

## ¿Música nacional, música nacionalista o música ecuatoriana?

### *En camino hacia una construcción conceptual*

Marcia Vasco Garzón\*

**Resumen:** El presente artículo, hace un acercamiento hacia definiciones generales de “música”, su naturaleza desde el punto de vista evolutivo y como rasgo característico de la especie humana. Desde el punto de vista de la cultura, la analiza como un lenguaje y una expresión identitaria. Finalmente, con las entrevistas a destacados musicólogos e investigadores se pretende dar luces sobre las definiciones de música nacional, música nacionalista y música ecuatoriana.

**Palabras clave:** música ecuatoriana, música nacional, música nacionalista, cultura, identidad nacional, conciencia nacional.

**Abstract:** This article approaches the general definitions of “music”, its nature from an evolutionary point of view and its being a characteristic feature of the human species. From a cultural perspective, music is analyzed as a language and as an expression of identity. Finally, by means of interviews held with outstanding musicologists and researchers, this article intends to shed light on the definitions of national music, nationalist music and Ecuadorian music.

**Keywords:** Ecuadorian music, national music, nationalist music, culture, national identity, national consciousness

---

\* [marciav@uhemisferios.edu.ec](mailto:marciav@uhemisferios.edu.ec)

Universidad de Los Hemisferios, Quito, Ecuador.

## Introducción

El presente artículo propone aclarar las definiciones de “música nacional”, “música nacionalista” y “música ecuatoriana”, nociones que en la memoria colectiva son a menudo consideradas como sinónimas. La propuesta de este trabajo de investigación es aportar con criterios de diferentes personalidades del medio musical ecuatoriano con la finalidad de reactivar esta problemática y proponer opciones alternativas, que se espera, dinamizarán el discurso musicológico sobre este tópico. Considerando las limitaciones que pueden originarse al inclinarse hacia una u otra definición, ampliamente ancladas en el imaginario de la sociedad ecuatoriana, la intención de este trabajo es crear un diálogo abierto entre estos universos paralelos. No obstante, interpola visiones diferentes sobre el mismo objeto y evidentemente cuestiona la objetividad de conceptos arraigados y establecidos en el lenguaje musical ecuatoriano.

La metodología utilizada es de tipo cualitativo. Se empezó con un acercamiento bibliográfico sobre la música, su historia y naturaleza, como expresión cultural y como parte de la memoria e identidad de los pueblos. Mediante una investigación de campo, con un método de investigación basado en la opinión, a través de entrevistas y cuestionarios a músicos ecuatorianos e investigadores, se llegó a evidenciar las percepciones que se tienen sobre el tema, que como se ha mencionado, es controversial y complejo.

## Marco Teórico

### 1. La música

El término “música” viene del griego “musike” que significa “el arte de las musas” (Hamel y Hurlimann 1959, 3). “La música no tiene principio ni fin”. Lo que entendemos por “música” no es el resultado de inventos ni de descubrimientos, sino que constituye desde el principio, una función de la naturaleza viva, por lo que se puede considerar tan antigua como la humanidad (Hamel y Hurlimann 1959, 103).

Existen muchas definiciones de lo que es la música. Algunas la definen desde lo artístico, otras desde lo científico, cultural, comunicacional, etc. “Todo aquel que se interesa en la música sabe identificarla, pero pocos son los que podrían dar una definición de ella” (Brennan 1992, 9-10). Lo que para unos es música, para otros es ruido. Con estas consideraciones se podría decir que “la música es la suma de todo aquello que a lo largo del tiempo, y en todo el mundo, se ha considerado y se considera como música” (Brennan 1992, 11).

A decir de George Yúdice, “sería inútil tratar de dar una definición completa y actualizada de la música, que cada vez más abarca fenómenos antes no incluidos, sobre todo a lo largo del

siglo XX, cuando sus exclusiones constitutivas, ruido y silencio, vienen a formar parte de su ámbito” (Yúdice 2007, 29)

En los pueblos ancestrales encontramos una estrecha relación de la música con conceptos mágicos y religiosos. Estaba ligada con todas las demás manifestaciones espirituales, con la palabra y el movimiento, con la poesía y la danza. (Hamel y Hurlimann 1959, 103). Sin embargo, los medios de representación y de fijación de la palabra, es decir la escritura, son incomparablemente más antiguos que los de la notación musical. Así se explica que nuestro conocimiento de las prácticas musicales se tenga que basar sobre tradiciones orales, representaciones pictóricas, relieves, dibujos, descripciones y en el mejor de los casos, instrumentos musicales conservados (Hamel y Hurlimann 1959, 103).

Roederer afirma que la música puede ser un “subproducto natural de la evolución del lenguaje humano”. Este lenguaje fue formando una red nerviosa capaz de realizar operaciones como el procesamiento, análisis, almacenamiento y recuperación de información sonora (Roederer 1995, 22). Es en el hemisferio derecho del cerebro donde se realizan operaciones de integración espacial y representación temporal de largo plazo, como la imaginación pictórica y la percepción musical.

“La música ha estado presente en todas las culturas de las que se tiene conocimiento” (Español et al. 2014, 219), hasta el punto de que se la entiende como un rasgo característico de toda la especie humana. A pesar de que la inteligencia y la capacidad de comunicación son comunes para los seres humanos y los animales, solo diferenciándose por una cuestión de grados, “la creatividad y la apreciación artística son patrimonio exclusivo de los seres humanos” (Roederer 1995, 22).

La musicalidad como rasgo característico de la especie, ha sido un tema de gran interés académico desde el siglo XVIII. Uno de los enfoques más pertinentes es el que proporciona la teoría evolutiva. Disciplinas como la musicología, la antropología, las neurociencias, la psicología del desarrollo y la biología evolutiva, han tratado de explicar el origen de la musicalidad en el ser humano (Español et al. 2014, 217-218).

Desde el punto de vista evolutivo, hay trabajos que describen a la música como un proceso que va de lo simple a lo complejo, postulan un surgimiento gradual y acumulativo, por lo tanto, con una línea de ancestros y descendientes. Otros enfoques, también desde lo evolutivo, miran a la música como una adaptación por medio de una selección natural. “Por ejemplo, Geoffrey Miller (2000) propone que la música evolucionó involucrando mecanismos de selección sexual. De acuerdo con esta hipótesis, sugiere que los individuos con mayores capacidades musicales habrían tenido más chance de ser elegidos sexualmente” (Español et al. 2014, 222).

Por otro lado, la vinculación con el universo ritual define a la música como emergente del pensamiento estético, ligado a la capacidad de simbolización y al placer. (Español et al. 2014, 224). Ciertos investigadores como Cross y Dissanayake destacan la idea de que la música promueve la cohesión entre los individuos, reforzando los vínculos emocionales y los procesos de enculturación lingüística. Facilita la coordinación de las conductas grupales, promueve las conductas cooperativas hacia los miembros del grupo creando una identidad. Todas estas funciones sociales de la música destacan su valor adaptativo.

Según José María Peñalver, la música emplea formas similares a las de la lengua hablada. “Está articulada en torno a pausas, cadencias, ritmos y se organiza en base a unos criterios de tensión-relajación o movimiento-reposo. De estos aspectos podemos llegar a la conclusión de que la música posee una gramática y una sintaxis propias” (José María Peñalver, s. f., 5). El paso de una existencia primitiva humana a una que forma parte de una cultura, es el lenguaje. La cultura está dada por la capacidad de establecer vínculos comunicacionales y al ser la música una forma de lenguaje y una expresión identitaria, es indispensable en la construcción de nuestro sentido de pertenencia al grupo social.

## **2. La música como expresión cultural**

El arte es un producto cultural, cuya finalidad es dar testimonio de los tiempos y de los pueblos. Es difícil percibir la importancia cultural de la música, “porque ofrece pocos puntos de referencia ostensibles que puedan servir de base a la comparación” con otras artes. Además, la notación musical es bastante reciente y ha sido asequible al historiador por la oralidad más que por su escritura (Hamel y Hurlimann 1959, introducción).

Es evidente que las expresiones culturales como la música, se nutren de la ancestralidad del acumulado social que constituye su memoria colectiva, lo que ha dado paso a que las expresiones musicales y culturales de un pueblo sean lo que son. En el campo de estas manifestaciones culturales, los grupos humanos “permiten ciertas formas de comunicación, de auto comprensión, identificación de grupo, pero también de relación de alteridad y diferencia con otros que son diferentes” (Patricio Guerrero 2002, 79).

Las expresiones de los colectivos sociales, en el caso de Ecuador, se dan en el plano de la diversidad y las diferencias “como elementos básicos del patrimonio cultural, en donde la interculturalidad y , sobre todo, la identidad se están dinamizando dentro del marco de la globalización y la modernidad”(Mullo Sandoval 2009, 24). La música popular tradicional es un factor importante en el conocimiento y búsqueda de la identidad, cuyos referentes históricos

vienen y se constituyen de expresiones culturales vivas. “La música popular tradicional es el producto de una serie de intercambios históricos y culturales, de dinámicas globales y locales...”. En cuanto a “lo tradicional”, la música se podría definir como rasgo “de culturas provenientes de sistemas no capitalistas de producción, sean o no indígenas o la heredad de una memoria trabajada y compartida históricamente” defendiéndose al patrimonio mediante el reconocimiento de las diferencias y diversidades donde el fenómeno cultural es practicado por diversas identidades que coexisten en una misma realidad social (Mullo Sandoval 2009, 25).

A este cambio cultural constante debido a la interacción humana, Fernando Ortiz lo denomina “transculturación”, neologismo que sustituye al vocablo aculturación. “Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género”(Ortiz 1987, 93). El ir y venir de culturas diversas, como en el caso de América, sólo puede dar paso a una cultura nueva en continua creación. Ortiz sostiene que este concepto expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra “porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación” (Ortiz 1987, 96).

El concepto que utilizó Bourdieu cuando buscó dar a la cultura un sentido antropológico es *habitus*. Para Bourdieu, el *habitus* es la materialización y la incorporación de esa memoria colectiva que, surgiendo en el pasado, se transmite y se preserva hasta el presente. Posibilita a los actores sociales a “ encontrar su propia trayectoria social, orientarse en sus propios espacios sociales y diferenciarse de otros” (Patricio Guerrero 2002, 82).

Es la raíz de ancestralidad, resultante de las anteriores prácticas de un grupo, que las generaciones posteriores a través del *habitus* internalizan y conservan en su ser aquello que “sus antecesores construyeron en el pasado y que ahora están en condiciones de reproducirlas, de recrearlas o revitalizarlas para que guíen sus acciones en el presente”(Patricio Guerrero 2002, 82). Este es el caso de la música, que conserva siempre una ancestralidad, pero que ha acogido nuevas culturas a lo largo del tiempo y que a través del *habitus* y su confrontación con nuevas circunstancias históricas, se adapta hacia nuevas creaciones.

La cultura es una construcción que se inserta en la historia de las interacciones “que los diversos grupos sociales establecen entre sí” (Patricio Guerrero 2002, 85). La inculturación de la religión católica en Ecuador tuvo un carácter transformador. La interacción de las culturas originarias ya conquistadas por los Incas, los africanos traídos como esclavos y los españoles,

confrontaron las creencias de cada sector a nuevas circunstancias. Esto generó como consecuencia cambios y transformaciones en los distintos grupos y en su música.

“La cultura es posible porque existen seres concretos que la producen desde su propia cotidianidad” (Patricio Guerrero 2002, 85). Han surgido procesos de innovación, invención, aculturación, reinterpretaciones sincréticas o de hibridación, originados por la “naturaleza dialéctica de la propia cultura” (Patricio Guerrero 2002, 86).

En Ecuador, así como en el resto de la región andina, la función social de la música se expresa en los calendarios festivos y rituales de las culturas indígenas, montubias, mestizas y negras. La música es funcional a través de cantos y danzas para diversos tiempos, espacios, fechas y sobre todo, para épocas relacionadas a la agricultura y a lo religioso, que se expresan a través de una estructura sonora (Mullo Sandoval 2009, 17).

En la actualidad, la música como expresión cultural está sujeta a innumerables influencias y condicionantes derivados del sistema capitalista que domina nuestras sociedades. Desde el desarrollo musical local hasta el global, a través de la comunicación, la comercialización de productos musicales utiliza a grandes transnacionales, que ponen sus parámetros propios, y establecen características generales, casi siempre obedeciendo al mercado, lo que tiene como resultado que con el pasar del tiempo, se torne cada vez más difícil establecer diferencias identitarias a través de la música. “Las nuevas tecnologías han afectado a la manera en que la música incide en la organización social”, donde los gustos musicales son un componente crucial de los perfiles que atraen a la gente a relacionarse con sus congéneres, que pueden vivir en su comunidad o fuera de ella (Yúdice 2007, 23). Sin embargo, el reforzamiento de las diferencias obliga a los miembros de una comunidad a reconocerse como ciudadanos. Participan activamente en el proceso de continuidad de su cultura mediante la preservación de su memoria histórica local, construyendo su identidad musical, entre otras cosas.

### **3. La música como memoria de la identidad nacional**

En la memoria entran en juego saberes, creencias, patrones de comportamiento que la delimitan y perfilan, pero también las emociones que son transmitidas y recibidas en la interacción social, en las prácticas culturales y artísticas de un grupo (Jelin 2002, 52). Según Halbwachs, nunca estamos solos, puesto que uno recuerda con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales comunes, como la música. Incluso los recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales, donde por lo general se incluye a danzas y cánticos, que les otorgan sentido. Se puede entonces afirmar la existencia de una “memoria colectiva”, entendida también como memorias compartidas y en disputa, encuadradas

en marcos sociales y relaciones de poder (Jelin 2002, 55). La evocación del pasado cobra importancia en el proceso de interacción social en la medida en que son acciones para dar sentido al pasado, sin dar por sentado que existe una única concepción de ese pasado.

Hay una relación entre memoria e identidad. En realidad, se piensa desde la identidad. Según Gillis, “el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia, de ser uno mismo, de mismidad, a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad”. Las personas seleccionan ciertas memorias que lo ponen en relación con otros y que resaltan marcos sociales o culturales.

La memoria se produce cuando hay sujetos que comparten una cultura y que mediante productos culturales como la música, materializan los sentidos del pasado. Estos productos, según Van Alphen, son “vehículos de la memoria” que antes que representar el pasado, lo incorporan performativamente. Las creencias sociales son unas tradiciones o unos recuerdos colectivos pero también son unas ideas que resultan del conocimiento del presente. No existe idea social que no sea un recuerdo de la sociedad. Todo personaje o hecho histórico se transforma en una noción o en un símbolo y se le atribuye un sentido (Halbwachs 2004, 343).

La memoria es una construcción social narrativa. Bourdieu señala que “la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia”. Si se parte desde el lenguaje musical, encontramos que es una lucha por el poder, la legitimidad y el reconocimiento. Estas luchas implican estrategias para “oficializar” una narrativa del pasado, para su comunicación, transmisión y aceptación.

En Ecuador, las expresiones musicales “nacionales” se evidenciaron dentro de procesos interculturales en las tres primeras décadas del siglo XX, cuando los medios de comunicación como la radio, comenzaron a identificar a ciertos géneros musicales de esa manera y con una vinculación territorial nacional (Mullo Sandoval 2009, 29).

Juan Mullo explica que etnomusicólogos de los países del Convenio Andrés Bello coinciden en que los distintos países latinoamericanos se encuentran actualmente en un surgimiento de nuevas identidades musicales, algunas sustentadas sobre la base de las ya existentes, “en donde la música popular y tradicional juega un papel determinante” (Mullo Sandoval 2009, 13). Lo popular y lo tradicional no son conceptos estáticos, sino más bien expresiones de culturas vivas que son parte de una serie de intercambios culturales, “dentro de una dinámica global que conjuga elementos como lo patrimonial, la interculturalidad y, sobre todo, la identidad” (Mullo Sandoval 2009, 13).

Se habla entonces de identidades musicales, de pertenencias sociales o grupales, en donde los límites culturales son cada vez más permeables. “Las músicas ecuatorianas actuales,

tradicionales o no, son el producto de relaciones interculturales cuyo principal escenario social es la gran ciudad”, son identidades múltiples que tienen una serie de elementos culturales entrelazados y que construyen nuevos sistemas de valores (Mullo Sandoval 2009, 15). Según Juan Mullo, las conductas artísticas no son “puras”, ni han estado al margen de contaminaciones. “Son el producto de relaciones en conflicto que nos han hecho repensar el concepto de lo nacional”, por lo que no existiría una identidad nacional única (Mullo Sandoval 2009, 15).

La globalización llama la atención sobre la producción transcultural de significados y símbolos culturales e introduce una importante brecha en el Estado y en las sociedades al permitir comparar formas de vida y establecer comunicaciones transculturales, “portadoras de imágenes, valores y contenidos que afectan las identidades, antes limitadas básicamente al ámbito nacional”. Pero lo “local” y lo “global” no se excluyen entre sí, sino que, según Moneta, constituyen los polos de un espectro continuo, de un ying y yang. “La globalización incentiva un encuentro, interacción y reconstrucción de las distintas culturas locales”. Las identidades culturales, en la globalización, no tienden a estructurarse desde la lógica de los Estados-naciones, sino desde la de entes transnacionales y mercados. “No se basan, en lo esencial, en comunicaciones orales y escritas, sino que operan mediante la producción industrial de la cultura, su comunicación tecnológica y el consumo”(Moneta 1999, 20).

#### **4. La conciencia nacional**

El nacimiento de las lenguas vernáculas en Europa, tenía un carácter administrativo. Los lectores relacionados a través de la imprenta en los años 1500, formaron el embrión de la comunidad nacionalmente imaginada. Según Benedict Anderson, “la convergencia del capitalismo y la tecnología impresa en la fatal diversidad del lenguaje humano hizo posible una nueva forma de comunidad imaginada, que en su morfología básica preparó el escenario para la nación moderna” (Anderson 1993, 75).

La comprensión del término “nación” es fundamental para entender los últimos siglos de la historia humana. En un proceso que inició a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en occidente, la nación se convirtió en la forma hegemónica de identidad colectiva de la modernidad, reconocida en el ordenamiento jurídico internacional, con determinados derechos políticos, dibujada en el horizonte mental de hombre moderno como una realidad insoslayable “que configura y determina todos los aspectos de la vida colectiva, desde el carácter de las personas hasta las formas de expresión artística”(Pérez Vejo 2003, 276).

El significado del término “nación” tiene un origen latino, con un sentido de descendencia o estirpe, con un marcado carácter biológico, concebida como una entidad natural. En la baja



Edad Media, se utilizó el término por primera vez para referirse a comunidades socio-jurídicas y no naturales, para que posteriormente se refiera a comunidades con cierto sentido político, todavía no muy definido (Pérez Vejo 2003, 279-280). Se puede entender a la nación “como una construcción cultural, como una producción de sentido que parte del lenguaje y que impregna la comprensión que de la sociedad y de la historia adquiere un colectivo que se identifica con la definición de la realidad circundante” (Chacón 2013, 250)

Se podría decir que la historia de los dos últimos siglos en occidente, es la historia de las naciones y el concepto goza de un alto consenso colectivo bajo la asunción de cierto carácter de naturalidad. Sin embargo, se puede afirmar que la nación es una construcción histórica, nacida en un tiempo y un espacio determinados, carente de la naturalidad con que la vistió el nacionalismo romántico. La nación es una de las múltiples respuestas construidas por la humanidad para distinguir entre un “ellos” y un “nosotros”. En palabras de Habermas, la nación sería “una forma específicamente moderna de identidad colectiva”(Pérez Vejo 2003, 279).

Los ilustrados españoles hicieron una distinción entre “patria” (los que viven bajo las mismas leyes y el mismo gobierno) y “nación” (comunidad basada en la historia, la cultura, las costumbres, los sentimientos y los modos de vida), esta última carente de cualquier connotación política (Pérez Vejo 2003, 287). El concepto supone una forma imaginaria de pertenencia, donde toda la vida política de la modernidad descansa. Para que esta ficción sea operativa la nación debe construirse antes en el imaginario colectivo, por lo que la nación no “es”, se “hace”.

Los Estados articularon una historia nacional, donde todo lo ocurrido dentro de las fronteras nacionales se incluyó en un relato de origen dotado de coherencia y fuerza dramática, lo que muestra la necesidad en toda identidad colectiva de un componente mítico, que vaya más allá de la mera voluntad individual (Pérez Vejo 2003, 293).

Las naciones se construyen de valores simbólicos y culturales como la música. Su construcción es un asunto político por sus causas y consecuencias, pero no en cuanto a la forma como se lleva a cabo. Sentirse miembro de una nación es una cuestión de imágenes mentales, lo que llevó a Hobsbawn a calificar a las naciones como “artefactos culturales inventados” (Pérez Vejo 2003, 294). El nacimiento de una identidad nacional es un proceso mediante el cual los individuos aceptan una serie de normas y valores como propios y los interiorizan.

Son las diferentes formas de expresión cultural como la música, las que nos pueden ayudar a descubrir la forma en que ser miembro de una nación se convirtió en algo natural. “Una nación es sólo la fe en un relato que nos dice quiénes somos, quiénes son nuestros antepasados y quiénes no” (Pérez Vejo 2003, 298). Literalmente es una invención. “La forma en que se difundieron determinados tipos populares, música, formas de habla, tradiciones, cánones literarios, panteones

culturales...forman también parte de la construcción de la nación” que posteriormente será homogenizada (Pérez Vejo 2003, 299). La historia nacional se convierte de esta manera en un relato unificado, coherente y los territorios nacionales se fueron dibujando con formas concretas y con líneas claras.

### **5. Música ecuatoriana, música nacional y música nacionalista**

No se conoce a ciencia cierta el origen del término “música nacional”. Puede ser que haya aparecido a principios del siglo XX junto a la oficialización de otros símbolos nacionales como la bandera, el escudo y la moneda nacional. (Wong 2011, 181).

Todos los países tienen un género musical o un repertorio de canciones populares por los que se los reconoce internacionalmente. En el caso de los países latinoamericanos, tenemos ejemplos claros como es el tango de Argentina, la cumbia de Colombia, el vals criollo de Perú, la canción ranchera de México, etc. Estos géneros musicales son considerados “nacionales” en el sentido de que son “expresiones musicales que representan el sentimiento nacional de un pueblo”(Wong 2011, 177).

Según la musicóloga Ketty Wong, en países latinoamericanos se suele hablar de música argentina, música colombiana, música peruana, música mexicana; mientras que los ecuatorianos utilizamos la expresión “música nacional” en lugar de “música ecuatoriana” para definir a la música de nuestro país y no especificamos el origen geográfico de las canciones que la conforman (Wong 2011, 177).

Los ecuatorianos de casi todas las esferas sociales y culturales utilizan el término “música nacional” para hablar de la música popular ecuatoriana, incluso los que viven fuera del país. Muchos ecuatorianos piensan que “música nacional” hace una diferenciación entre la música popular local y la música internacional. Otros creen que sólo la música basada en ritmos autóctonos o tradicionales puede ser llamada *nacional*. (Wong 2011, 178). Según Ketty Wong, una gran mayoría de ecuatorianos, piensa que es cualquier música interpretada por ecuatorianos para el consumo de los ecuatorianos, incluidos géneros como el pop, el rock, etc., lo cual coincide con la definición que, al respecto, hace la Ley Orgánica de Comunicación del Ecuador aprobada en el 2013.

En el siglo XIX, con el pensamiento romántico, se promueven respuestas culturales afines a una estética más moderna que la colonial. “La música de esta época es un medio expresivo para relatar un proceso en donde lo indígena siempre fue lo marginal. El texto romántico exalta factores como: la mujer, el sentimiento, la patria, la nación...mientras que la música indígena se rige por las funciones rituales de los cantos y mitos..., es decir, un pensamiento simbólico” (Mullo Sandoval 2009, 18).

Según el etnomusicólogo ecuatoriano Juan Mullo, en el Ecuador republicano, el baile de salón y su música, por ejemplo, desempeñaron un rol muy importante en la formación de la nacionalidad ecuatoriana, construyendo elementos simbólicos y sociales “que representaban una identidad básicamente criolla americana”(Mullo Sandoval 2015, 3:6). De hecho, el libertador Simón Bolívar, quien llegó a Quito el 16 de junio de 1822, era un gran bailarín según algunas fuentes históricas. En algunas casas quiteñas se pueden leer placas que dicen “en esta casa bailó Bolívar” (casa de la calle García Moreno No. 1334 del centro histórico de Quito). Desde espacios sociales como este, se gestó la construcción de nuestra nacionalidad (Mullo Sandoval 2015, 3:6-7)

Pero la música *nacional* ha sufrido cambios, hibridaciones, transculturaciones en un proceso inevitable de globalización. La radio transmite música denominada “ecuatoriana” en una gama que incluye la tradicional con todos sus géneros, pero también el pop, rock, música rocolera, baladas, entre muchas otras. La cataloga así por el origen de su producción, ya sea compositiva como interpretativa.

Cuando hablamos de la música, y el proceso de globalización en el que ha estado inmersa, Roland Robertson sostiene que la globalización implica una manifestación simultánea de lo global y lo local “porque una cultura global está constituida por un incremento en la interconexión de muchas culturas locales”, un proceso que él denomina “glocalización” (Robertson 1995, 31). La musicóloga ecuatoriana Ketty Wong analiza que, bajo esta perspectiva teórica, las músicas e identidades nacionales pueden ser analizadas como expresiones de particularismos que reflejan tendencias globales.

Es decir que la música *nacional* comprende una articulación entre las relaciones grupales y la individualidad. Los grupos sociales no siempre coinciden en valores que luego se expresan por la música y en el caso de Ecuador, al ser un país pluriétnico, plurinacional y pluricultural, esto se vuelve todavía más difícil. Pero las diferentes agrupaciones se reconocen a sí mismas como tales por medio de la música y por medio del juicio estético, entre otras cosas.

Según el etnomusicólogo Juan Mullo, "las manifestaciones actuales cada día se alejan de un concepto etnocrático de cultura musical, tal el caso de la noción de *música nacional ecuatoriana*, generalización que permanentemente ha traído conflictos” (Mullo Sandoval 2009, 13). Los sujetos históricos en este momento ya no se definen por ese tipo de pertenencias, “ni estilística ni culturalmente, sino por el conjunto de manifestaciones artísticas y sociales de las que participan...”. Expresa también que a esto se debe sumar que el sujeto es un ser social, profesional, generacional, ideológico, político, etc., “el cual crea, participa y se adscribe a elementos culturales polidimensionales y multiestilísticos” (Mullo Sandoval 2009, 13).

Es la cultura mestiza la que ha definido gran parte de lo que actualmente conocemos por “música nacional”. En ella se incorporan varios elementos culturales indígenas y el lenguaje musical andino. Toma de lo español, de lo europeo-occidental, como modelo cultural, de lo urbano, como una nueva conciencia estética y otros aspectos que modifican y fusionan varios elementos estructurales musicales bajo una diferente percepción cultural que su raíz indígena (Mullo Sandoval 2009, 17).

El mestizo, bajo el proyecto ideológico de “lo nacional” que es promovido desde el Estado, comienza a construir formas expresivas “que en lo musical, se plasman en un cancionero nacional”. Para la construcción de esta identidad musical nacional (mestiza), se toman elementos indígenas, sobre todo andinos, y su marginalidad como símbolo de identidad (Mullo Sandoval 2009, 18). En cambio, las culturas indígenas y negras del Ecuador han tenido otra percepción y su punto de vista ha sido siempre desde la ritualidad, de los símbolos y las mitologías. Su mundo sonoro son expresiones simbólicas en acción, “un regreso y mayor contacto con la naturaleza” (Mullo Sandoval 2009, 18). Sin embargo, los últimos tiempos han traído un cambio en las funciones de la música, dirigiéndola hacia lo comercial y hacia la desaparición de estas funciones rituales. “Las tecno-culturas y la participación en la lógica del consumo de música masiva y comercial permiten ahora nuevas lecturas de sus expresiones musicales” (Mullo Sandoval 2009, 18).

Luego de las tres primeras décadas del siglo XX, los medios de comunicación de ese entonces y principalmente la radio, comenzaron a identificar a los distintos géneros musicales surgidos con una vinculación territorial nacional, bajo “criterios ideológicos de apropiación de una identidad cultural mestiza, negada hasta ese entonces a la naciente clase media surgida en el marco del liberalismo”. El apareamiento de símbolos nacionales, el paisaje, la lengua, etc., que si bien ideológicamente a través de los nacionalismos, vienen construyéndose desde fines del siglo XVIII, son luego “reimpulsados a mediados del siglo XIX por las sociedades Democráticas y de Ilustración y finalmente consolidados por lo institucional con los Estados nación en el siglo XX: centros educativos nacionales, ministerios, centros culturales, etc.” (Mullo Sandoval 2009, 30).

Según Juan Mullo, los géneros musicales nacionales tienen su relación con la división de las clases sociales del siglo XIX. Por un lado se importaban danzas europeas como valeses, minuetos, mazurcas, relacionados con los bailes de salón aristocráticos y que fueron posteriormente “criollizados” dentro de la alta sociedad republicana. Por otro lado surgieron manifestaciones propias nacidas de la dinámica popular de los sectores mestizos. Estas prácticas correspondientes a cada sector social se constituyeron como matrices simbólicas y referentes de identidad social (Mullo Sandoval 2009, 30).

Los géneros musicales nacionales nacen en el seno de esta diferenciación. “Mientras la oligarquía criolla serrana y la burguesía comercial costeña promocionaban las danzas cortesanas europeas, los grupos indígenas, negros, montubios o mestizos populares recreaban sus propias experiencias estéticas sobre la base de su diversidad étnica y cultural” (Mullo Sandoval 2009, 31). En la música, a partir del siglo XIX, también surge un cambio en la actividad que antes se concentraba en lo religioso, a otra con rasgos más liberales cuyo fin es el encuentro de “lo propio” (Mullo Sandoval 2009, 32).

El afianzamiento de la clase media y el mestizaje dentro del proyecto de constitución del Estado nacional, hacen que instituciones como los conservatorios o academias de bellas artes, promuevan formas artísticas “nacionales”. Estas expresiones musicales, si bien es cierto, promueven conceptos como “lo propio”, el paisaje, las costumbres o la lengua y concentran rasgos ideológicos nativistas, se dirigen hacia nuevos estilos y géneros. Los nacionalismos musicales que se vienen construyendo desde fines del siglo XVIII, son impulsados a mediados del siglo XIX por las sociedades democráticas y de ilustración, consolidándose a través de las instituciones artísticas, como el Conservatorio Nacional de Música y también por nuevas tendencias cotidianas y bohemias de las culturas populares (Mullo Sandoval 2015, 3:97)

Esto dio origen al “nacionalismo” como una corriente del pensamiento ecuatoriano, tanto de un sector de intelectuales como de artistas. Surgen con una propuesta coherente con la búsqueda de una identidad, empapados del aporte romántico. En el caso de la música, bajo el amparo de lo nacional “surgen compositores con una tradición académica adquirida desde la Colonia, cuya formación tanto en el campo estético, cuanto en la composición formal, les permite elaborar directrices teóricas dominadas por el fundamento nacionalista” (Mullo Sandoval 2009, 32-33).

“Desde la etnomusicología comprenderíamos al sistema musical como un principio de ordenamiento sonoro, un lenguaje tímbrico, una escala, que relaciona aspectos de la cosmología y comprensión del universo ritual, festivo, mágico, etc.”. (Mullo Sandoval 2009, 33). En este sentido, los compositores nacionalistas analizan relaciones del lenguaje musical como la pentafonía, sistema de cinco sonidos practicado por las culturas andinas, que surge de la tradición oral y lo utilizan para sus creaciones musicales, con una estructura académica. Tanto el nacionalismo como la música nacional son dos elementos históricos diferentes, pero los dos se dirigen hacia la consolidación de expresiones propias nacidas de este proceso (Mullo Sandoval 2009, 33).

Como consecuencia, en Ecuador, los conceptos de “música nacional” y “música nacionalista”, también son distintos y en disputa. La “nacional” está relacionada a la música popular y la “nacionalista” a la música académica. Ante esto, surgiría también un cuestionamiento

sobre si la música nacionalista es considerada nacional, como ocurre en otros países de Latino América. En nuestro país, las composiciones nacionalistas estarían en un “limbo” conceptual ya que para el sector de músicos académicos, serían consideradas populares por sus raíces populares, y para los músicos populares serían consideradas académicas por su lenguaje académico, tendiendo siempre a ser considerada de élite socialmente hablando.

En nuestro país, las expresiones musicales modernas se insertan hacia la tercera década del siglo XX, en un proceso de mestizaje, mediante el uso de géneros musicales internacionales, europeos y norteamericanos. En las principales ciudades del Ecuador, sus culturas urbanas se nutren de información mediática, de los avances tecnológicos como pianolas, el fonógrafo y los discos y surgen los primeros bailes nacionales. La radio se convertirá en el medio para difundir estos contenidos mestizos “hacia el encuentro de nuevas identidades, que van definiendo la nacionalidad ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX (Mullo Sandoval 2015, 3:96).

Desde lo urbano, surgen músicas de los sectores sociales marginales, producto de la migración a las grandes ciudades, que se adhieren a un estilo musical rechazado en un inicio por las clases media y alta. Se los denomina música rocolera y chichera que nació bajo la figura de Julio Jaramillo. La música nacional cambia de rumbo “y se mimetiza en la no muy bien vista música rocolera”, alcanzando en el caso de Julio Jaramillo, niveles de popularidad dentro y fuera del Ecuador, proyectándose internacionalmente por primera vez con un tinte de difusión masivo (Mullo Sandoval 2009, 75). La “música chicha” que se dice que nos viene del Perú, se arraiga en nuestro país cuando se fusionan varios géneros andinos con el toque tropical. Las dos expresiones musicales son eminentemente comerciales y de difusión masiva, pero su base fue definitivamente la “música nacional”(Mullo Sandoval 2009, 76).

La tecnocumbia, por otro lado, tiene como referentes a experiencias musicales peruanas, “en donde las estructuras musicales locales se funcionalizan a la métrica de la cumbia que nos llega de Colombia”. Los nuevos músicos populares ecuatorianos adoptan estos ritmos y se convierten en los nuevos valores de esta joven y novedosa “música nacional”. A esta música se suma el movimiento coreográfico de escenario (Mullo Sandoval 2009, 77).

Con lo expuesto, se puede constatar que, musicalmente hablando, Ecuador es en general, una nación mestiza. Si bien la constitución de 1998 en su Artículo 1 declaró que el Ecuador es un país pluriétnico y multicultural, han sido las élites las que han moldeado el sentido de la identidad nacional en torno a la ideología de la “nación mestiza”. Sin embargo, “la mezcla cultural en el proceso de mestizaje no es equitativa porque no es el blanco el que se *indigeniza* sino el indígena el que se *blanquea* étnica y culturalmente con el fin de subir peldaños en la escala jerárquica social” (Wong 2011, 179). En este afán de *blanqueamiento*, el mestizo genera un rechazo subconsciente de

su herencia indígena “que en el plano simbólico-musical se observa en la exclusión de músicas de origen indígena en la concepción de la música nacional”(Wong 2011, 179).

En cuanto a la música *nacional*, se podría decir que representa a diferentes grupos sociales, estéticas y visiones del sentido de ecuatorianidad que no nos permite hablar de una identidad singular y homogénea como la que propone la ideología del mestizaje. Entre las músicas indígenas se encuentran el yaraví, el danzante, el yumbo y el sanjuanito, ligadas algunas de ellas a rituales asociados con las festividades agrícolas del calendario indígena. Entre las músicas mestizas se encuentran el pasillo, el pasacalle, el albazo, el aire típico que combinan melodías y ritmos de origen autóctono y europeo. “De todos estos géneros, el pasillo es considerado el símbolo musical del país, al grado de que los términos pasillo y música nacional se usan indistintamente como sinónimos de música ecuatoriana” (Wong 2011, 180).

Hablar de identidades, hoy en día, requiere hacer “política sobre las industrias comunicacionales”. Las tensiones básicas entre lo nacional y lo global son, por una parte, “porque las industrias culturales favorecen la apertura de cada nación, la diversidad dentro de ella y la información recíproca con otras”. Pero al mismo tiempo, “están produciendo una concentración de los medios de comunicación, la homogeneización de sus contenidos y el acceso desigual y asimétrico a sus bienes y mensajes” (García 1999, 36). Esto se acentúa cuando la administración del espacio comunicacional, queda exclusivamente en manos privadas, bajo estrategias mercantiles y con poca regulación. Los avances en el reconocimiento de la diversidad sociocultural y la circulación democrática del entretenimiento se producen donde existen instancias estatales o mixtas, para que lo público y lo multicultural sean valorados. La lógica futura de lo que se ha venido llamando identidades culturales, según García Canclini, será poco influida por las afirmaciones de “lo propio”, por las políticas de censura a lo “foráneo” y de aislamiento nacionalista (García 1999, 36).

Desde lo social, la música tradicional o ecuatoriana en general, ha sido asociada a niveles socioculturales “bajos”. Los sistemas discursivos, las representaciones sociales, cierta cosmovisión del mundo representan rangos de desigualdad. “...Estas operaciones, prácticas y sistemas perceptivos generan diferencias sociales (distinciones)...asignando atributos a las personas dentro de ciertos esquemas de jerarquías sociales. Se van desarrollando ideas, concepciones, que asignan valores negativos y positivos a esas distinciones, pretendiendo justificar, de una manera arbitraria, la existencia de la superioridad e inferioridad social”(Estévez 2008, 93).

Según la musicóloga Ketty Wong, la nación es recreada o recordada con actividades cotidianas como escuchar música nacional, degustar platos típicos, contar chistes con el sentido del humor de su país o simplemente con los gestos corporales y sus maneras propias de hablar

(Wong 2013, 219). Aunque el concepto de “música nacional ecuatoriana” varía según la edad, etnicidad o antecedentes sociales de las personas, la mayoría coinciden con que ésta es la chichera, la rocolera y la tecnocumbia y no los pasillos, pasacalles y albazos (Wong 2013, 229). Bajo esta premisa, se podría asumir que tampoco se identifica a los géneros como el pop o el rock como géneros ecuatorianos. La música rocolera, chichera y la tecnocumbia tienen una fuerte asociación con la población indígena y mestiza de los sectores populares.

Ketty Wong afirma que “las élites ecuatorianas no reconocen la herencia indígena de su identidad mestiza, lo cual se observa simbólicamente en sus actitudes y en los términos despectivos que utilizan para referirse a la música que los sectores populares producen y consumen” (Wong 2013, 231) e indica que las élites del Ecuador excluyen a los géneros musicales asociados con la población indígena y la afro como “música ecuatoriana” y se identifican más con los pasillos, los albazos y los pasacalles clásicos del período entre 1920 y 1950 que son mestizos. Con esto se podría decir que musicalmente “olvidaron” su origen.

Entre 1930 y 1950 se construyeron culturas sonoras nacionales. Estas expresiones musicales fueron proyectadas como músicas de la nación, “en una compleja negociación simbólica entre actores sociales, movimientos políticos, estrategias de modernización e industrias culturales nacientes”. Los géneros populares proporcionan los modelos de conducta, la escuela de comportamientos donde se dictamina lo que es entretenido y aceptable. Los medios de comunicación transforman los paradigmas de comportamiento y se produce una ingeniería de la identidad.

El espacio público donde circulan formas culturales como la música, está cada vez más condicionado por los discursos e ideologías transnacionales que se combinan y entran en conflicto con las formas locales “de un modo que rompe la coherencia de los discursos nacionales tradicionales, especialmente aquellos fundados en las nociones convencionales de lo popular”. Según García Canclini, citado por Yúdice, esto “no significa que la cultura nacional se haya extinguido sino, más bien, que se ha transformado en una fórmula para designar la continuidad de una memoria histórica inestable que hoy se está reconstituyendo en interacción con los referentes culturales transnacionales” (Yúdice 2002, 268)

#### **4. Investigación de campo.**

##### **Entrevistas a músicos e investigadores musicales.**

Al inicio de esta investigación, se expuso que una parte importante de la misma será las entrevistas que se hagan basadas en la opinión de los sectores importantes relacionados a la música de nuestro



país. La muestra de músicos e investigadores se tomó en base a la disponibilidad de estos sectores de cooperar con esta investigación, de manera voluntaria.

En las entrevistas a musicólogos e investigadores, se busca dar respuestas a las interrogantes sobre conceptos de música nacional y ecuatoriana. Para los investigadores y musicólogos entrevistados, el concepto de “música ecuatoriana” no está totalmente definido. Es un concepto en construcción. Para Gustavo Lovato, director de la Casa de la Música y de la carrera de música de la Universidad de los Hemisferios, la música ecuatoriana es la nacida en el país, la que tiene “partida de nacimiento” ecuatoriana y, por lo tanto, tiene unas determinadas características y rasgos.

Juan Mullo, indicó en la entrevista que:

La pregunta de qué es música ecuatoriana, es una pregunta muy amplia y ambigua. Es como decir ¿qué es música?”. Aquí, lo que la define en Ecuador, se podría decir, es desde las diversidades lingüísticas, geográficas, desde las diversidades territoriales. Pero, además, existen otro tipo de culturas musicales o sonoras que están definiéndose en parámetros; por ejemplo, de lo urbano actual, me refiero a las culturas contemporáneas, pero también desde lo que se llamaría la musicología histórica. Entonces, música ecuatoriana podemos encontrar tanto en culturas del pasado, desde épocas prehispánicas, culturas coloniales, culturas republicanas, culturas nacionales, nacionalistas y culturas postmodernas. Entonces, el campo es complejo. A esto hay que añadir los diversos grupos y las nacionalidades indígenas, afro descendientes, montubias, cholos, en cuanto a la diversidad étnica. Cada una de estas culturas es parte de lo que se podría entender como música ecuatoriana. Pero también hay que entender que en las postmodernidades, en las artes sonoras, hay una gran cantidad de manifestaciones que se definen a partir aproximadamente de finales del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI. Estas serían el pop, el rock, el hip hop, el rap, etc. (Mullo, 2017).

En cuanto a “lo nacional”, en cambio, este término tiene que ver con la nación:

La nación es un conjunto de elementos definidos. Por ejemplo, el territorio, el lenguaje. En ese sentido, en nuestra nación todavía hay un proceso de formación, porque al interior de nuestra nación, si se quiere decir de alguna manera, hay sub naciones. Hay nacionalidades que viven y conviven unas con otras; es decir que tienen sus propios territorios, sus propios idiomas, sus propios lenguajes. Y por lo tanto, también su propia música. Entonces, no hay la música nacional, hay varias músicas nacionales (Lovato 2017).

Para Mullo, en el proceso de constitución de las naciones en América Latina, en los territorios de los Estados Nacionales, se comenzó a proponer en el proceso no solamente de la cultura, sino también y, sobre todo, en el proceso político, de lo social, incluso de lo simbólico, como elementos que se podrían llamar como nacionales. Entonces, cuando la música nacional adopta esa característica, está relacionada básicamente al proceso de constitución de la nación. La nación no solamente como un concepto, sino la nación como la posibilidad de ejercer una identidad territorial, geográfica y, en este caso, una identidad cultural, que básicamente deviene a reflejarse en la temporalidad entre 1830, hacia mediados del siglo XX.

Este proceso de “lo nacional” pesa mucho en el imaginario musical. Es decir, la música nacional puede ser un estilo constituido entre aproximadamente fines del siglo XIX, que viene a hacer el contexto de la Revolución Alfarista hasta aproximadamente 1950 a 1960, en donde éste debate halla un eco importante. Entonces tiene que ver la relación histórica entre cómo nos definimos los sujetos de esta cultura como nacionales y con todas unas categorías que vienen desde los inicios del siglo XX, sobre todo con el Liberalismo Radical de Eloy Alfaro, con las escuelas nacionales, la educación nacional, la creación del Conservatorio Nacional, sobre todo la segunda fundación que fue en 1900 por Eloy Alfaro, y estos procesos como por ejemplo, el surgimiento de la clase media, una clase media bien fuerte, en donde ellos plantean que esta identidad nacional tiene que ver básicamente con el indigenismo. Estos elementos que son básicamente una insurgencia cultural romántica, moderna, heredera del liberalismo, comenzó a denominarse “nacional”. En la Costa, la cultura montubia no ejerce este concepto como una identidad fuerte, sobre todo por ciertas características de exclusión. Lo montubio no fue considerado en las estéticas de la modernidad del nacionalismo musical como concepto, y luego en la cotidianidad popular que comenzó a denominarse nacional, a lo que venía de las culturas indígenas, sobre todo andinas y nor-andinas concretamente. Entonces, la música nacional tiene esta vinculación histórica, este lineamiento estético y estas antropologías. Básicamente se está centrando en las culturas andinas. Luego vienen los procesos de las músicas nacionalistas que son otros con otras tendencias un poco más intelectuales pero lo fundamental está en la vinculación popular que tiene nuestra música concretamente (Mullo 2017).

Para el musicólogo y compositor Jorge Campos, existe una ambigüedad porque tradicionalmente, el término nacional estuvo ligado a todo lo que tenía que ver con la música de tradición oral, es decir, a la música indígena, a la música mestiza, a todos los géneros musicales que se cultivaban en una época de manera privilegiada:

“Entonces la música nacional fue la música de carácter vernácula. Pero me parece que es una consideración que ya es obsoleta con la situación actual de la sociedad, en donde hay una tendencia a globalizar, una tendencia a la expansión del universo artístico, musical, sonoro...Entonces, la denominación de “nacional” realmente no tiene una pertinencia adecuada”( Campos, 2017).

Para el investigador William Guncay, el término “música nacional” es una acepción o una concepción surgida desde de la oficialidad y que intenta integrar todas las expresiones en una estética musical que englobe o incluya a todos los sectores:

Es delicado poder establecer un género musical en el que se encuentren representadas todas las culturas, de todos los pueblos que tienen maneras diversas de expresiones musicales. Lo nacional está identificado con el pasillo, tal vez el pasacalle, tal vez el albazo, o géneros musicales que son comunes a diferentes regiones o a diferentes grupos culturales, y a diferentes sectores territoriales. Podemos, por ejemplo, ver el pasacalle como expresión musical o expresión estética, en cada una de las ciudades. La Patria Chica expresa ese sentido costumbrista que tiene cada uno de estos sectores. Vemos el pasacalle en Imbabura, en Carchi, en canciones como el Chulla Quiteño, la Chola Cuencana, la Riobambeñita. Entonces, esa necesidad de integrar en un género a lo nacional, para mí pone entre comillas ¿qué es lo nacional? O ¿qué se podría considerar nacional?. Aunque también algunos músicos investigadores, así como en el conocimiento popular, asocian lo nacional con lo ecuatoriano. Es decir que la música ecuatoriana es la música nacional. Como un sinónimo, se podría decir. Sería esta identidad englobadora, esta identidad nacional (Guncay, 2017).

Desde su perspectiva, a partir de los procesos culturales e históricos, algunos géneros musicales son considerados “ecuatorianos” o “nacionales” y otros no:

Yo creo que podríamos establecer “la ecuatorianidad” desde los géneros que son ancestrales, o que son anteriores a la conquista española. Entre estos podríamos establecer al yaraví como género musical que ha estado y que está presente en la práctica cultural de los pueblos andinos fundamentalmente. Y que de él se han derivado otros géneros como el albazo, como la tonada, como el aire típico. Es decir, son géneros musicales típicos ecuatorianos como los denominaba incluso Gonzalo Benítez. A estos géneros podríamos asociarlos como originarios. Ahora, géneros derivados o que han sido resignificados aquí en el Ecuador y que han adquirido una identidad, de lo ecuatoriano o de lo nacional,

estarían el pasillo y el pasacalle como los más representativos, incluso son los que más repertorio tienen dentro del colectivo creativo ecuatoriano y del cancionero ecuatoriano. Entonces, eso es importante. Ver esas dos raíces. Lo auténtico que ha tenido un proceso de transformación, de resignificación y los otros que se han incorporado como fruto de este mestizaje y fruto de este sincretismo cultural (Guncay 2017).

Para Lovato, en cambio,

Hay géneros que pertenecen a la cultura mestiza, géneros que son de la cultura afro, géneros que son de la cultura indígena. Entonces hay varios géneros, no de una sola gama sino de varias gamas culturales. Dentro de los géneros mestizos, obviamente están todos aquellos que son el resultado de la unión de lo indígena con lo europeo. Entonces, por ejemplo, hablamos del albazo, la tonada, el pasillo, el pasacalle. Otros ritmos de géneros más bien indígenas como el yumbo, el danzante. Géneros afros como la bomba, el andarele, etc. Eso quiere decir que géneros como el rock, el pop, no son géneros ecuatorianos porque no son nacidos aquí. No tienen partida de nacimiento ecuatoriana. Se pueden hacer, obviamente, como por ejemplo, un ecuatoriano puede hacer una chacarera argentina, pero es una chacarera argentina tocada por un ecuatoriano. Se puede hacer cualquier cosa. Se puede hacer un bossa nova brasileño, pero el bossa nova brasileño es brasileño. Y así mismo el rock o cualquier otro género que no nació aquí, es de otro lugar (Lovato 2017).

Para Juan Mullo “esto es un debate interesante porque lo “nacional” tiene que ver con una pertenencia social, con una pertenencia cultural, pero sobre todo con la identidad. Si alguien ejerce ese derecho, todos deberíamos tener esa posibilidad de que nuestras músicas sean “nacionales”. Entonces, los géneros nacionales, según los nuevos conceptos, deberían ser todos aquellos que se generaron en el marco de este proceso. Sin embargo, dentro de la musicología, y de la musicología histórica ecuatoriana, se considera a los músicos nacionales básicamente a aquellos comprendidos entre el final del siglo XIX e inicios del XX, aproximadamente entre 1950 al 60. Básicamente, los géneros nacionales tienen que ver en el contexto histórico de la República, es decir, que estaríamos hablando desde 1830 aproximadamente, en donde las contradanzas, los fandangos, el vals, el vals criollo o vals de la localidad o del país que luego se convierte en el pasillo. Tiene que ver básicamente con un proceso de estructuración del baile de salón donde se cuecen o generan estos géneros nacionales, básicamente dependientes de la estética europea y obviamente de la heredad española que nos viene de la colonia. Luego, a la final del siglo XIX, hay géneros

como el pasodoble que comienzan a generar una creatividad fuerte en un sector sobre todo ciudadano de la clase media emergente. Luego, a finales del siglo XIX, hay menciones sobre el sanjuanito:

Hay un documento de Juan Agustín Guerrero, en donde se transcriben varias obras como *Colegio de Yaravies Quiteños*, en donde estos géneros podrían ya determinarse como nacionales, comenzaron a constituirse como tales. Por ejemplo, el albazo, el mismo yaraví, el alza, el pasillo y otros que a comienzos del siglo XX se constituyen, un poco más tardíamente como el pasacalle, a partir de la Revolución de Alfaro y luego las influencias que tiene el mismo cancionero con otras vinculaciones. Por ejemplo, de Norteamérica tenemos el fox trot, que se traduce en fox incaico, de la misma Península Ibérica, tenemos a la jota, que es un ritmo que se pierde aproximadamente en 1940, pero sí existen jotas ecuatorianas. Tenemos géneros ya con influencias mestizas como la tonada y cada uno de estos géneros tienen tipologías. Por ejemplo si hablamos del Sanjuanito mestizo, hablaremos del sanjuán de Cayambe o el sanjuán de Imbabura. Ahora incluso existen sanjuanes tecno-andinos. Sanjuanes chicha, sanjuanes cumbia. Es decir, que no hay una tipología de marcada. Es un término o parámetro musical que va ampliándose cada vez. En la tonada, por ejemplo, tenemos una tonada andina, también hay una montubia. La tonada “La Naranja”, por ejemplo, es una que tiene mucha heredad hispánica en su verso y en el toque de las castañuelas y hay una también quíchua, tonada indígena que es muy parecida al danzante y al carnaval. Y por otro lado, tenemos a los géneros, por ejemplo, afro-esmeraldeños, los afro-andinos del Valle del Chota como la bomba, y tenemos los géneros musicales de las culturas indígenas de la Costa: Awas, Tsáchilas y Chachis con sus toques marimberos. Tenemos los géneros musicales montubios, sus contradanzas, sus amorfinos, sus pasacalles, sus corridos. Básicamente, vendrían estos a conformar un gran espectro de lo que son los géneros musicales ecuatorianos, bajo estas pertenencias socio culturales (Mullo. 2017).

## Conclusiones

En la actualidad se afirma y enfatiza la visión de un mercado mundial extremadamente poderoso, frente al cual, “tanto los Estados como los ciudadanos, cuentan con escasos y poco eficaces medios y capacidad de reacción. En esta concepción el mercado mundial sustituye progresivamente al poder político” (Moneta 1999, 19). La globalización produce la transculturalidad de significados y símbolos culturales, es decir que la globalización introduce una importante brecha en el Estado y en las sociedades, “al permitir comparar formas de vida y establecer comunicaciones

transculturales, portadoras de imágenes, valores y contenidos que afectan las identidades, antes limitadas básicamente al ámbito nacional” (Moneta 1999, 20)

La música nacional, tiene que ver con el Estado Nación, con un conjunto de elementos definidos como el territorio y el lenguaje. En el proceso de construcción de las nacionalidades en América Latina, se tomaron en cuenta elementos culturales, políticos, sociales e incluso simbólicos y se los llamó “nacionales”. Dentro de estos elementos se encuentra la música, relacionándose a la construcción de la nación, con una identidad territorial, geográfica y cultural. Desde este punto de vista, se considerarían nacionales a los músicos comprendidos entre el final del siglo XIX a inicios del XX.

Para otros, el término “nacional” siempre estuvo relacionado a la música de tradición oral, música de carácter vernáculo. Los géneros musicales de este tipo no están desligados de una realidad histórica o geográfica y, generalmente, cumplen una función. Tomando en cuenta que el Ecuador es plurinacional, donde se encuentran muchos grupos y nacionalidades, es imposible tener una sola expresión musical que se pueda denominar “nacional” y que abarque a todos. Representaría a todas las culturas, a todos los pueblos y nacionalidades, con expresiones musicales, formales, rítmicas y estéticas diversas. Por lo tanto, se debería hablar de varias “músicas nacionales”.

En cuanto a los géneros musicales que se pueden considerar como “nacionales”, para la mayoría de investigadores y musicólogos ecuatorianos están los géneros ancestrales. Entre ellos el yaraví, como anterior a la conquista española y que ha estado en la práctica cultural de nuestro país. El albazo, la tonada, el aire típico, etc., considerados como originarios. Luego el pasillo y el pasacalle como los géneros mestizos más representativos. Además, los pertenecientes a la cultura afro como la bomba y el andarele, a la cultura indígena como el yumbo y el danzante, entre muchos otros. Para la mayoría de musicólogos entrevistados, el rock o el pop, por ejemplo, no podrían ser considerados ecuatorianos, ya que no nacieron en este país. Es decir, que un ecuatoriano puede hacer una chacarera argentina, pero es una chacarera argentina, interpretada por un ecuatoriano.

En la actualidad, y con la visión de las políticas públicas relacionadas a la transmisión de música *ecuatoriana* o *nacional*, desde la aplicación de la Ley Orgánica de Comunicación, se podría vislumbrar una ruptura entre estos conceptos que hasta ahora estaban entrelazados o mimetizados. Se podría decir que la música *ecuatoriana* es toda la que es producida por ecuatorianos, sin importar su ritmo, género u origen musical. Que la música *nacional* se podría entender como un símbolo identitario, desde su cultura ancestral hasta sus representaciones sociales contemporáneas, a pesar de que para ciertos musicólogos, sólo abarcaría a las músicas compuestas en el período de finales del Siglo XIX y principios del XX por ser un símbolo de los procesos de conformación del

“Estado-Nación” que en esa época se desarrollaron. La nacionalista, del período del mismo nombre, está relacionada a la música académica, liderada por intelectuales y artistas que utilizaron lenguajes ancestrales o tradicionales.

El pensamiento de las nuevas generaciones que consideran a sus productos artísticos genuinamente ecuatorianos, coincide con la definición de la Ley Orgánica de Comunicación que en su artículo 8 (contenidos musicales nacionales) de la resolución No. CORDICOM-PLE-2014-034, establece que son contenidos musicales ecuatorianos los siguientes: “1) Contenidos musicales compuestos por autores ecuatorianos, independientemente de que la obra sea interpretada o ejecutada por artistas ecuatorianos o extranjeros. 2) Los contenidos musicales interpretados o ejecutados por ciudadanos ecuatorianos independientemente de que la obra sea compuesta por un autor ecuatoriano o extranjero. 3) Las obras producidas por ecuatorianos con autonomía de quien ejecute, componga o interpreta la misma, de acuerdo a lo determinado en la normativa vigente sobre derechos de autor y derechos conexos. 4) Los ciudadanos extranjeros residentes en el Ecuador serán considerados en la aplicación de los casos anteriores siempre que su obra, producción, interpretación o ejecución se realice en territorio ecuatorianos”.

Por lo tanto, la música “ecuatoriana” en la radio o en cualquier medio de comunicación, desdibuja las líneas entre “lo ecuatoriano”, es decir el yo y el otro...y como resultado se generan nuevos lenguajes, nuevos gustos y por lo tanto, nuevas formas especiales de placer estético.

En definitiva, la mayoría de ecuatorianos usamos indistintamente los términos “música ecuatoriana” y “música nacional”, sin detenernos a pensar en significados. Se podría decir, después del análisis realizado, que la diferencia básica entre estos dos términos tiene que ver con el punto de vista. Lo “ecuatoriano” se mira desde la producción y lo “nacional” o “nacionalista” desde la identidad. En realidad, las músicas ecuatorianas son todas las producidas, interpretadas o compuestas por ecuatorianos, independientemente del género, raíz o ritmo musical. Es decir, que en la “música ecuatoriana” estarían incluidas las “músicas nacionales”, las “músicas nacionalistas” y todas las demás que tengan una producción ecuatoriana. Algunas de ellas tienen como materia generadora a la tradición musical del Ecuador, y, por lo tanto, se les podría denominar músicas nacionales o nacionalistas por sus rasgos identitarios. Sin embargo, después de procesos de globalización e inculturación, estas raíces van perdiendo sus características tradicionales o ancestrales y dan como resultado una diversidad de productos artísticos y musicales que muchas veces no pueden ser categorizados como nacionales, pero siempre podrán serlo como ecuatorianos. Es decir, estos términos continuarán generando controversia y confusión, los debates seguirán abiertos y las investigaciones en el campo musicológico serán siempre pertinentes para aclarar y establecer conceptos.

## Bibliografía

- Anderson, Benedict. 1993. «Los orígenes de la conciencia nacional». En *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Asamblea Nacional. 2016. «Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación».
- Asamblea Nacional del Ecuador. 2008. *Constitución de la República del Ecuador 2008*.
- . 2016. *Ley Orgánica de Cultura*.
- Asamblea Nacional del Ecuador, Ecuador. 2015. «Ley Orgánica de Comunicación». Ecuador. CES. s. f. *Normativa en Artes*. Vol. RPC-SO-06-No. 107-2016.
- Ecuadorinmediato.com*. 2017. «Hoy se cumple un año de la Ley de Comunicación», febrero 15, 4501 edición.
- El Pleno del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación. 2016. «Resolución No. CORDICOM-PLE\_2014-034». PÁGINA WEB DE LA CORDICOM.
- Español, Silvia, Ana Liza Tropea, Favio Shifres, y Alicia Massarini. 2014. *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Estévez, Mayra. 2008. *Estudios sonoros desde la región andina*. Quito: Centro Experimental Oído Salvaje.
- García, Néstor, y Maritza Urteagaords, Maritza. 2012. *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Godoy, Mario. 2012. *La música ecuatoriana. Memoria local-patrimonio global*. Chimborazo: Casa de la Cultura Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo.
- Guerrero, Pablo. 2004. «Enciclopedia de la Música Ecuatoriana». *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, Patricio. 2002. *La Cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala.
- Halbwachs, Maurice. 2004. «Conclusión». En *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hall, Stuart. 2003. «Cuestiones de identidad cultural». En . Buenos Aires: Amorrortu.
- Hamel, Fred, y Martin Hurlimann. 1959. «Enciclopedia de la Música». *Enciclopedia de la Música*. Zurich: Atlantic Verlag.
- Jelin, Elizabeth. 2002. «¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?» En *Los trabajos de la memoria*, 17-37. Madrid: Siglo XXI.
- José María Peñalver. s. f. «La cultura y sus espejos. La música como reflejo del fenómeno sociocultural.» Universitat Jaume I.
- Mata, María Cristina, y Scarafía, Silvia. 1993. *Lo que dicen las radios*. Quito: ALER.
- Ministerio de Educación. s. f. «Currículo de Educación General Básica y Bachillerato General Unificado».
- Mullo Sandoval, Juan. 2009. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito-Ecuador: Cartografía de la Memoria.
- . 2015. *El valz y las danzas republicanas iberoamericanas*. Vol. 3. Patrimonio vivo compartido. Quito-Ecuador: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural de la Organización del Convenio Andrés Bello.



- Ortiz, Fernando. 1987. «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.» En . Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pérez Vejo, Tomás. 2003. «La construcción de las naciones como problema historiofráfico: el caso del mundo hispánico». En *Historia Mexicana*. LIII:2. México.
- Platón. s. f. *La República*.
- Ricoeur, Paul. 1999. «Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico». En *¿Por qué recordar?* Varios: Granica.
- Robertson, Roland. 1995. *Glocalización: Time-Space and Homogeneity- Heterogeneity in global modernities*. Londres: Sage.
- Roederer, Juan. 1995. *Acústica y psicoacústica de la música*. New York: Springer-Verlag.
- Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo-Senplades. 2013. «Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017».
- SUPERCOM. 2014. *Estatuto Orgánico de Procesos de la Superintendencia de Información y Comunicación*. Vol. 5.
- Usbeck, Carlos. 2014. *Ecuador y las comunicaciones, una historia compartida*. Tercera edición. Quito.
- Vasco, Marcia. 2015. «Programas radiofónicos de apreciación musical utilizando la organología y géneros musicales tradicionales para la educación popular a través de radios comunitarias y universitarias.» Quito: PUCE.
- Wong, Ketty. 2011. «La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana». *Ecuador Debate* 84.
- . 2013. *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Dirección de Publicaciones.
- Yaguana Romero, Hernán, y Delgado López, Washington. 2014. *85 años de la radiodifusión en Ecuador*. Quito: Editorial «Quipus» - CIESPAL.