aquí habla Julio:

(J) Yo pienso que la guitarra ha cogido esta manera de hablar, por ejemplo, si es que tú haces memoria y quizás te hayas ido alguna vez al centro, a esas iglesias viejitas que hay en el centro, y **cuando cantan** las viejitas, has visto que hay unos **quejidos** unos **melismas** que son tan **propios** de ellos que parece que **lloran** ¿no? Cuando cantan. Eso es **estética** de ellas, **ellas oyeron la música de esa manera** y

la aprendieron así, **esas cosas también están en nuestra guitarra en nuestra música** (Andrade, 2021. Las negrillas son del autor).

Más allá de la evidente naturalización de la metáfora de la música como lenguaje, del sonido de la guitarra como una guitarra que habla, lo que me parece fundamental aquí es subrayar que Andrade escucha ciertas técnicas vocales como quejas y llanto. Él justifica la idea del llanto bajo la noción de “lo propio” y “lo aprendido”, desde esta perspectiva podemos evidenciar que son los *habitus*, aquellos mecanismos modelados para hacer reconocible el llanto, el quejido, la sentimentalidad en un sonido, en una técnica, en un canto. Así pues, Julio –como otros entrevistados– pueden hablar de una guitarra triste, pues es la manera en la cual aprendieron a escuchar e interpretar la guitarra. Pero no cualquier guitarra, Julio Andrade en este fragmento habla de un estilo ecuatoriano (quiteño), como un estilo que precisamente ha recogido estos elementos. En este sentido, el testimonio de Andrade nos permite ubicar una manera de escuchar la música y sus elementos, la cual, presumiblemente, va configurando en las audiencias una estética y una sentimentalidad.

Al igual que Andrade, David Tamayo ya sugirió algo parecido al hablarnos del sonido puñalero con relación a la técnica de la guitarra. Profundicemos un poco más sobre este tópico. Aquí el fragmento de una conversación con Tamayo:

(D) Entonces, mucha música ecuatoriana suena así, ¿no? [[ejemplifica con su guitarra](#)]. Entonces este es un sonido aguardientoso, pero capaz que otro, otra persona también puede tocar música ecuatoriana pero no le suena así, le suena así [[ejemplifica con su guitarra](#)], más limpio igual, bonito. Pero está relacionado con la *mishkilla*, de ¿cómo tú sientes esa música? La *mishkilla* se traduce como el tocar con el *shungo*²³, con dulzura, ¿no? [...] Un poco que tengo reencuentros con mí, con mí [cambia de idea], con cosas que digamos, **melancólicas** de la vida entonces yo si toco un pasillo ese rato sí estoy así, empieza a esa salir. Pero, o sea, sin pensar pues, entonces, no sé [[ejemplifica con su guitarra](#)]. Cositas así, más, más **románticas**, más, **más puñaleras** ¿no?. Este sonido [[ejemplifica con su guitarra](#)], esta **es la puñalada** [[ejemplifica con su guitarra](#)] ese es **el corte** que te estás haciendo, esto **lacera**, espiritualmente esto, esto **lacera** [[ejemplifica con su guitarra](#)]. Los vibratos representan, los **vibratos en la música ecuatoriana representan el llanto de las personas**, ¿no? Sin ese vibrato no representan ese llanto ese, esa, esa, cómo te digo, esa **herida**, ¿no?, ese dolor. Tonces [*sic*] claro, viene otra persona y no hace vibrato y solo lo hace limpio y pulcro, o sea, suena

²³ Shungo es la palabra en quichua para referirse al corazón.

bonito, pero no está **representando ese dolor que tiene la música ecuatoriana** (Tamayo, 2021. El énfasis es mío. Los ejemplos de audio fueron colectados en la entrevista).

Como puede observarse, la respuesta de Tamayo desata en él una serie de enunciados donde las emociones y los sentimientos van a ser la unidad discursiva. Hay tres puntos que llaman fuertemente la atención: 1) la conexión entre la guitarra y quien la toca; 2) la *mishkilla*; y 3) el sonido capaz de lacerar, de lastimar, de dar una puñalada. Desde el punto de escucha y práctica guitarresca de Tamayo, la guitarra quiteña le permite al intérprete una conexión espiritual con su instrumento; es decir, el guitarrista tiene la capacidad de hablar desde la guitarra; su propio lenguaje musical, sus propias jergas. Dicho de otro modo, para Tamayo habría ciertos elementos técnicos que al guitarrista le permiten imprimir emociones como el dolor y otros sentimientos melancólicos. En este caso, el vibrato sería ese elemento que para Tamayo metaforiza el dolor, el sufrimiento y el llanto, lamentos que, según las audiencias, la música ecuatoriana tiene, entre estas músicas la música catalogada como nacional. Desde mi punto de vista, esto último está muy relacionado a aquello que decía Julio en el fragmento anterior. Pues, nuevamente aparecen las emociones vinculadas a nociones de estética que la música nacional debe poseer. Pueden existir otras formas de interpretar la música, que igual “suenen bonito”, sin embargo, existen ciertas características sonoras como el vibrato que son fundamentales para representar el dolor, el llanto, el sentimiento de estas expresiones. Así pues, nuevamente encontramos a los *habitus* como aquellos mecanismos que –en efecto– nos permiten escuchar un sonido e inmediatamente asociarlo y comprenderlo con algún sentimiento; vibrato-llanto, vitela-puñal. Y es aquí cuanto creo pertinente asociar a la idea de tocar con *mishkilla* con los *habitus*.

Me explico, la *mishkilla*, ésta es la pronunciación de Tamayo y muchos entrevistados para referirse a la *mishquilla* que significa, tal como lo sugiere David, “dulzuras” en el idioma quichua²⁴. Para Amaru, por su cuenta, la *mishquilla*:

(Am)... vendría a ser como el *feeling*, cachas, es como el *flow*, el sabor”.

(M) El *groove* que exigían tanto.

²⁴ De ahora en adelante utilizaré la escritura “*mishquilla*” para referirme a la pronunciación “*mishkilla*” que utilizan los entrevistados.

(Am) El *groove* exacto, es la *mishquila*, la *mishquila* es para la música ecuatoriana eso" (Muñoz, 2021).

Entonces la *mishquila* para Amaru es aquella sonoridad distintiva de la música ecuatoriana, mientras que para David tiene que ver con la sonoridad relacionada con la conexión espiritual que establece el músico con su instrumento. Lo interesante aquí es pensar la manera en la cual se relaciona el enunciado de Amaru con el de Julio, pues ambos ponen sobre la mesa las nociones de lo propio, lo nuestro ¿acaso esta estética propia de las "viejitas" que cantan en las iglesias del Centro de Quito es lo que David y Amaru han puesto sobre la mesa llamando *mishquila*? Desde esta perspectiva, estamos hablando de *mishquila* como una estética de la música ecuatoriana, una estética que se basa en la sentimentalidad.

En otro orden de ideas, para David y Julio, y como también nos lo dirá más adelante Paúl, el vibrato tiene la capacidad de representar el llanto, el lamento, el dolor; con esto no quiero decir que es el vibrato como tal aquella técnica que representa dolor, sino, que, a través de la historiografía, el canon, las instituciones como la universidad, la radio han sido capaces de moldear *habitus*. De esta manera, los ecuatorianos hemos sido llevados a comprender –por ejemplo– que el vibrato en nuestra música representa el llanto, el dolor; pues así es como nos han enseñado y hemos aprendido nuestra música nacional. Esto querría decir que, para estos músicos, ciertos elementos técnico-sonoros son capaces de hacer que las audiencias asocien emociones y sentimiento prescritos y asignados con elementos sonoros de las músicas en cuestión.

La sentimentalidad ha sido un elemento que se fue construyendo desde la historiografía. Como vimos en el primer capítulo, lo que llama la atención es observar cómo estas nociones prescritas por el canon han sido interiorizadas por las audiencias actuales; y como han sido aceptadas como algo natural de ciertas músicas ecuatorianas. Así, Julio Andrade nos dice:

(J) Eh, en el siglo XIX aquí en Quito, eh, las referencias que se tienen hablan que la música más popular era el yaraví, [...] pero, quizás en el sentido más, más amplio eran estos cantos tristes como lamentos. Eh, el pasillo cuando llega acá, eh, le desplaza al yaraví, pero el yaraví no desaparece, sino que, se identifica para crear el pasillo a la ecuatoriana digamos, no, cierto. [...] O sea, he, el pasillo aquí

en la parte ecuatoriana se vuelve más eh, telúrico, más andino, más yaravizado (Andrade, 2021).

Más allá de la reproducción del discurso dominante sobre el pasillo, vemos cómo Julio suma, completa, y transforma el relato con sus propios saberes. Esto permite observar que las audiencias no solo asimilan dicho discurso dominante, sino que son capaces de transformarlo a su conveniencia, a su propia comprensión y decodificación del fenómeno. Tanto es así que Julio, por ejemplo, busca una justificación para aquello que dice y que es asimilado:

(J) Yo no sé esos criterios de que “la música ecuatoriana no me gusta porque es muy triste”, o sea, qué, el flamenco tiene que ser chistoso o alegre, o sea, toda la música tiene su carácter, y ese carácter en la música, está en relación directa con su gente. [...] Atahualpa Yupanqui decía “que la música argentina es triste porque los indígenas de los andes en 500 años, no tiene mucho de que alegrarse” [...] Más bien, yo pienso que esas músicas alegres son una, una metida de dedo, o sea, es una, una evasión que nos propone el sistema, para que no molestemos mucho [risas] (Andrade, 2021).

En este fragmento, es posible observar la manera en cómo Julio absorbe lo dicho por la historiografía, o el discurso dominante sobre el pasillo, al punto de naturalizar la idea de la tristeza “impregnada” en la música ecuatoriana. Así, compara para justificar que no hay nada de malo en que la música nacional ecuatoriana “sea” triste. Además, justifica la noción de la tristeza a partir de referencias a la conquista española sobre el imperio Inca, pues Julio toma como algo verás aquello que decía el compositor argentino. Es como si el saber experto, dictado por la historiografía, hubiese naturalizado en Andrade que la tristeza y melancolía son algo que recorre a la música ecuatoriana y a los ecuatorianos.

Finalmente, la idea de las músicas comerciales, “músicas alegres” como una “metida de dedo” es algo de particular interés. Como se advierte, Julio concibe a tales músicas como un engaño, como una realidad creada por el “sistema”, una realidad que no concuerda con “lo ecuatoriano” ¿Cuál es la cotidianidad de lo ecuatoriano entonces? Según su perspectiva esta música apacigua lo que sea que a los ecuatorianos nos provoca tristeza para que nos callemos y no hablemos mucho. Desde esta perspectiva, hay algo que, según Andrade, molesta, perturba a los ecuatorianos; algo que necesita ser censurado. Desde esta perspectiva, las músicas comerciales según Julio

son una pantalla de humo impuestos por el sistema, entre ellas la radio, como lo supone el entrevistado.

Por otro lado, la formación de subjetividades en los ecuatorianos no solo se da por la escucha del sonido musical y la historia, también se vincula a los recuerdos y vivencias del individuo. Como lo dirá Wilma Granda, estos elementos manifestados a través de la práctica musical son capaces de desatar y disparar ciertas emociones y sentimientos en los individuos. Aquí la voz de Wilma Granda:

(W) Quise tocar la Peta Pontón, por primera vez, explorar a ver si es que sin nota puedo tocar algo, que yo si podía un poquito cuando yo no sabía nota, en el año 84 cuando me compré la guitarra. **Y me solté en llanto**, porque me llegó tanto, que era **mi mamá**, que era **mi vivencia** de un montón de veces con mi mamá y creo que por primera vez entiendo, con **la muerte de mi papá**, entiendo lo que yo escribí, que, si es cierto, o sea, **para mí el pasillo es una canción de pérdida**, o sea **de constatación de la perdida**. Pero es una **recuperación**, o sea, es una **ganancia**, o sea, yo no puedo vivir sin la dialéctica, o sea, **es pérdida, pero también es ganancia**. Entonces no es desarraigo, como dice el Jorge Núñez, es el arraigo, no es solo desarraigo, el arraigo, eso es dialéctica... Entonces, **ahí no me juego una estética de edad, temporal y una estética de consumo de estupefacientes o de alcohol y eso, sino, una estética de corazón**, lo que me diga el cuerpo, más o menos eso (Comunicación personal, 14 de agosto 2021. El énfasis es mío).

Para Wilma el pasillo es un disparador de emociones, de vivencias y recuerdos. Con el pasillo, ella es capaz de explorar las más finas hebras de su sensibilidad, pues a partir del pasillo “Petita Pontón” ella es capaz de revivir vivencias con su madre. Así, y a partir de la muerte de su padre, Granda comprendió que las personas negocian nociones de pérdida y ganancia mediante la escucha y, en su caso, la interpretación de ciertos pasillos. Por otro lado, Amaru también habló del pasillo como disparador de emociones y de procesos de subjetivación en las audiencias:

(Am) Yo la pondría [a la música ecuatoriana] en una, no sé, en una especie de catalizador cachas, mueve sentimientos, porque me ha ayudado a sacar sentimientos y también asimilar sentimientos, y como es también me ha retado a estudiar técnicamente, a entender más cosas, y a disfrutar más que todo. Es un motor, mueve por acá, mueve por por allá puede hacer esto, estoy despechado quiero hacerme verga, estoy feliz, también voy a tocar unos pasillitos, quiero joder, quiero alegrarle a mi abuelito en su cumpleaños, mi trío y los otros tríos cachas no sé ahí (Muñoz, 2021).

Como es posible de observar, para Amaru Muñoz el pasillo tendría la capacidad de desatar procesos de subjetivación no verbales en las personas. Para Amaru la música en cuestión es un catalizador de sentimientos, como bien lo menciona, ayuda a comprender, a asimilar sentimientos que quizás pueden ser difíciles de entender. Quizás para las audiencias, el pasillo ha sido un medio por el cual son capaces de expresar sentimientos, asimilarlos y entenderlos. Desde esta perspectiva, nos encontramos ante una estética de la sentimentalidad, así como lo dijo Tamayo, Andrade, Julio, Muñoz y otros, parece haber una estética de los sentimientos; una estética del corazón.

Volvamos al testimonio de W. Granda, quien, a propósito de las músicas -entre ellas el pasillo- y el arraigo, nos dice lo siguiente:

(M) ¿qué se juega en el momento en el que usted se arraiga?

(W) Chuta, eso sí me duele pues, porque sé que a mi país le hacen falta muchas cosas, o sea, sé que sobre todo que le hacen **falta gente sensible en lo social**, gentes que estén dispuestas a **respetar al otro**, que estén dispuestas a lo que le decía al César, -y le dirá el Pablo también- a **aportar para un conocimiento colectivo** para un proceso de saber todos más de algo, eso, eso, nada más. Entonces, **si cuando alguien va por la calle caminando y ve que maltratan a un perro, o maltratan a un niño, o el bus se atropella a la gente, eso me duele, de ese arraigo. Y a veces eso necesita una evasión como la música que le arraigue nuevamente a esos otros momentos digamos de lo que es la vida, ¿no? o sea, no es solo la fealdad, no es solo la violencia, sino también esto, que es un sentimiento, que es la belleza, eso** [inaudible, habla en voz muy baja] (Granda, 2021. El énfasis es mío).

Este fragmento me parece en especial interesante, pues Granda tiene una visión peculiar que de alguna manera se relaciona con aquello que mencionó Julio Andrade, y a la vez algo paradójico, me explico. Recordemos que Andrade llamó a las músicas comerciales como pantallas de humo que despistan a las personas de la cotidianidad ecuatoriana. Pero, por otro lado, el enunciado de Wilma Granda habla de la cotidianidad ecuatoriana y cómo la música es una ruta de escape que le permite a Granda arraigarse -si se me permite decirlo así- a otros momentos que le permitan sosegar los contratiempos de la cotidianidad; si bien en este fragmento granda no menciona el término pasillo o música nacional, siguiendo su discurso es posible asociar a la música nacional y el pasillo como estas músicas evasoras. Me pregunto

¿son estas músicas evasoras a las que Andrade se refiere como pantallas de humo? Y si es así, ¿qué distingue al pasillo de estas otras músicas comerciales, cuando ambas son capaces de evadir la cotidianidad? Es por ello que sugiero pensar en el pasillo desde su multiplicidad, localizando sus distintas relaciones de acuerdo a un contexto y época determinada. Desde esta perspectiva podemos comprender que para Wilma ciertos pasillos tienen la capacidad de sensibilizar a las personas y, además, de ser una ruta de escape de aquellos momentos insufribles que se presentan en la cotidianidad de la vida social. Lo interesante, es ver cómo esta idea del arraigo la lleva a momentos distintos en los que la vida resulta algo vivible. Y es que esta singularidad de Granda se manifiesta en otras audiencias, el recuerdo, las vivencias son elementos que tanto los entrevistados como los encuestados mencionaban cuando se exploraba el papel que cierta música nacional y el pasillo tenían en sus vidas.

Pero no todas las audiencias ven al pasillo como algo que sensibiliza, algo triste, algo desesperado, melancólico y demás adjetivos que utilizan los entrevistados al hablar del pasillo. Por ejemplo, en el grupo focal realizado para este proyecto se debatió acaloradamente sobre las emociones y sentimientos que ciertas audiencias ecuatorianas asociamos al pasillo y, en general, a la música ecuatoriana. Amanda Chávez²⁵, participante en este grupo, defendió que la música ecuatoriana en efecto *es* algo triste, argumentando algo muy similar a lo que Julio dijo con respecto al flamenco. Amanda argumentaba que la tristeza no es algo que debería avergonzarnos o ser tildado de “algo malo”. Para ella, al contrario, la tristeza que las audiencias experimentamos al interpretar o escuchar pasillos es, para ella, un sentimiento noble y excelso (grupo focal realizado el 24 de agosto del 2021). Por otro lado, tanto André como Erika y Javier –los tres también participantes del grupo focal– argumentaron que

²⁵ Pianista e historiadora de arte nacida en Guaranda provincia de Bolívar. Realizó sus estudios en el conservatorio Franz Liszt en artes musicales con especialidad en piano y, posteriormente, en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Además, curso la licenciatura en música de la Universidad de las Américas, donde también, se ha desempeñado como articulista de revista *JamIn* dirigida por César Santos. Es parte del club de investigación de la Universidad de la Américas y se ha presentado en varios escenarios en su labor como pianista, compartiendo escenario con varios músicos y directores ecuatorianos.

asociar pasillo y tristeza corresponde a una visión muy reduccionista. Javier²⁶ y André dijeron lo siguiente:

(J) Algo chiquito que se me ocurre es, como es una visión muy pequeña no, es una generalización demasiado acortada de, cómo decir, es como si la música brasileña esailable; no toda.

(An) No, exacto.

(J) No siempre, es una generalización muy como perezosa diría yo, es como que te digan “di en una sola palabra música ecuatoriana” “triste” por responder más que por explayarse (grupo focal realizado el 24 de agosto del 2021).

Por otra parte, Erika no está de acuerdo con la idea de que la música ecuatoriana *es* triste, además, para ella es importante quitar ese prejuicio existente y proponer una estética más alegre que nos identifique como ecuatorianos. Esta propuesta resulta de gran interés, pues si no cree que el pasillo o la música nacional es triste, ¿por qué habría de proponer una estética alegre? Esto llama particularmente la atención, pues, durante su participación en el grupo, Erika, se resistía a las nociones de tristeza y sentimentalidad vertidas en el pasillo, sin embargo, salió desde su sentido común, muy profundo en sus subjetividades, la idea de la alegría como contraparte de las propuestas tristes contenidas en el pasillo. Erika nos dice:

(Er) Eh bueno, yo creo que este prejuicio viene desde esos años, son los años cincuenta aproximadamente y se fue expandiendo hacia los ochentas en toda la época de oro del pasillo. Actualmente claro por este perjuicio y por la **falta de información**, decimos que **el pasillo** está [cambia de idea], **es netamente triste**, es algo triste porque el ecuatoriano le pasó esto, esto, esto, peor la migración después a España, por eso se escriben en libros de historiadores aquí en Ecuador que en Madrid en la plaza de Madrid los ecuatorianos cantaban estos pasillos tristes, ajá, entonces que eso fue como que se volvió algo que identificaba al ecuatoriano. **Pero si es que vemos un poquito atrás en la historia**, en realidad el **pasillo empezó como algo alegre y de baile**. Y se dice que es bohemio porque justamente de pasar a ser el protagonista en estos lugares, en estos salones de baile para la clase alta, que era la única que tenía acceso a esto, se **fue haciendo**

²⁶ Estudio en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador la ingeniería en sistemas y computación, en la universidad San Francisco de Quito estudio diseño gráfico y, posteriormente, estudio música en la Escuela de Música de la Universidad de las Américas. En el ámbito de la música se desempeña como compositor, arreglista y corista. Es parte de la Orquesta del viento de la Universidad de las Américas y se ha desempeñado en varios escenarios en su labor como cantante y corista. Se desempeña como articulista para la revista *Jam In*.

más popular, y entonces luego se la escuchaba y **se lo cantaba ya no se lo bailaba**, en cantinas, y **se fue haciendo triste, se fue haciendo triste**. Entonces yo **creo que actualmente lo podemos volver a recuperar, digamos, o a transformar o lo que sea, claro obviamente esto no es el tiempo de ese pasillo, pero podría ser posible, un pasillo alegre que nos identifique** (grupo focal realizado el 24 de agosto del 2021. El énfasis es mío).

Más allá de que Erika reproduce el discurso dominante sobre el pasillo, lo interesante es ver cómo también lo transforma. Ella busca una ruta de escape para proponer lo que considera debería ser el pasillo. Me llaman la atención particularmente dos cosas. 1) cómo opera la lógica diferenciadora del régimen en el hablar de Erika, pues, como vemos, ella utiliza el registro alegre-triste para distinguir los pasillos, registro similar al utilizado en la década de 1930 donde se buscaba una contra parte alegre para interpretar pasillo. Y es que ella utiliza las analogías baile-alegre y canto-triste, aceptando que por –nuevamente– cotidianidades en la sociedad ecuatoriana el pasillo fue cargado con percepciones de tristeza. Así, Erika Escorza sugiere recuperar el pasillo bailable, pues, según ella, al ser bailable se dejaría de identificar al pasillo y cierta música ecuatoriana como triste.

De esta manera es posible observar cómo, en términos muy generales, hay dos extremos en el modo en que los entrevistados tienden a escuchar al pasillo: la alegría y la tristeza. En el siguiente apartado veremos cómo estos valores sentimentales se relacionan con valores morales hegemónicos que se asocian al pasillo y a las músicas nacionales ecuatorianas.

3.4. Músicas nacionales y valores morales hegemónicos.

En las entrevistas realizadas fue recurrente la presencia de ciertos valores morales asociados a las músicas marcadas como nacionales. Las personas entrevistadas hablaron de la responsabilidad para con la patria, con el conocimiento y las músicas en cuestión.

3.5.1. Responsabilidad de aportar.

Casi todos los entrevistados tuvieron algo que decir sobre la responsabilidad. Por ejemplo, Wilma Granda habló de la necesidad de “aportar” al conocimiento común. Ella no es la única entrevistada que piensa de esta manera. César Santos habla de su paso por una agrupación llamada Jatari, cuyo repertorio se basaba en música

ecuatoriana y latinoamericana. Él valora como algo relevante el haber pasado por dicha agrupación, debido a que fue su primer contacto profesional con músicas dichas nacionales latinoamericanas. César nos dice:

(S) ¡Claro! Sí, sí, y otras cosas. Pero, sí, o sea, una experiencia muy chévere, y ahí ya, ya me fui decidiendo, dije **“no, no yo tengo que hacer algo por aquí, esto no, no conozco nada, quiero conocer y quiero aportar por aquí, porque nadie conoce tampoco, no hay quién enseñe, no hay dónde aprender, entonces ya nadav [sic].** De ahí más o menos por ese mismo tiempo me encontré con Pablo Guerrero en el conservatorio, entró a estudiar supongo que rock o no sé, igual se despechó rápido [enfatisa] (Santos, comunicación personal agosto 2021. El énfasis es mío).

Aquí César habla de la idea del aportar vinculada a una noción de responsabilidad. Durante la entrevista subrayó que no existían lugares donde aprender, escolarizadamente, músicas ecuatorianas, como la bomba, el yaraví o la marimba, los aires típicos, pasacalles y la tecnocumbia; o sea, músicas vinculadas al universo indígena, afroecuatoriano y mestizo. Por ello, su estancia en Jatari fue fundamental, pues ahí adquirió las herramientas y la disposición personal para poder estudiar y compartir los conocimientos asociados a estas expresiones que, según él, son poco conocidas. César Santos, abandonó la idea de continuar en el camino que el conservatorio le imponía, y optó por compartir los conocimientos adquiridos por la vía de la práctica. Y este compartir es vivenciado por él como un deber social.

Por otro lado, David Tamayo enunció ciertas nociones en torno a la responsabilidad. Él comentó la labor que desde distintas instituciones y su propia práctica musical está impulsando sobre lo que denomina música tradicional. El entrevistado llama música tradicional a aquellas manifestaciones de ascendencia indígena, o que se han relacionado con este universo. Así, cataloga a la guitarra quiteña como una práctica tradicional, por la relación que este estilo de guitarra guarda con los pífanos y tambores asociados a las manifestaciones musicales de los indígenas del Centro Norte de la Sierra ecuatoriana. Desde esta perspectiva, el pasillo, el yaraví, el albazo, los pasacalles, los sanjuanitos, las alzas son expresiones que también son consideradas como músicas tradicionales; así es posible hablar de que ciertas expresiones y estilos tradicionales son catalogadas como músicas nacionales.

Cuando me encontraba en campo realizando entrevistas, preguntaba por la opinión de los participantes con respecto al pasillo y cómo la historiografía y la literatura canónica lo ha venido configurando como máximo representante de la música nacional ecuatoriana. Esto con el fin de escuchar las respuestas de estas audiencias con respecto a lo que se ha dicho desde el saber experto. Lo interesante fue que los entrevistados hablaban de la música ecuatoriana como algo que abarca más que la música nacional, me explico.

En el testimonio de César Santos en repetidas ocasiones cuando yo me refería a la música nacional, como lo es el pasillo, César me respondía con música ecuatoriana como algo más general. Aquí el testimonio.

(S) [...] y entonces, ahí, claro el Pablo me propuso “ve hagamos estas cosas y vos haz sonar estos ejemplos” entonces “ya bacán vamos a la computadora, vamos a buscar el secuenciador y entonces realizamos y va montando las dos cosas”. Entonces él hablaba la parte histórica, yo hablaba la parte musical técnica.

(M) Enfocado en la **música nacional**.

(S) **Claro, o sea, música ecuatoriana en general, aja.** (Santos, comunicación personal agosto, 2021. El énfasis es mío).

Por su parte, David promueve el desarrollo, difusión y salvaguarda de las manifestaciones musicales que él denomina tradicionales. Ante esto dice lo siguiente:

(D) Y, bueno, ahora ya desde el 2018 se empezó allá ah, ah fortalecer en las escuelas universitarias las materias de clases de **música tradicional**. Entonces en la UDLA [Universidad de las Américas] desde 2018 ya hay club de guitarra quiteña. En la Central [Universidad Central del Ecuador] hay la materia de guitarra quiteña, ¿no? Tonces [*sic*], el Museo del pasillo da clases de esta música ecuatoriana. **Entonces, no sé si llamarlo como que pequeños granitos de arena que se han venido haciendo poco a poco, ahora está formando, ¡ufff!, cosas inmensas, ¿no?** (Tamayo, comunicación personal, agosto 2021. El énfasis es mío).

Tamayo es consciente de que en los últimos cinco años se ha promovido la enseñanza-aprendizaje de músicas tradicionales dentro de las universidades y espacios como el Museo del Pasillo. Desde esta perspectiva, observamos los esfuerzos que se han dado por escolarizar estas expresiones en cuestión, que, en conjunto, han fomentado a estas manifestaciones musicales, de la cual cierto tipo de pasillo forma parte.

Pero no solo desde las instituciones se promueve la enseñanza-aprendizaje de esta música. En su testimonio, David permanentemente habló de su trabajo, y del de otros músicos, como pequeños aportes que van creando una comunidad con un sentido de responsabilidad en pro del desarrollo de las músicas tradicionales. Asimismo, David Tamayo insistió en la importancia de las “guitarreadas”, espacios en los cuales distintos músicos se juntan para compartir repertorios de las músicas en cuestión como alzas, yaravies, albazos y cierto tipo de pasillos, entre otros géneros.

El 18 de septiembre del 2021 asistí a una guitarreada que David Tamayo llamó “formal”. En esta se conmemoró el primer aniversario de los Encuentros de guitarra quiteña. Fue un evento de paga en el cual se vendieron discos compactos de los solistas y las agrupaciones musicales que se fueron presentando. En la terraza del espacio en cual se desarrolló el evento se compartían vinos hervidos y canelazos, ambas bebidas alcohólicas calientes tradicionales de la ciudad de Quito, supuestamente amortiguan el frío de la ciudad. Fue notable que, predominantemente, las agrupaciones interpretaran repertorio pasillero, que no ha sido apuntado como “clásico” o “antológico”. Teniendo esto en mente, el día de la entrevista le pregunté a David Tamayo por qué dicho pasillo antológico no se interpretó el día de la guitarreada. Aquí su respuesta:

(D) Creo que, en esta comunidad guitarrística, ya se ha creado como esa idea de no tocar temas conocidos. Tonces [*sic*], claro, como el reto creo que inconscientemente se han impuesto en todos nosotros, ha sido de tocar el repertorio más raro. [...] Con la finalidad de, dar a conocer estos temas que no son escuchados. De revivir lo que los compositores crearon ¿no? (Tamayo, comunicación personal 2021).

Lo que me parece particularmente interesante de este fragmento es la idea de que una comunidad guitarrística se traza como objetivo no interpretar repertorio antológico, o sea, aquel repertorio concebido como los clásicos de la época de oro de la música nacional. Con base en mi experiencia etnográfica, asistiendo a la guitarreada antes mencionada y dialogando con músicos activos dentro de esta suerte de escena musical, es patente la emergencia de una comunidad ilustrada que se traza como objetivo interpretar y socializar repertorio pasillero y tradicional poco conocido. Y este objetivo está motivado por un sentido de responsabilidad, pues se anhela revivir las obras “empolvadas” y que se han dejado de escuchar. Tal vez sea por ello por lo que se asumen como “comunicadores”. Aquí, de nuevo, la voz de David Tamayo:

(D) Al ser comunicadores tenemos esa **obligación** de explicar lo que nosotros hacemos ya. Capaz que a unos se nos hace más difícil, por ejemplo, a mí hablar frente a un público se me hace tan complicado, pero por lo general, mando **mis pastillitas de información** sobre la guitarra quiteña cada vez que yo toco[...] Entonces, no sé si viste, por ejemplo, cuando yo toqué unos pasillos allá, yo expliqué que yo no me sé, no sabía la letra ni el compositor, porque era un tema que yo aprendí de unos ancianos de Cayambe, y, que estos ancianitos tampoco se acordaban como se llamaba el tema. (Tamayo, comunicación personal, 2021. El énfasis es mío).

Como se advierte, David percibe a los artistas como comunicadores, como personas que están obligadas a explicar el arte. Mientras conversábamos citó como ejemplo a la cantante argentina Mercedes Sosa. Según Tamayo, Mercedes explicaba su música, hablaba sobre lo que hacía y por qué lo hacía. Bajo ese paradigma David habló sobre sus “pastillitas de información”, compartiendo, explicando a las audiencias y otros músicos aquello que hace. Así, compartir el conocimiento experto de David es una manera en la que él atiende lo que concibe como la obligación de comunicar y educar.

Finalmente, en la guitarreada antes dicha, y antes de empezar a tocar con su trío, David Tamayo nos compartió una anécdota. Nos dijo que el tema que iban a interpretar lo aprendió con unos ancianos en Cayambe. Mientras comentaba aquello, y bajo la premisa de “mantener” este pasillo “para que no se perdiera”, preguntaba si alguien conocía el tema en cuestión. Después de esto, la presentación empezó. Estas son, pues, las “pastillitas de información” por las cuales David explica la música que interpreta y atiende lo que él asume como la responsabilidad de comunicar y socializar repertorios pasilleros.

Por otro lado, Paúl Marcillo también comprende la idea de la responsabilidad desde un ángulo similar al de David Tamayo. Marcillo cree firmemente que investigadores, músicos, artistas y personas que buscan la pervivencia de las culturas musicales ecuatorianas, tenemos la responsabilidad de salvaguardar lo que él comprende como “tradición oral.” Considera, además, que se deben enseñar estas músicas. Para Paúl, este proceder vendría a ser una suerte de militancia:

(P) Ahora han hecho un documento que da pie a unos reportajes de la guitarra quiteña, que habló mucho de las músicas, que emigró de las ciudades, no sé si lo

viste, pero la música que era de los campesinos, de los que prácticamente, primeros pobladores de Quito, ¿no?, de las periferias, todas las migraciones que se dieron de una cultura vasta del centro norte de la Sierra. Toda esta música se vino trayendo, se vino trayendo toda esa música, que igual llegó a ser toda la música ecuatoriana de la edad de oro. En ese contexto te puedo decir que de algún modo es una militancia, también una responsabilidad de que [no] se pierdan esos pasos de que se pueda compartir la tradición oral, de que se pueda sintetizar de alguna manera pedagógica para que lleguen más digeriblemente a gente joven igual la gente que está interesada así. También no solo como parte de esa comunidad de músicos, sino como algo informativo, ¿no?, que no está demás, como cultura general, ¿no? (Marcillo, comunicación personal, 2021).

La idea de sintetizar, de educar y volver esto algo informativo y formativo, no solo viene de Paúl Marcillo, en tanto músico y artista; también forma parte de una política cultural que se promueve desde instituciones gubernamentales y privadas, universidades y conservatorios.

Por otro lado, los integrantes de un grupo focal –Javier, Erika y André– también hablaron de la responsabilidad artística. Javier citó la voz de uno de sus profesores universitarios: “Lo que quieren oír en otro lado del mundo es música nacional, porque allá nos pueden dar tres vueltas tocando piezas de Beethoven o de Mozart o de quien sea, pero de música nacional los que deberíamos saber somos nosotros” (grupo focal realizado el 24 de agosto del 2021).

Para Javier esta frase fue de gran importancia, le llamó la atención, lo interpeló y sembró en él la semilla de la responsabilidad social. Responsabilidad de conocer, de saber, compartir y aportar a una suerte de “saber experto” sobre las músicas ecuatorianas; sean ciertas músicas tradicionales catalogadas como “nacionales” el pasillo, yaraví, alzas, albazos o músicas comerciales como la tecnocumbia.

Erika, por su cuenta, concuerda con la opinión de Javier, pues desde su perspectiva la responsabilidad es “nuestra”. Con esta última palabra alude a jóvenes músicos que se están formando en las universidades. Para ella, lo importante es estudiar, conocer, sistematizar e informar a las audiencias sobre las músicas nacionales. André, también concuerda con Erika y Javier: la responsabilidad es de los académicos y es una cuestión de difusión y educación cultural. André dice:

(An) Entonces, creo que la responsabilidad sería académica, por un lado, pero también en una cuestión de difusión cultural en la que la gente también aprenda a percibir, aprenda a escuchar también música ecuatoriana [...] Entonces, creo que

serían esas dos partecitas, responsabilidad, para que la gente como audiencia se involucre más y la otra del lado académico en crear más información que permita seguir construyendo, teoría u opiniones, o métodos de estudios sobre estas bases (Comunicación personal, 14 de agosto 2021).

En su participación, por su cuenta, André habló de la responsabilidad que *deben* tener no las instituciones ni los músicos, sino las audiencias. Son estas las que deben aprender a escuchar, reconocer, valorar y respetar ciertas expresiones musicales marcadas como ecuatorianas. Desde esta perspectiva, el testimonio de André Almeida llama mucho la atención pues él propone una escucha disciplinaria. Respecto a esta última idea Natalia Bieletto dice lo siguiente: “la escucha se inserta en marcos epistemológicos que se configuran según órdenes institucionales que acaban por establecer ‘régimenes de escucha’. Igual que la escucha general, la escucha musical es una práctica disciplinadora” (Bieletto, 2019: 114). Comprendiendo que las instituciones influyen en la forma de practicar y escuchar la música, la autora busca comprender cómo “esta práctica de escucha puede contribuir al establecimiento, dispersión o fortalecimiento de las ideas hegemónicas de la época” (Ibid.). Lo medular en el artículo de esta autora, recae sobre la idea de que:

Si aceptamos que existe una relación entre instituciones e ideologías dominantes, podemos derivar que esa relación tiene injerencia en cómo escuchamos la música tanto como el tipo de ideas que se despiertan, refuerzan o combaten a partir de nuestras prácticas de escucha musical. Es eso lo que podríamos comprender como la instauración de un régimen aural (Bieletto, 2019: 118).

De esta manera, podemos observar que André se encuentra dentro de los marcos de un grupo social específico que busca imponer y reproducir el pensamiento hegemónico que promueve la idea de que existen mejores formas de escuchar y practicar la música que él denomina ecuatoriana.

Por otro lado, André también opinó que los músicos ecuatorianos deberíamos saber, por lo menos, aspectos básicos de los géneros musicales nacionales, pues hizo suyas las palabras de Javier cuando este último dijo: “los que más deberíamos saber de música ecuatoriana somos nosotros” (Javier, grupo focal realizado el 24 de agosto del 2021).

En los testimonios revisados en este subapartado vimos cómo la noción de responsabilidad y deber se articulan con cierto ideario político del “nosotros”, de “la

comunidad nacional". Estas ideas alimentan claramente la separación de "lo nuestro" y "lo otro"; manteniendo de manera vigente el régimen que subraya la alteridad. También se ha delatado que el pasillo si bien es parte importante de régimen de ecuatorianidad, la respuesta de las audiencias se decanta por comprender a la música ecuatoriana como aquellas expresiones desde las cuales se debe comprender y representar la ecuatorianidad. Esto, siempre y cuanto se encuentren dentro de los paradigmas dogmáticos y canónicos prescritos por sectores sociales urbano-letrados.

Para finalizar este apartado, considero necesario destacar la postura epistémica desde la cual los entrevistados han hablado con respecto a la responsabilidad. En los enunciados analizados, la idea de la responsabilidad proviene de una posición de poder otorgada por el saber experto que los entrevistados mencionan poseer. Desde su perspectiva, la responsabilidad social de promover y difundir las dichas músicas nacionales predominantemente recae sobre los músicos, intelectuales y estudios de esas mismas músicas. Responsabilidad en torno al educar al otro, al capturar saberes y legitimarlos como expertos, así como al prescribir cómo deben practicarse las músicas en cuestión.

3.5.2 Vergüenza.

Otra categoría que saltó en las entrevistas fue la de la vergüenza, en el sentido de valorar las expresiones musicales marcadas como nacionales desde el prejuicio y la honra. Tanto las personas entrevistadas como las encuestadas hablaron de la vergüenza que –según sus puntos de vista– algunos ecuatorianos sienten sobre las músicas en cuestión. Por ejemplo, Wilma Granda habló de dicho sentimiento desde dos ángulos distintos: la práctica musical de la orquesta del conservatorio nacional y el trabajo de grabación de la emisora JDPU Guzmán. En el primer caso, Wilma relata que su madre le comentaba que la orquesta nacional nunca llegó a tocar música nacional "porque era una vergüenza". A partir del año sesenta el Conservatorio empezó a interpretar música ecuatoriana compuesta por músicos académicos y de vanguardia; música sinfónica inspirada en "aires" tradicionales. Por otro lado, con relación a la labor de JDPU, Granda mencionó lo siguiente.

(W) Entonces JDPU Guzmán sí grabó muchas cosas nacionales [...] Luego, mi adolescencia yo oía radio musical, absolutamente nada de música ecuatoriana porque me daba **vergüenza**.

(M) Ah, le daba vergüenza ¿por qué?

(W) No tengo idea, o sea, porque era **música de borrachos, música de indios, música popular**, no se decía popular, se decía **música de indios, música de borrachos, música de viejos**. Entonces claro, uno estaba adolescente y niega todo ese pasado. (Granda, comunicación personal, julio 2021. El énfasis es mío).

¿De qué manera la música de borrachos, la música de indios, la música de viejos y la música popular son elementos que marcan a las “cosas nacionales” y la música ecuatoriana”? Primero es importante comprender qué son aquellas “cosas nacionales” a la que Granda se refiere, lo que ella marcó como música nacional

Se refiere a aquella música que era promovida por radios como la *Radio Nacional Espejo* en un programa llamado *Pentagrama musical ecuatoriano*. Al respecto dijo: “Entonces eran tres horas de dos a cinco [de la tarde], tres horas de música nacional y generalmente era la música que se había grabado ya en los años cuarenta, cincuenta, sesenta, que eran ¿no? las canciones primeras de los veinte porque ese disco era de pizarra” (Granda, 2021).

Es decir, Wilma Granda alude a las músicas compuestas y grabadas en la primera mitad del siglo XX. Menciona artistas como Potolo Valencia (integrante del dúo Benítez-Valencia), Julio Jaramillo, Olimpo Cárdenas, pero hace énfasis en la generación de músicos como [Bolívar “el pollo” Ortiz](#), Juan Ignacio Canelos; es decir las músicas que se fueron históricamente marcando como nacionales en la época de oro de la “música ecuatoriana”, o al menos eso es lo que dice la historiografía. Entonces, ¿cómo se vincula esta música nacional con los prejuicios mencionados por la entrevistada?

Wilma comentó que cuando era niña en su familia hubo una relación muy estrecha con la música ecuatoriana marcada como popular, el pasillo “Petita Pontón”, por ejemplo. Tenían el hábito de reunirse muy seguido con el fin de cantar, interpretar o simplemente escuchar estas expresiones; este hábito era una especie de tradición familiar. En su testimonio mencionó piezas como [Negra mala](#), [Solo y triste](#), [Petita Pontón](#). Al preguntarle a Wilma por aquellas reuniones familiares en su niñez dijo lo siguiente:

(W) Haber, por ejemplo, las que yo tengo recuerdo sin ninguna **injerencia de violencia** y eso, porque a veces cuando había los hermanos de mi madre, que eran jóvenes supongo, se **emborrachaban**, pero nosotros **nos asustábamos** (Granda, comunicación personal, julio 2021. El énfasis es mío).

Desde este punto de vista, Wilma cristaliza algunos de los estigmas que han marcado a las músicas nacionales, pues el alcohol, y la violencia eran componentes habituales en sus reuniones familiares. Es desde este tipo de vivencia que la idea de la embriaguez, el alcohol, generan la idea del rechazo a estas músicas a través de la vergüenza; en otras palabras, ciertos hábitos que se han vuelto parte para el consumo de estas expresiones son motivo de vergüenza como el consumo de alcohol. En fin, lo interesante en esta tesis es empezar a pensar cómo se forjaron dichos prejuicios de escucha sobre la música nacional a la que alude Wilma Granda y ver esos mismos de alguna manera son compartidos por otras audiencias.

En su testimonio, Amaru Muñoz narró algo muy similar a lo dicho por W. Granda Cuando estudiaba el bachillerato y gran parte de su carrera musical, él se dedicaba exclusivamente al rock y al metal, dos músicas que hasta ahora tienen gran importancia en su vida. Pero, entre la secundaria y el bachillerato no tocaba ni escuchaba músicas como el sanjuanito o sanjuan²⁷. Para Amaru la escucha de estas músicas era motivo de vergüenza y las marcaba como “música de indios”. En un fragmento de su entrevista Muñoz comentaba lo siguiente:

(Am) Pero en todos estos cincuenta hasta los dos mil, la típica, la gente despreciaba al Ecuador, despreciaba sus canciones, eso, **nosotros nacimos con esa vergüenza**, a mí también me daba un poco de vergüenza, me acuerdo **bailar sanjuanés** en la escuela cuando hacían los programas de navidad y **no me gustaba salir vestido así como indio** yo decía “**no qué feo**” así cachas y es por ese, y es racismo estúpido, y no sólo racismo, es que es todo, es como un desprecio, es una alienación a otra cultura (Muñoz, comunicación personal, julio 2021. El énfasis es mío).

Por otro lado, el rito del alcohol no es el único tópico que desata en las audiencias ciertas nociones de vergüenza. Amaru muestra como para el usar atuendos típicos y bailar músicas de ascendencia indígena le provocaban un sentimiento de vergüenza. Así, se manifiesta en ciertas músicas ecuatorianas una suerte de dispositivo desde el cual se marca las diferencias y la alteridad en la sociedad.

²⁷ Ambos vocablos referencian el mismo género musical.

Por su cuenta, y en una suerte de abstracción, David Tamayo comparó a las audiencias peruanas y ecuatorianas con relación a sus respectivas músicas nacionales. Aquí su testimonio:

(D) No importa si es alegre, no importa si es triste, pero es su música, están siempre orgullosos de eso. En cambio, acá no, acá escuchan cositas **tristes “no, no qué feo que, que ¡triste!”**. Entonces el, **el ecuatoriano es muy frágil** en esos aspectos no. Pero claro, yo cacho que todos **los que estamos metidos en esta guitarra** [guitarra quiteña] y **en la música ecuatoriana nos encanta** y nos, [cambia de idea] somos masoquistas en el buen, en el buen sentido de la palabra con la música (Tamayo, comunicación personal, julio 2021. El énfasis es mío).

En este testimonio llama la atención la sentencia tan fuerte de la fragilidad ¿Qué comprender por la sentencia “el ecuatoriano es frágil”? Con respecto a las metáforas emocionales Ahmed menciona lo siguiente: “El uso de metáforas referentes a la “blandura” y la “dureza” nos muestra cómo las emociones se vuelven atributos de los colectivos, que se construyen como ‘siendo’ en tanto están ‘sintiendo’” (Ahmed, 2015: 22). Desde esta perspectiva, podemos pensar que –para Tamayo– la fragilidad de los ecuatorianos se manifiesta en tanto no sentimos orgullo por nuestras expresiones. El rechazo y falta de orgullo hacia las músicas cargadas con emociones “tristes” pareciera ser un efecto de vergüenza producida por ciertas nociones de perceptibilidad y sensibilidad vertidas sobre las manifestaciones musicales en cuestión.

Pero, contradictoriamente, para Tamayo, aquellos que se involucran en la práctica de la “música ecuatoriana”, la tristeza les resulta gratificante. Según Ahmed existen “jerarquías entre las emociones: algunas son ‘elevadas’ como señales de refinamiento, mientras que otras son ‘más bajas’ como señales de debilidad” (2015: 23). Desde esta perspectiva, podríamos pensar que a través de las emociones los ecuatorianos son capaces de luchar por un espacio en la jerarquía social.

Por otra parte, Paúl Marcillo construye la noción de vergüenza a partir de las estratificaciones sociales, pues según él, estas van a provocar que no todos los ecuatorianos se sientan como suyas músicas como albazos o pasillos. Aquí las palabras de Marcillo:

(P) Hay una sociedad que está súper marcada por las estratificaciones sociales, muy fuerte en el Ecuador, no todo el mundo se siente pertenecido, no es que más

al norte la gente está escuchando albazos y pasillos [haciendo alusión a personas marcadas por pensamientos de occidente como Estados Unidos]. Muchas veces se ve como algo de **vergüenza**, como algo muy **chabacano**, digamos así, ¿no?; **muy del pueblo**, así. [...] Y yo siento que, o sea, no sé, hay una especie de ADN que siempre te toca, ¿no?, cuando estás más grande cuando estás más lejos de tu patria, no sé, te llega algo en lo profundo como esa búsqueda, de **saber quién eres** (Marcillo, comunicación personal, julio 2021. El énfasis es mío).

La asociación de la vergüenza con “muy del pueblo” permite observar cómo por medio de esta escucha vergonzosa se estratifica a la sociedad. Algo de particular interés en este fragmento es la idea del “saber quién eres”, pues para Marcillo músicas como el pasillo y el albazo pueden conectarte, arraigarte al espacio geográfico generándote cierta noción de cultura propia. Además, él naturaliza este proceso al hablarnos de un elemento que –según su punto de vista– se encuentra codificado en el ADN, en la sangre, en el cuerpo del individuo.

En este apartado, hablé brevemente de la vergüenza como una suerte de mecanismo mediante el cual se jerarquiza socialmente. De otro modo, desde la vergüenza que, según los testimonios revisados algunos ecuatorianos sienten al escuchar ciertas músicas marcadas como nacionales, se generan discursos en torno a la ecuatorianidad; y estos discursos se alinean con un sistema de formación jerarquizante.

3.5. La patria y la ciudadanía.

Como los ciudadanos pertenecientes a otros países, los ecuatorianos formamos valores y sentimientos con respecto a la patria y al hecho de pertenecer a regiones, ciudades y comunidades, mediante las músicas. Así, músicas como el pasillo, han sido instancias desde las cuales nos encontramos en permanente diálogo con estos aspectos. Veamos primero el tópico de la comunidad.

3.5.1. La comunidad.

El sentido de comunidad emergió durante las entrevistas y los entrevistados mencionaron esta categoría desde distintos ángulos. Algunos emplearon el término para referirse a reuniones familiares, otros para designar noches de bohemia y tertulia con extraños. La idea de la comunidad también fue vinculada a la música como una forma de lenguaje y a la cultura. Julio Andrade dijo lo siguiente:

(J) Eh, la música en general viene a resultar como una analogía del lenguaje, es como una manera de comunicar la expresión, una manera de expresarse. Entonces, asimismo, eh está, **el lenguaje, la expresión**, está ligada a la **cultura**, y la **cultura** está ligada a las **comunidades**, a los **pueblos**, ¿no cierto? Tons [sic], así como se habla de esta manera con el lenguaje, la música también está ligada a la **sociedad** a nuestro entorno a nuestra **comunidad**. Entonces ahí, ahí hay **cosas que son estéticas, válidas para la comunidad** (Andrade, comunicación personal, julio de 2021. El énfasis es mío).

Desde esta perspectiva, parece ser que lo que escuchan los individuos está en permanente dialogo con la comunidad en la que se desenvuelve, así podemos hablar de estéticas válidas y vinculadas en un contexto específico. Posiblemente, es por ello que desde las músicas ecuatorianas se puedan generar espacios en la sociedad donde son adecuadas ciertas prácticas.

Por otro lado, y como vimos líneas arriba, para la familia de Wilma Granda el pasillo *Petita Pontón* era la primera canción con la que empezaban sus prácticas musicales. Según ella, esta canción les ayudaba a preparar las voces para cantar en las reuniones familiares. Granda dice lo siguiente:

(W) Con esa iniciábamos nosotros, nos hacía aflojar, nos hacía ¿cómo dicen? Preparar, elongar, estirar las cuerdas vocales [...] Además cantábamos a voces, o sea como un coro familiar, esas eran nuestras fiestas. Y no eran fiestas, eran reuniones, o sea, emanarnos, juntarnos, que ahora haría tanto bien, en la pandemia digo (Granda, comunicación personal, julio de 2021).

Pero, juntarse en familia o con cercanos no fue la única manera en la cual emergió la idea de la comunidad en las entrevistas. Al hablar de las guitarreadas David Tamayo expresó:

(D) Entonces, por eso mismo, se creó este, estas guitarreadas, estos encuentros de guitarra quiteña para aunque sea, volver a recordar un poco de cómo se, cómo eran estas [guitarreadas en el pasado]. Pero igual te cuento verás, yo tengo dos grupos de WhatsApp donde hacemos guitarreadas casi todos los viernes [...] Entonces se les comunica y aunque este uno ya se hacer una, una guitarreada, entonces ese es más espontáneo porque sale al rato en que menos te lo esperes, eso (Tamayo, comunicación personal, julio de 2021).

Las guitarreadas en este sentido resultan espacios para juntarse y compartir, para expresarse y mantener en constante enriquecimiento saberes sobre músicas

marcadas como nacionales mediante la práctica guitarresca; así, estamos hablando de una comunidad guitarresca que se ha formado en torno a recordar y mantener un estilo de guitarra ecuatoriana.

Paúl Tamayo, por su cuenta, ve a esos espacios comunitarios como ejes de transmisión oral. La tertulia y la bohemia son espacios donde la gente se reúne y se congrega en comunidad. Paúl nos dice:

(P) Lo que sucede es que siempre en la música popular, los ejes de transmisión oral son las tertulias, son la bohemia, son la comunidad, son la reunión, son la congregación. Esa música congrega, y no hablo solo desde la parte urbana, más citadina, sino, ya desde el campo, ¿no? [...] Marco Tulio Hidrobo toda esta gente eran grandes tertulianos, Christian [nieto de Marco Tulio Hidrobo] me contaba que hacían unas tertulias bellísimas con poetas, se juntaban no, que tenían grabaciones, buena música que nunca se grabó, inclusive, unas tertulias muy, muy, muy intelectuales, no de mucho valor cultural (Marcillo, comunicación personal, julio de 2021).

Llama particularmente la atención la mención de las tertulias de mediados del siglo XX como espacios de alto “valor cultural”, donde personajes como Marco Tulio, Segundo Guaña, Bolívar el “pollo” Ortiz y otros transculturadores, fueron consolidando una estética que tomaba elementos de las músicas de ascendencia indígena.

3.5.2. La patria y la ciudad.

Las ideas relativas a la guitarra quiteña ayudan a pensar cómo –según los entrevistados– las personas configuran valores y sentimientos nacionales y regionales. Al cuestionar si los vocablos *guitarra quiteña* y *guitarra ecuatoriana* eran sinónimos, por ejemplo, Julio Andrade respondió lo siguiente:

(J) [...] El término, el termino guitarra quiteña es, es complejo, ¿no?, hay gente que, que se resiste al término, eh por algunas razones no sé bien [...] Conozco ahí alguien que es de Riobamba, por ejemplo, y si es que hablan de guitarra quiteña, él enseguida saca las armas, porque para él Riobamba es todo, entonces de ahí viene el car [corrige] la mejor música... Me parece que son visiones he un poco, un poco vanidosas, ¿no? En ese término de guitarra quiteña más bien lo que se ha tratado es de expresar es este momento donde crecen los repertorios ecuatorianos y en donde crece la migración hacia Quito (Andrade, comunicación personal, julio de 2021).

Julio pone sobre la mesa algo fundamental: si bien existe una comunidad y/o escena musical de guitarristas que siente que pertenece a la bandera grande llamada Ecuador, algunos de sus miembros también sienten el llamado de banderas pequeñas vinculadas a ciudades y regiones. Y en estos últimos el centralismo de la expresión “guitarra quiteña”, para referirse a la interpretación estilizada de géneros marcados como nacionales, parece generar ruido. En todo caso, lo relevante es ver cómo esta tensión precisamente permite configurar valores y sentimientos nacionales y regionales mediante la práctica y la escucha de la música.

La “quiteñidad” es comprendida por algunos entrevistados como garante de “ecuatorianidad”. Andrade, por ejemplo, habla de la guitarra quiteña y de la guitarra ecuatoriana como sinónimos y justifica el hecho arguyendo que en la primera “crecen los repertorios ecuatorianos”. Con esta explicación, Julio acusa a personas provenientes de otras ciudades como prejuiciosas o vanidosas, pero, no repara en que la “quiteñidad” en sí es una postura centralista que reproduce diferencias y jerarquías regionales.

Con respecto a la distinción entre guitarra quiteña y guitarra ecuatoriana David Tamayo, quien es originario de la ciudad de Cayambe, comentó lo siguiente:

(D) La guitarra ecuatoriana es como, [pausa] ¿A ver cómo te puedo decir? Es como ese título grande, que va a abarcar a los subtítulos, entonces, dentro de esos subtítulos está la guitarra quiteña, más acá está la guitarra rocolera ponte, que, que sería más de los guayacos de la parte de la costa no. Más acá abajo estaría la guitarra, la guitarra de influencia del bolero mexicano y el trío mexicano [...] Entonces es con el afán de sistematizar ciertas escuelas guitarrísticas, que pertenecen a todo este, este título grande de la guitarra ecuatoriana. Para mí, a mi criterio, si no existiera esta clasificación no se pudiera como, justamente llevarlo a algo más [pausa un poco] centralizado, para llevar a un estudio más serio, ¿no? (Tamayo, comunicación personal, julio de 2021).

Como se ve, Tamayo comprende el fenómeno de la guitarra quiteña y la guitarra ecuatoriana de una manera distinta a Julio. David menciona que, según ciertas audiencias, el título de guitarra quiteña puede ser muy sectorizado. Así, como los ciudadanos pertenecientes a otros países, los ecuatorianos formamos valores y sentimientos con respecto a la patria y al hecho de pertenecer a regiones, ciudades y

comunidades, mediante las músicas. Así, músicas como el pasillo, han sido instancias desde las cuales nos encontramos en permanente dialogo con estos aspectos.

Considero que ha sido importante subrayar esta problemática, pues mediante la categoría “música ecuatoriana” –como “ese título grande que va a abarcar a los subtítulos” (Tamayo, *op. cit.*)– se homogeniza a la población nacional. Al mismo tiempo, los estilos musicales históricamente ligados a regiones y ciudades específicas figuran como elementos que, a las personas, les permiten marcar diferencias. En otras palabras, los estilos guitarrescos en Ecuador son dispositivos desde los cuales las personas se identifican y construyen sentidos de pertenencia con su ciudad y país.

3.5.3. “Lo propio” y “lo ajeno”.

El último subapartado de este capítulo resultó ser uno de los primeros en emerger: la idea de lo propio en las expresiones y prácticas musicales que estoy analizando. A lo largo del capítulo los entrevistados hablaron de la guitarra quiteña y las “músicas ecuatorianas” como prácticas propias que nos distinguen de los demás. Pero, lo nuestro y lo propio son metáforas a través de las cuales los entrevistados también marcan diferencias hacia el interior de la sociedad ecuatoriana. Por ejemplo, al hablar de la guitarra quiteña Julio Andrade dejó en claro que este es un estilo que traduce una estética de la gente de Quito. La idea de lo propio le da pie a hablar de lo ajeno. Julio dice:

(J) Porque maneja unas estéticas propias [la guitarra quiteña], que no son ni guayaquileñas, ni colombianas, ni peruanas, ni argentinas, sino que son unas estéticas nuestras muy válidas acá. Y toda esta parte andina ecuatoriana... Entonces ahí al empezar el siglo XX, 1900 que se inaugura el tren, he aquí en Quito empieza a venir un montón de migración de la parte andina, sobre todo desde la parte central para el norte, y eso también trae repertorios musicales; vienen músicos, vienen he, vienen he, estas estéticas propias de la parte andina y aquí en Quito todo esto, construye esta estética quiteña que se llaman (Andrade, comunicación personal, 14 de agosto 2021).

Como es posible de observar aquí, Julio habla de una estética quiteña que se alimenta de las expresiones andinas debido al proceso de migración y modernización del Ecuador. De esta manera, Julio identifica una estética quiteña-andina propia que, presumiblemente, distinguiría a los quiteños con relación a otras estéticas regionales.

Por otro lado, en las entrevistas también emergió el lado contrario de la moneda, es decir, la desvalorización de “lo propio” de frente a “lo otro”, lo “ajeno”. El mismo Julio Andrade, por ejemplo, comentó lo siguiente:

(J) En Argentina, allá muy poca gente conoce al requinto, ni si quiera lo conoce, yo estuve una vez allá, hubo una chica que sacó un requinto ahí, y todos se acercaban a ver qué era eso no “wao que raro eso” no, no les, no ha pegado el requinto allá en Argentina, pero es porque tienen una guitarra argentina ¡tan desarrollada! Que sinceramente, no veo que pueda hacer un requinto ahí. Acá en cambio, nos pasa siempre eso ¿no?, que he cuando nos llega algo de afuera, siempre lo valoramos más que lo que ya había, tenemos eso los quiteños, pero bueno, ahí estamos [risas] (Andrade, comunicación personal, 14 de agosto 2021).

En este fragmento, Julio y yo conversábamos sobre el impacto del requinto en la llamada época de la bohemianización, no solo del pasillo, sino de las músicas nacionales en la segunda mitad del siglo XX. En varios momentos de la entrevista Julio dejó muy clara su posición en torno al requinto. Para él, este instrumento llegó para desplazar a la guitarra quiteña en la interpretación de las músicas en cuestión, tales como los pasillos, albazos, yaravíes, sanjuanés. Así, Julio sugiere que la guitarra quiteña no pudo desarrollarse tanto debido a que perdió su auge y se prefirió el formato de trío para la interpretación del repertorio antológico de las músicas nacionales. Es posible observar que, para él, y a diferencia de la guitarra quiteña, la guitarra argentina sí es valorada en ese país.

Por su parte, David Tamayo habló de lo que él concibe como cierto desapego de las audiencias contemporáneas con relación a “lo nuestro”. Aquí un fragmento de su testimonio:

(D) También hay la otra parte que de que ya no les gusta lo que, lo que se hacía antes instrumentalmente. Les gusta un montón lo que, donde este la caja de ritmos, donde esté la guitarra eléctrica, donde esté el bajo, donde haya, digamos, personas más, o donde este una chica bonita, eso quieren ver donde estén representando, o **sexualizando la música ecuatoriana, eso es lo que prefieren y no lo de antes, lo propio, lo tradicional**. Y contra todo eso se lucha verás, en realidad es bien complicado, es bien difícil como que llamar la atención de la gente, porque no, **no hay esa, esa, ese valor de querer apreciar lo nuestro** (Comunicación personal, 14 de agosto 2021. El énfasis es mío).

David ve que los gustos de la gente se van transformando, pues lo que considera tradicional, “lo anterior” y “lo propio”, va relegándose; y se van sobreponiendo músicas con instrumentos modernos y en las cuales el contenido va cambiando, de “romántico” a lo predominantemente sexual; ¿y lo romántico no es sexual? Así pues, Tamayo no parece considerar a músicas contemporáneas –como la tecnocumbia– como algo propio y “nuestro”. Al contrario, desde su punto de vista pareciera que tales músicas serían una suerte de obstáculo para apreciar la “verdadera” tradición musical ecuatoriana.

Es interesante como Tamayo forma la idea de la tradición en torno al pasado y lo nuestro, pareciera ser que existe un punto de quiebre donde el entrevistado construye “lo propio” no solo desde una singularidad marcada por el espacio geográfico, sino, también por una dimensión temporal y otra dimensión emocional. Para Tamayo, una parte de las audiencias ecuatorianas prefieren las nuevas estéticas musicales, y, de cierto modo, renuncian a lo que se hacía antes, a lo anterior, a lo propio. Esta otra estética es capaz de ser un referente hacia nuevas emociones o sentimentales, pues, según David, estas son medios por los cuales se moldean nuevos gustos y subjetividades transformando la sentimentalidad vertida en las estéticas dominantes del pasado.

Así, es posible observar cómo las estéticas válidas para cada comunidad –sean estas músicas marcadas como nacionales, populares o urbano-letradas– son instrumentos de lucha; donde parece ser que existe una escucha adiestrada. Así podemos observar cómo, en Ecuador, la modernidad ha marcado diferencias sociales mediante la promoción de consumos musicales diversos y en distintas épocas. Al mismo tiempo, ha mantenido juntos a los distintos grupos sociales recurriendo a la noción de la “música ecuatoriana” como algo propio. Desde esta perspectiva, la categoría “música ecuatoriana” –más allá del pasillo u otro género conceptualizado como nacional– denota heterogeneidad y homogeneidad al mismo tiempo. Mediante su uso recurrente a través del siglo XX y lo que va del XXI se ha pretendido normalizar a la población bajo el régimen de ecuatorianidad.

¿Es vigente el régimen? Conclusión preliminar.

En el primer capítulo de este documento fue posible detectar que la historiografía canónica escrita sobre el pasillo ecuatoriano ha construido discursivamente ciertas nociones con respecto a la ecuatorianidad, la sentimentalidad, la nacionalidad, la moral y la estética. Asimismo, analizando algunos de los discursos de lo que he llamado la narrativa hegemónica sobre el pasillo ecuatoriano, me ha sido posible observar cinco épocas históricamente localizadas, en las cuales estas nociones en torno a lo ecuatoriano se han configurado y reconfigurado discursivamente; construyendo algunas de las bases de lo que hoy día las audiencias entienden por ecuatorianidad en el plano musical. De este modo es posible realizar una genealogía de la historia del pasillo en la cual es posible rastrear la manera en que las nociones en cuestión se han ido construyendo desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

Así, la sentimentalidad, como categoría y como estrategia del dispositivo, ha atravesado nociones en torno a los discursos sobre la ecuatorianidad, convirtiéndose en una piedra fundamental para la consolidación del imaginario del ser y sentirse ecuatoriano, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

Esto no quiere decir que la sentimentalidad ha sido homogénea durante este tiempo. De hecho, desde el análisis de la narrativa dominante sobre la historia del pasillo –o tal vez, la historia del Ecuador contada a través de un género musical–, es posible observar distintos momentos en los que la sentimentalidad va a configurarse y reconfigurarse de acuerdo con el contexto de distintas épocas. Por ejemplo, es posible contrastar el discurso sentimental de Juan León Mera, a finales del siglo XIX, con el discurso de los diarios hegemónicos de Quito de la década de 1930, como el de “El comercio”. A su vez, es posible observar cómo el discurso sentimental producido por la generación decapitada, sigue resonando en la sentimentalidad y escucha de los entrevistados; si bien, la sentimentalidad de los decapitados ha sido asimilada hoy en día, esta se ha transformado hacia nuevas formas de sentir aquellas sensibilidades. De este modo se puede argumentar que la literatura canónica en torno al pasillo modeló discursos que fueron forjando nociones de perceptibilidad con relación a la patria, al amor y otros sentimientos en distintas épocas.

Por otro lado, la sentimentalidad como categoría emerge como tal solo cuando se encuentra en relación con otras categorías y conceptos. Históricamente, la

“sentimentalidad del ecuatoriano” ha sido el resultado de la acción discursiva y musical a través del tiempo. Esta noción, predominantemente se ha construido desde la idea de la tristeza, la nostalgia y la melancolía.

Así, el discurso que emitió *El comercio* en 1930 calificaba al pasillo con influencia del yaraví, y a este pasillo como una expresión triste, plebeya y quejumbrosa, es una muestra de que en aquella época se dio forma a una política discursiva promovida desde este periódico. Desde esta perspectiva, podríamos pensar que este discurso seguramente circuló mucho más fluida y reiteradamente por la radio y por la lírica misma del pasillo que sería antológico. Esta percepción se fue transformando debido a la influencia de la literatura modernista de los decapitados sobre el pasillo, ya escuchado como triste por la hegemonía a partir de 1930, como vimos en el capítulo uno.

Así pues, la relación del pasillo yaravizado con la literatura modernista transformaron la percepción de ese pasillo; si bien se le siguió calificando como triste, se le empezó a percibir como una tristeza elegante. De esta manera la sentimentalidad, solo emerge y se transforma cuando se relaciona con otras épocas históricas y cuando se relaciona con otros conceptos y categorías como la originalidad, las clases sociales, la estética, la moralidad, la ciudadanía y la nacionalidad.

Esta lectura crítica de la historiografía canónica me ha permitido comprender al pasillo como un detonador discursivo, como aquello sobre lo que se habla y desde donde se habla en torno a la ecuatorianidad. En términos de Foucault, estoy empezando a teorizar a esta expresión musical como un dispositivo desde el cual se producen discursos en torno a la ecuatorianidad. Al mismo tiempo, la estoy conceptualizando como la unidad discursiva de un aparato generador de verdades con relación a lo ecuatoriano. Entendido como el sistema de formación, este aparato brinda la posibilidad de localizar los distintos elementos que lo conforman. Anudado a esto, es posible comprender al pasillo como un dispositivo y como una de las unidades discursivas de este sistema.

Siguiendo esta línea de pensamiento las unidades discursivas –entendidas como aquello sobre lo que se habla– son posibles de rastrear precisamente cuando se relacionan entre ellas. Siguiendo esta línea de pensamiento, el pasillo no emerge como unidad discursiva a menos que se la relacione con otros elementos del sistema. Por ejemplo, la música que me concierne emerge como unidad discursiva localizable en

una época determinada cuando se lo analiza en el contexto situado. Así, podemos hablar de un pasillo yaravizado, de un pasillo bolezado o de un pasillo rocolero, antológico, lírico, etcétera. En otras palabras, estaríamos hablando de una multiplicidad de pasillos y, luego entonces, heurísticamente sería mucho más enriquecedor hablar de “los pasillos” en lugar de “el pasillo”.

De la misma forma, los pasillos como dispositivos no emergen como tales si no logran capturar los dominios que son de su competencia; o sea, aquellos conocimientos necesarios de aprehender con la intención de fabricar discursos con efectos de verdad.

Así, es posible analizar aquellos discursos en torno a la sentimentalidad, nacionalidad, moral y estética que son producidos desde los pasillos en épocas específicas. Por ejemplo, fue posible de observar cómo la literatura hegemónica de finales del siglo XX se ha saturado de discursos con efectos de verdad; capturando los saberes en torno a la moralidad desde el pasillo rocolero al pasillo antológico “clásico”. Así, la moralidad emerge como un dominio discursivo necesario de aprehender para moldear discursos con efectos de verdad; en otras palabras, la moralidad emerge como algo necesario de tomar y conocer por parte de posiciones hegemónicas, y para dar forma a discursos legítimos.

Por otro lado, todos estos elementos discursivos –unidades, dominios, dispositivos, enunciados y estrategias– han levantado un sistema de formación que se nutre de las interrelaciones entre estos elementos en contextos y épocas específicas. Así, podemos hablar de un sistema erigido desde finales del siglo XIX y que sigue siendo vigente hasta la actualidad. Ahora bien, este no ha sido homogéneo durante todo este periodo, sino que ha sufrido discontinuidades que lo han obligado a transformarse. No obstante, dicho sistema sigue funcionando bajo la misma lógica diferencial.

En otras palabras, el sistema de formación en cuestión busca jerarquizar los saberes, los discursos legítimos o con pretensiones de verdad producidos por los dispositivos pasillos, y por medio de una lógica que resalta las diferencias. De este modo, es posible hablar del buen o el mal gusto, o de lo bueno y lo malo cuando se discute por el dominio de la ecuatorianidad desde las estrategias de la moral o la estética.

Asimismo, el sistema de formación condesciende con un régimen saber-poder-sentir que he nombrado *régimen de ecuatorianidad*, siguiendo del pensamiento de

Castro-Gómez y Restrepo (2006). Este régimen busca capturar los saberes y sentires de los ecuatorianos de distintas épocas de manera que –como pretensión– jerarquiza la sociedad, controla, juzga y rige las acciones y sus sentires. Así, puedo hablar de un régimen de ecuatorianidad desde el cual se ha pretendido controlar a la población capturando los saberes y sentires discursivamente formados en épocas específicas, con el objetivo de mantener un orden jerárquico en la sociedad.

Este control social del cuerpo y la mente de los ecuatorianos puede relacionarse con las tecnologías de gobierno teorizadas por Foucault (1977), Lazzarato (2006), Castro-Gómez y Restrepo (2008) y Óscar Hernández (2016). La propuesta de Foucault me ha permitido observar al régimen al cual me refiero como una tecnología biopolítica, pues los pasillos han mostrado ser dispositivos que tienen la capacidad de controlar la acción del cuerpo y la mente de los individuos. Por otro lado, desde el pensamiento de Lazzarato he podido observar a este régimen como una tecnología *noo*-política, puesto que los pasillos también provocan procesos de memoria y orientan los deseos de ciertas audiencias.

Finalmente, la propuesta de Hernández ha sido fundamental para comprender la sentimentalidad, pues esta me permitió pensar a los pasillos como dispositivos *thymo*-políticos. Su propuesta sugiere que esta tecnología buscar producir estados emocionales que orientan y controlan la acción humana. Desde esta perspectiva, las audiencias no evocan únicamente memorias desde los pasillos, sino, que, al evocar, las personas vivencian ciertas afecciones emocionales. De esta manera, los pasillos orientan y regulan emociones discursivamente preestablecidas, bien por el contenido lírico de algunos de ellos, bien por lo que se ha dicho sobre todo este dominio. Así, y con base en la literatura canónica, podemos hablar de un pasillo lírico poético desde el cual se exaltan ciertas emociones ennoblecidas por posiciones hegemónicas, mientras que se marginan y deslegitiman las emociones asociadas al pasillo rocolero, percibido desde esas posiciones como inmundo y vulgar.

Esta es la manera en la cual he observado aquello que dicen los libros, parte de la historiografía y literatura hegemónica desde la que han narrado la historia del pasillo ecuatoriano. Pero, me pregunto, ¿es vigente el régimen? En este trabajo introductorio he localizado las respuestas de algunas audiencias con relación a aquello que se nos ha narrado. Como he podido observar, dichas audiencias han asimilado lo dicho, pero esto no es lo único que las éstas han hecho con la narrativa hegemónica del

pasillo, pues no son simples receptores y repetidores de información. Al contrario, la transforman, recuperan algunos de sus elementos y a partir de ello desprenden nuevos discursos. Dicho de otro modo, la narrativa que me ocupa no ha dejado de ser reproducida, pero, a su vez, ha sido objeto de transformaciones de las cuales se desprenden nuevos discursos, enunciados y dominios que conforman parte de un régimen de ecuatorianidad en constante transformación.

Como revisé, de los discursos hablados se desprenden una serie de valores en los cuales las personas relacionan ecuatorianidad, valores políticos, morales, estéticos y sentimentales. Fue relevante observar el modo en que las personas entrevistadas y encuestadas relacionaron dichos valores con las músicas marcadas como nacionales y, al mismo tiempo, polarizaron sus opiniones entre prácticas musicales legítimas y marginales.

Añadido a lo anterior, por ejemplo, la bohemia se encuentra en este juego entre lo legítimo y lo ilegítimo, y en donde el punto de quiebre son ideas relativas a los excesos. Los entrevistados apreciaron que, en tal espacio social, se tocan ciertas músicas y el alcohol se emplea para emborracharse, dejando de ser una bebida para compartir en comunidad, como en las noches de tertulia comentadas y rememoradas por algunos entrevistados. Así, los valores que se ponen en juego son negociados entre los individuos, y, de este rejuego, prácticas musicales y grupos sociales específicos son marcados como legítimos o ilegítimos.

Por otro lado, como vimos, muchos de los músicos letrados entrevistados manifestaron un sentido de responsabilidad con relación a la pervivencia de la “música ecuatoriana”. Desde dicho sentido, estos músicos hablaron de otro tipo de valores como el respeto, el deber de aportar algo al conocimiento colectivo y de retribuir a la patria.

Tal sentido de responsabilidad fue contrastado con lo que, según algunos entrevistados, constituyen prejuicios que rondan al pasillo y a la “música ecuatoriana”. Uno de ellos es la vergüenza pretendidamente generada por el exceso de bebida en la bohemia. Otro de ellos es la sentimentalidad vinculada a la tristeza desprendida, asociada o “inmanente” a estas músicas.

Como se expuso, la sentimentalidad ha sido una piedra angular para observar la manera en la cual distintas audiencias debaten y ponen en juego valores en torno a la sentimentalidad, la moralidad, la nacionalidad y la estética. Como anoté, estas

reproducen la narrativa hegemónica sobre la historia del pasillo o buscan rutas de escape para alejarse del canon y dar forma a sus propios discursos, hablando así de otros estilos y géneros musicales que también han sido marcados y están siendo marcados como nacionales.

Finalmente, el trabajo discursivo de la historiografía hegemónica sobre los pasillos y las músicas marcadas como nacionales, aunado a la escucha reiterada de estas músicas durante más de un siglo y por distintas medianidades, han configurado *habitus* que actúan en la sociedad ecuatoriana. Estos, orientan la experiencia de escucha en la vida cotidiana y es gracias a ellos que, algunas audiencias, vivenciamos ciertas sentimentalidades al hacer, bailar y escuchar las así dichas músicas nacionales del Ecuador.

Por ello, aquí leímos metáforas emocionales como sonidos “puñaleros”, “lloraditos” y sonidos que se “lamentan”. Así, se pone en evidencia la relación que hoy día ciertas audiencias ecuatorianas establecen entre la escucha de ciertas músicas ecuatorianas marcadas como nacionales, tradicionales, telúricas y valores estéticos, morales, político-ideológicos históricamente configurados y reconfigurados en torno a la sentimentalidad. Y en esas relaciones, se juegan sentidos de pertenencia nacionales, regionales y de clase, mediante lo que Wilma Granda conceptuó como “una estética del corazón” (2021).

Bibliografía

- Andrade, J. (18 de agosto de 2021). Entrevista a Julio Andrade. (M. Torres Guaycha, Entrevistador)
- Araújo, S. (1999). The politics of passion: The impact of bolero on brazilian musical expressions. *Yearbook for Traditional Music*, 42-56.
- Balseca Franco, F. (2003). *El modernismo en la capital y su diálogo con la lírica portuaria*. Quito-Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
- Bauman, R., & Briggs, C. L. (2003). *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*. New York: Cambridge University Press.
- Borja, R. (16 de Julio de 2018). *Enciclopedia de la Política*. Obtenido de https://www.encyclopediadelapolitica.org/curuchupa/Borradopedia_Ensamble_equatorial. (7 de Febrero de 2017). Obtenido de borradopedia.com: https://borradopedia.com/index.php?title=Ensamble_equatorial#cite_note-1
- Boudieu, P. (1985). *Qué significa hablar?* Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Calarota, A. (2014). Modernismo en el Ecuador: la "generación decapitada". *A contracorriente*, 248-274.
- Castro-Gómez, S., & Restrepo, E. (2008). *Genealogías de la colombianidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar.
- Cragolini, A. (2003). "La escucha" en la entrevista. Su incidencia en los estudios sobre las representaciones y los usos de la música popular. *Panel de la Asociación Argentina de Musicología (AMM)*.
- De la Peza, M. (2001). *El bolero y la educación sentimental en México*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Erika, E. (Julio de 2022). *sll.watermarkinsights.com*. Obtenido de Erika Escorza Portafolio: <https://sll.watermarkinsights.com/showcases?title=UE9SVEFGT0xJTW%3D%3D&fbclid=IwAR08tt8F8BLuPpeNo0-3qM51AS2y6NVPlwDThRfWQOJHx4ev96FTMppAzBI#/show/5f7122e7e0d055646160c871>
- Escorza, E., Almeida, A., Chavez, A., & Andrade Cobo, J. (24 de Agosto de 2021). Grupo Focal 1. (M. Torres Guaycha, Entrevistador)
- Espinosa, M. (2016). Los Ecuatorianos y el Pasillo. *Traversari*, 102 - 111.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber* (sexta edición, 1979 ed.). (A. Garzón del Camino, Trad.) Madrid-España: siglo xxi editores, s.a.
- Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. (A. Gonzáles Troyano, Trad.) Buenos Aires: Tusquets Editore, S.A.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. (U. Guiñazú, Trad.) Madrid-España: siglo xxi, editores, s.a de c.v.
- Granda, W. (2004). *El pasillo: identidad sonora*. Quito-Ecuador: Gráficas Avilés.

- Granda, W. (27 de Julio de 2021). Entrevista a Wilma Granda. (M. Torres Guaycha, Entrevistador)
- Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires-Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Guerrero, P. (1996). *El pasillo en el Ecuador*. (C. S. Tejada, Ed.) Quito, Ecuador: CONMUSICA.
- Guerrero, P., & Mullo, J. (2005). *Memorias y reencuentro: el pasillo en Quito*. Quito, Pichincha, Ecuador: Museo de la Ciudad.
- Guerro Blum, E. (2000). *Pasillos y pasilleros del Ecuador: breve antología y diccionario biográfico*. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Guitarra clásica *franzliszt.edu.ec*. (2022). Obtenido de *franzliszt.edu.ec*: <https://franzliszt.edu.ec/guitarra-clasica/#:~:text=Maestro%20Pa%C3%BA1%20Marcillo&text=Guitarrista%2C%20canta%20investigador%2C%20arreglista,la%20escuela%20de%20m%C3%BAlica%20UDLA>.
- Hernández, Ó. (2016). *Los mitos de la música nacional: poder y emoción en las músicas populares colombianas* (Primera ed.). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor: acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid-España: Traficantes de Sueños.
- Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidad: Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires-Argentina: milena caserola.
- Marcillo, P. (13 de Octubre de 2021). Entrevista a Paúl Marcillo. (M. Torres Guaycha, Entrevistador)
- Mera, J. L. (1892). *Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito-Ecuador: Academia Ecuatoriana.
- Mojica, S. (2002). Poesía, prosa, música tropical: del bolero íntimo a la utopía de la nación. *Cuadernos de literatura*, 124-132.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Muñoz, A. (13 de Agosto de 2021). Entrevista a Amaru Muñoz. (L. M. Torres Guaycha, Entrevistador)
- Ochoa, A. M. (2006). Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. *Social Identities*, 803-825.
- Pareja Diezcansco, A. (2017). *La Hoguera Bárbara*. Quito-Ecuador: LIBRESA.
- Pérez Torres, R. (2018). *Instituto Nacional de Patrimonio Cultural*. Obtenido de *patromoniocultural.gob.ec*: <https://www.patromoniocultural.gob.ec/el-pasillo-ecuatoriano-es-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/>
- Salgado, L. H. (1952). *Música vernácula ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- San Felix, A. (1991). *Radiodifusión en la mitad del mundo: Apuntes Históricos*. Quito-Ecuador: editorial nacional.

- Santamaría Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana: Banco de la República.
- Santos, C. (21 de Julio de 2021). Entrevista a César Santos. (M. Torres Guaycha, Entrevistador)
- Tamayo, D. (05 de octubre de 2021). Entrevista David Tamayo. (L. M. Torres Guaycha, Entrevistador)
- Tedlock, B. (1991). From Participan Observation to the Observation of Participation: The emergence of Narrative Ethnography. *Journal of Anthropological Research*, 69-94.
- Tonon, G. (2012). La entrevista semi-estructurada como técnica de investigación. En G. Tonon, *Reflexiones latinoamericanas sobre la investigación cualitativa* (págs. 47-68). Buenos Aires: Universidad Nacional de la Matanza .
- Wong Cruz, K. (2004). La "nacionalización" y "rocolización" del pasillo ecuatoriano. *Ecuador Debate*, 269-282.
- Wong Cruz, K. (2011). The Song of Nation Soul: Ecuadorian pasillo in the Twentieth Century. *Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana*, 59-87.
- Wong Cruz, K. (2012). *Whose National Music: Identity, Mestizaje and Migration in Ecuador* . Philadelphia, Pennsylvania : Temple University .
- Wong Cruz, K. (26 de Abril de 2021). Comentarista Coloquio 2021.