

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

**Impacto de las políticas culturales relacionadas con la música
ecuatoriana desde la aplicación de la Ley Orgánica de
Comunicación en la programación de la radio comercial**

Autora: Marcia Ximena Vasco Garzón

Tutor: Hernán Reyes

Quito, 2017



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Marcia Ximena Vasco Garzón, autora de la tesis intitulada “Impacto de las políticas culturales relacionadas con la música ecuatoriana desde la aplicación de la Ley Orgánica de Comunicación en la programación de la radio comercial”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso.

Quito 30 de octubre de 2017

Marcia Ximena Vasco Garzón

Resumen

El presente trabajo de investigación hace un análisis de las políticas públicas relacionadas a la transmisión obligatoria de música ecuatoriana a través de la radio comercial del Ecuador desde la Ley Orgánica de Comunicación aprobada en el año 2013. Se investiga acerca de la difusión masiva de la música y la radio comercial en el Ecuador. Expone las definiciones de “música ecuatoriana” y “música nacional”, el papel de la radio comercial en la difusión de música creada por ecuatorianos, las dificultades por las que atraviesan los músicos del país para dar a conocer su producción a través de la radio comercial y cómo ha beneficiado la Ley el nivel de satisfacción profesional de los músicos ecuatorianos. Se exponen las políticas públicas relacionadas con la música del Ecuador en la educación, en la Ley Orgánica de Cultura y en el Código Ingenios, así como las percepciones de radiodifusores, artistas e investigadores musicales sobre la transmisión de la música desde la vigencia de la Ley denominada del 1x1.

A mi hija Alexa que es la luz de mi vida.

Tabla de contenidos

Introducción.....	11
Capítulo uno. La música en el Ecuador.....	15
1. La música como expresión cultural.....	20
2. La música como memoria de la identidad nacional.....	23
2.1. La conciencia nacional.....	28
2.2. La música ecuatoriana y música nacional.....	32
Capítulo dos. La difusión masiva de la música.....	43
1. La radio en el Ecuador.....	45
2. La radio comercial en el Ecuador.....	55
3. La dimensión comunicacional de la música.....	60
Capítulo tres. Políticas públicas relacionadas con la música.....	63
1. Políticas relacionadas a la música en la Ley Orgánica de Comunicación.....	69
1.1. La música ecuatoriana según la Ley Orgánica de Comunicación.....	72
1.2. Organizaciones para la gestión de la música.....	78
2. Políticas públicas relativas a la educación musical.....	82
3. Políticas públicas y Ley Orgánica de Cultura relacionadas a la música.....	86
4. Políticas del Código Ingenios relacionadas a la música.....	92
Capítulo Cuatro. Las percepciones de radiodifusores, artistas e investigadores musicales sobre la difusión de la música desde la vigencia de la L.O.C.....	101
1. El control de la SUPERCOM.....	102
2. Percepciones de los radio difusores de estaciones comerciales.....	104
3. Percepciones de los músicos nacionales.....	107
4. Percepciones de los investigadores musicales.....	109
Conclusiones y recomendaciones.....	115
Obras citadas.....	125
Anexos.....	130

Introducción

El objetivo de esta investigación es analizar y evidenciar si con la aplicación de la ley, se ha incrementado la producción y difusión de música ecuatoriana en la radio comercial del Ecuador, así como responder a las siguientes interrogantes:

1. ¿Cuál es el contexto de las políticas públicas y normativa de la comunicación aplicadas a la música en el Ecuador?

2. ¿Qué géneros musicales están siendo transmitidos como “música ecuatoriana” en la radio comercial del Ecuador?

3. ¿Es el porcentaje de emisión de música ecuatoriana suficiente para cumplir con los parámetros establecidos por la ley?

4. ¿Este incremento de las emisiones de “música ecuatoriana” ha significado una mejora en el nivel de satisfacción profesional de los músicos ecuatorianos?

5. ¿Debido a la difusión de estos productos musicales a través de la radio, los músicos ecuatorianos han encontrado nuevos mercados para su música reflejados en mayor cantidad de conciertos, mayor venta de discos, más cantidad de presentaciones públicas, giras nacionales e internacionales?

La metodología aplicada para recolectar información fue de tipo cualitativo. El primer capítulo contiene un acercamiento de carácter bibliográfico sobre la música, su historia y naturaleza, como expresión cultural, como parte de la memoria e identidad de los pueblos. En el segundo capítulo, se analizará a la música como elemento comunicacional, se investigará sobre la radio en el Ecuador, particularmente la privada, su marco normativo y los organismos que la rigen. En el tercer capítulo se investigará las políticas públicas relacionadas a la música, tanto en la comunicación, como en lo cultural y lo educativo. Finalmente, el cuarto capítulo se basará en una investigación de campo, con un método de investigación basado en la opinión, mediante entrevistas y cuestionarios a músicos ecuatorianos, a directivos de radios comerciales, y a organismos reguladores, específicamente a la Superintendencia de Información y Comunicación (SUPERCOM) que proporcionará datos sobre los porcentajes y los métodos que se emplean para la supervisión de contenidos musicales.

En esta investigación, se analizará a la radio comercial en el Ecuador al ser el medio masivo de mayor difusión musical en general. Por otro lado, se parte de la suposición de que en la radio comercial, las presiones de los intereses financieros y de las corporaciones transnacionales, agravan la inequitativa distribución de los espacios favorables a la música nacional, y por ende de los ingresos y difusión de los músicos ecuatorianos. A la reducción del papel del Estado como proveedor de ofertas culturales y generador de empleos, se suma la “fuerte concentración de la producción en unas pocas empresas...y el rezago de muchas empresas ante la innovación tecnológica y su pérdida consiguiente de competitividad internacional” (Canclini 2012, 24).

En este trabajo se expondrán las dificultades por las que atraviesan los músicos ecuatorianos para dar a conocer su producción a través de la radio comercial que, como se ha dicho anteriormente, es la encargada de la difusión musical. Se tratará de dar respuestas a las interrogantes sobre cuánta música nacional se transmite, teniendo en cuenta que, por lo que se puede evidenciar y obedeciendo a los parámetros que dicta la Ley Orgánica de Comunicación, se considera “música nacional” a cualquier género, formato, ritmo e incluso idioma, siempre y cuando sea ejecutado, creado o producido por un ecuatoriano.

Se analizará también en qué medida la aplicación de la nueva normativa ha beneficiado a los músicos y a la música del Ecuador, al evidenciarse problemáticas recurrentes como el carácter netamente comercial de la radio, las escasas oportunidades de promoción de los productos musicales nacionales, los gustos y preferencias generalizados por la música extranjera, los aspectos socioculturales que generan rechazo hacia lo “nacional”.

Con ese fin, previamente se hará una aproximación hacia la música como expresión cultural, como memoria de la identidad nacional y su transmisión en medios masivos de comunicación como la radio. Se hará un análisis de los beneficios que ha tenido la Ley de Comunicación en la vida de los artistas ecuatorianos, confirmándose o no la hipótesis de este trabajo de investigación de que tanto los músicos ecuatorianos como la producción de música ecuatoriana se han visto beneficiados por la Ley Orgánica de Comunicación aprobada en el año 2013.

Esta hipótesis fue planteada tomando en cuenta que los músicos ecuatorianos podrían ser favorecidos por políticas públicas que abrirían oportunidades a este sector de la

sociedad, que hasta la aprobación de la mencionada ley, había tenido que competir con disqueras y multinacionales extranjeras, a que se les brinde espacios que hasta esos momentos habían estado negados para ellos, respaldados por una normativa y por las instituciones de control y regulación que, en el caso de la comunicación en el Ecuador, son el Consejo de Regulación y Desarrollo e la Información y la Comunicación (CORDICOM) y la antes mencionada SUPERCOM.

Capítulo uno

La música en el Ecuador

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).

La siguiente se podría considerar como la definición más genérica de música: “la organización estructurada de sonidos según principios de melodía, armonía y ritmo” (Yúdice 2007, 29). Según Juan Arturo Brennan, en su libro *Cómo acercarse a la música*, estos son algunos de los múltiples conceptos que la definen:

- Música es el arte de combinar los sonidos y de sujetarlos a la medida del tiempo.
- Música es una bella arte que provoca diversos sentimientos a través del sonido.
- Música es una serie de sonidos que se llaman unos a otros.
- Música es la ciencia que trata de los sonidos armónicos y también el arte de componerlos de modo que suenen agradablemente al oído.
- Música es el arte de combinar bien los sonidos.
- Música es el arte de expresar una sucesión agradable de sentimientos a través de los sonidos.
- Música es el arte de disponer y conducir los sonidos de tal suerte que, de su consonancia, de su sucesión y duración relativa resulta una sensación más o menos agradable.
- Música es el arte de expresar sensaciones a través de los sonidos modulados
- Música es el arte de los sonidos en el movimiento del tiempo.

Como se puede observar, 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 su materialidad sonora, la música necesita un punto de partida concreto y un medio capaz de transportarlo. Su punto de partida es el mundo de los sonidos y se explica su naturaleza a través de la acústica musical (Hamel y Hurlimann 1959, 3). Las vibraciones sonoras pueden producirse tanto en cuerpos sólidos (campanas, placas, barras, cuerdas tensas o parches) como en cuerpos no sólidos (el aire en tubos de sección redonda o cuadrada). El sonido se propaga indefinidamente en el aire, pero en los espacios cerrados está sujeto a complicadas modificaciones, al reflejarse las ondas en las paredes que limitan el espacio. Esto ocurre hasta que se consume su energía y se extinguen (Hamel y Hurlimann 1959, 5-6).

Estos sonidos solo los percibimos cuando suenan durante un cierto tiempo (límite mínimo) y siempre y cuando tengan un cierto volumen (límite de percepción). Esto nos conduce al concepto de la sensibilidad acústica, la cual depende no solamente del volumen sonoro, sino también de su altura (Hamel y Hurlimann 1959, 8).

La sucesión de diversos sonidos origina un movimiento ascendente y descendente al que se le denomina “melodía”, que junto al ritmo y a la armonía, son considerados los principales elementos de la música (Hamel y Hurlimann 1959, 21). Según la Enciclopedia de la Música de Hamel y Hurlimann, así como la melodía constituye el lenguaje musical elemental, la manera de expresarse por medio de los sonidos, de un pueblo o de un individuo, el ritmo es “la expresión estilizada del repertorio de gestos peculiares de ese pueblo o de ese individuo”. Como observó Benítez Rojo, el ritmo establece coincidencias que provienen de un “interior” metafísico, a su vez, ese interior es conformado por el entorno: “Tales ritmos, en realidad emanan de ritmos interiores, estructuras secretas que todos llevamos dentro en calidad de implantes socioculturales” (Yúdice 2007, 32-33). Tanto la melodía como el ritmo son productos espontáneos que nacen de la idiosincrasia de las diversas naturalezas humanas (Hamel y Hurlimann 1959, 26).

La acústica musical nos demuestra que cualquier sonido no es un sonido puro. Con cualquier sonido, suenan a la vez, muy débilmente, una serie de sonidos “armónicos”, los cuales no pueden ser percibidos de manera aislada. El sistema tonal se definió a principios del siglo XVII y se ha mantenido hasta el presente en el mundo occidental, junto a otros sistemas. Del análisis de la serie de sonidos armónicos se desprende que después de una nota fundamental que la engendra, las terceras y las quintas son las que aparecen con mayor frecuencia. Los acordes (superposición de sonidos) contienen, junto con la nota fundamental, una tercera y una quinta. Es la combinación de estos acordes y tonalidades a las que se dedica la armonía, que junto a la melodía y al ritmo, es considerado el tercer elemento de la música. (Hamel y Hurlimann 1959, 36).

En los pueblos ancestrales encontramos una estrecha relación de la música con conceptos mágicos, rituales 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 tengan 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).

La primera noticia de una práctica musical proviene de China. La tradición histórica de ese país nos dice que tres mil años antes de Jesucristo ya se había estructurado el sistema musical más primitivo con su escala de cinco sonidos: la pentatónica, la cual también fue y sigue siendo usada en las regiones andinas y en otros pueblos del mundo. También los *sumerios*, los primitivos habitantes de Mesopotamia, conocieron hacia finales de la Edad de piedra, arpas de siete y más cuerdas y otros instrumentos musicales. Con la llegada de los *caldeos* a mediados del segundo milenio antes de Jesucristo, se encuentran otras pruebas de un importante cultivo de la música. Los herederos de la cultura musical de la civilización asirio-babilónica fueron los *persas* en cuyos monumentos plásticos se puede notar una extraordinaria riqueza instrumental. Pero donde se fundieron las más diversas influencias de aquellas culturas fue en *Egipto*, donde algunos instrumentos estaban consagrados a dioses determinados, con lo que el cultivo de la música se convierte en una de las tareas más importantes reservadas al sacerdocio. También el *pueblo de Israel* poseyó una música

muy antigua y autóctona, que constituye una de las fuentes más importantes para la música griega y el gregorianismo cristiano-occidental (Hamel y Hurlimann 1959, 104-105-106)

La cultura musical griega del último milenio antes de Jesucristo, constituye el límite entre una práctica musical prehistórico-primitiva, mágica o religiosa, y otra moderna, autónoma. Durante el ciclo de la civilización griega, la fuerza mágica que emana de la música parece desvanecerse paulatinamente. El hombre empieza a tener conciencia de su poder y se pone a dirigirla de acuerdo con su voluntad y a aprovecharla para sus finalidades (Hamel y Hurlimann 1959, 107)

Platón consideró a la música como la base de la educación. Afirmó que no existe una mejor manera de educar que la gimnasia para el cuerpo y la música para el espíritu (Platón, s. f., 42) . En su diálogo con Glaucón se pregunta si no es la música la parte más importante de la educación, por “aquello de que el ritmo y la armonía penetran sobre todo en el interior del alma y la subyugan comunicándole belleza por medio de la suya” porque la educación musical hace sentir la negligencia y las fealdades no solo en las obras de arte, sino también en las de la naturaleza. Por la influencia de la música se pueden apreciar las cosas bellas y se las recibe gozosamente en el alma para poder llegar a ser un hombre de bien (Platón, s. f., 62). En su doctrina del *ethos*, Platón afirma que la música no es solamente un sistema estético o ético, “sino que penetra al mismo tiempo en los dominios de la psico-fisiología, la pedagogía y la política. Con los diferentes timbres sonoros, ritmos, modos, etc., la Grecia clásica relaciona determinados conceptos con sus reflejos, capaces de producirse en el carácter humano” (Hamel y Hurlimann 1959, 107)

Aristóteles, quien coincidía con Platón en que la música debía ser parte de la educación, se refiere a ella como un goce, procurador de placeres inocentes y puros. Que puede ser un medio de descanso y diversión, tomándola como un pasatiempo. Pero también se pregunta si tiene influencia en los corazones y en las almas, es decir, si es capaz de modificar nuestros sentimientos, otorgándole un poder moral.

Desde el punto de vista del organismo humano, todas las funciones cerebrales relacionadas con la percepción están basadas en impulsos eléctricos transmitidos por neuronas. Todas las operaciones cerebrales, incluido el imaginar un sonido musical o el placer que este nos produce, está definido por “una distribución específica espacio temporal de la actividad neuronal” (Roederer 1995, 21).

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, 217-8).

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.

1. 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).

“Es la cultura la que genera el pensamiento musical y la dinámica social es la que permite la construcción del conocimiento..., comparte el proceso histórico con las sociedades a las que dice comprender o estudiar” (Mullo Sandoval 2009, 19). Según la UNESCO, y “reconociendo que los países andinos conforman uno de los territorios con mayor diversidad natural y cultural del planeta...que países como Colombia, Perú y Ecuador están entre los 12 países megabiodiversos, propone la UNESCO que dicha riqueza natural se irradia en su fecunda herencia patrimonial”. Así también, en el documento de la mencionada institución y citada por Juan Mullo en su libro *Música Patrimonial del Ecuador*, “la gran variedad de vida, climas y topografía ha servido de inspiración, transformándose en símbolos en sus expresiones culturales”(Mullo Sandoval 2009, 23).

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 lo global que a través de la

comunicación, la comercialización de productos musicales, utilizando a grandes transnacionales, ponen sus parámetros propios, 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.

2. La música como memoria de la identidad nacional

La memoria, entendida como la “facultad psíquica con la que se recuerda” o la “capacidad, mayor o menor, para recordar” o “retener cosas en la mente”, ha sido siempre una preocupación para la humanidad. La angustia surge por la posibilidad del olvido, que en lo social, pone en peligro la identidad (Jelin 2002, 52-53), pero es parte constitutiva de la memoria. Desde el punto de vista filosófico, fueron los griegos quienes evidenciaron un problema insoluble: la relación entre presencia y ausencia.

Según Paul Ricoeur, a la memoria se le exige ser verdadera y que represente con fidelidad aquello que no es, pero que alguna vez fue. El recuerdo implica la presencia de una cosa que está ausente. El pasado sería entonces la ausencia de lo anterior, es decir, de lo que existió antes (Ricoeur 1999, 26)

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). En el caso de la música, su memoria se remonta al origen mismo del hombre, donde se usaba el cuerpo como elemento sonoro, incorporándose posteriormente diversos artefactos para la producción del sonido. Éstos se usaban generalmente para la creación de música con alguna intención ritual o festiva. En lo que ahora se conoce como América, no se ha encontrado un

sistema de escritura musical, por lo que las fuentes documentales sobre la memoria musical vienen de vestigios arqueológicos y sobre todo por la tradición oral (Godoy 2012, 23).

La memoria total es imposible porque la memoria es selectiva. Un primer tipo de olvido responde a la eliminación de hechos y procesos del pasado producidos en el propio devenir histórico. Pueden ser producto de una voluntad política de olvido, que así como con los hechos históricos, puede ocurrir también con la memoria musical. Son olvidos selectivos a partir de la eliminación de pruebas documentales (Jelin 2002, 62-63).

El acto de recordar es la activación de una experiencia pasada en el presente y una intención de comunicarla. El pasado deja huellas en el mundo simbólico. Estas huellas no constituyen memoria a menos que sean evocadas en un marco que les dé sentido. La experiencia es vivida subjetivamente y compartida culturalmente, como es el caso de la música tradicional y ancestral.

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 recordar 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 el caso de la música, es la etnomusicología la que se plantea el estudio científico de la música en su contexto o en su cultura. Está centrada en la práctica social, generadora de comportamientos. “Lo musical representa hechos o eventos, aspectos socio-comunicativos e interacciones” (Mullo Sandoval 2009, 11). Según el etnomusicólogo Juan Mullo, “estudiar lo musical no sólo implica el *qué* y *cómo* la sociedad determina su música, sino aclarar también cuánto de lo social se esconde y revela en lo musical, y cuánto de lo musical determina lo social” (Mullo Sandoval 2009, 12).

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).

El mismo 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).

En cuanto a las industrias musicales, según Yúdice, en un corto período, la industria mundial de la música viene creciendo casi ininterrumpidamente. Hasta finales del siglo XX, la industria de la música era un componente integral de una red globalizante de industrias

interconectadas del ocio y entretenimiento. La nueva configuración de las disqueras en conglomerados de entretenimiento “a partir de los ochenta ha sido acompañada por una creciente lógica de *blockbuster*”, donde en lugar de aspirar a múltiples álbumes que se vendan bien, produciendo una ganancia regular, las transnacionales o *majors* prefieren acertar con unos pocos hits que vendan más de 100 millones de dólares. Para que esto ocurra, se requiere una enorme inversión y las *majors* no están dispuestas a hacerlo para todos sus artistas. Si no se produce un éxito inmediato, éstas no invertirán en sus futuros álbumes. Las *indies*, que deviene de la llamada música independiente y abarca a todas aquellas propuestas que se ubican en la periferia, se limitan a encontrar el nuevo talento y diseminarlo hasta donde sea posible, por lo general en un mercado local, sin las inversiones en promoción típicas de las *majors*. Es decir que las *indies* descubren los músicos y luego les venden o licencian los contratos a las *majors* para que los promocionen y distribuyan. Son pocos los casos donde las *indies* han logrado lanzar sus músicos a un nivel internacional ya que carecen del capital o el personal y esperan que la distribución por Internet cambie este desequilibrio (Yúdice 1999, 116-117). En lo que se relaciona a esta investigación, la Ley del 1x1 sería una manera de brindar estos espacios.

Se puede observar que los mercados de bienes de consumo en países en vías de desarrollo responden más rápido a los cambios económicos que los países desarrollados, produciéndose un crecimiento de la industria de la música debido a programas de reajuste en los años noventa que lograron controlar la inflación y eliminar las fluctuaciones monetarias, que son los factores que tienden a reducir el comercio (Yúdice 1999, 120). Las *majors* son simultáneamente empresas globales y *nacionales* que a finales de los años noventa, mediante el establecimiento de afiliadas o la adquisición y consolidación de empresas, lograron nacionalizarse en casi todos los países (Yúdice 1999, 121)

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 musicóloga Ketty Wong, pone un ejemplo al respecto. Dice que “es posible construir varias versiones de una identidad nacional que represente diferentes intereses, valores y grupos sociales”. Tal es el caso del pasillo ecuatoriano, en sus dos versiones: los pasillos clásicos y los pasillos rocoleros, que representarían “dos identidades opuestas: la primera hegemónica y una segunda marginal” (Mullo Sandoval 2009, 15). Existen tantas músicas cuantas diversidades coexisten. “Podríamos hablar de una identidad sonora para cada grupo socialmente diferenciado, en donde lo étnico juega un rol importante aunque no único” (Mullo Sandoval 2009, 26).

La identidad nacional musical, por lo tanto, es en realidad una serie de intercambios culturales sumado a dinámicas globales que conjugan lo patrimonial, la interculturalidad y las identidades, por lo que es necesario “tratar la música no sólo como un aval de las identidades y tradiciones culturales, sino desde su potencialidad social para renovar la cohesión social y apoyar los deseos y desafíos colectivos del presente” (Mullo Sandoval 2009, 15). La “identidad nacional” debe incluir las diferentes identidades culturales existentes y para ello “la valoración del patrimonio inmaterial se convierte en un componente fundamental” (Mullo Sandoval 2009, 25).

Sin embargo, en la actualidad, se tiende a identificar a la globalización únicamente con el proceso económico y se olvidan las dimensiones políticas, ecológicas, culturales y sociales. Según Carlos Juan Moneta, aparecen muchos elementos novedosos: por ejemplo, las mutaciones en los estilos de vida, la translocalización del trabajo, el capital y la comunidad... la profunda y confusa percepción de transnacionalidad en la multiculturalidad y las industrias culturales globales. “Surge la pregunta de cómo y en qué grado los hombres y las distintas culturas se perciben e identifican en sus diferencias y hasta qué punto la autopercepción que se alcance influencia y modifica a su conducta”. ¿Cómo nos afecta la consciencia de la globalidad?(Moneta 1999, 20).

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 culturales 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).

2.1. La conciencia nacional

Para analizar el término de “conciencia nacional”, es necesario conocer los hechos históricos que dieron origen al término “nación”. En 1500 ya se habían impreso alrededor de 20.000.000 de libros, cuando la población europea era de unos 100.000.000, lo que señala el inicio de lo que Benjamin denominó “la época de la reproducción mecánica”. Francis Bacon incluso señaló a la imprenta como la promotora del cambio en “la apariencia y el estado del mundo” (Anderson 1993, 63).

La actividad editorial, considerada una de las primeras formas culturales de la empresa capitalista, buscaba incesantemente nuevos mercados. Se buscaba, por lo tanto, obras que interesaran al mayor número posible de lectores. El mercado inicial fue la Europa alfabetizada, con un número limitado de lectores en latín. Los impresores, una vez que vieron este mercado elitista saturado, trataron de llegar a los mercados potencialmente enormes, representados por las masas, mediante ediciones baratas en lenguas vernáculas (Anderson 1993, 64-65).

El nacimiento de las lenguas vernáculas tenía un carácter administrativo. Los lectores relacionados a través de la imprenta, 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. 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”.

En los territorios de la monarquía hispánica primero se proclamaron Estados en nombre de naciones inexistentes y después se construyeron éstas. Los Estados hispanoamericanos en los inicios del siglo XIX, tuvieron que construir un imaginario en el que “el monarca fuese desplazado por la nación como fuente y origen de toda legitimidad política”(Pérez Vejo 2003, 289). Se construyeron imaginarios en torno a la uniformidad étnica, se territorializó la historia, se sustituyó la lengua por la cultura popular como expresión del alma de la nación. En fin, la construcción de la nación se presentaba como una necesidad histórica y no como un acto de voluntad cívica (Pérez Vejo 2003, 291).

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.

Las naciones latinoamericanas nacieron a la sombra de un Estado existente, donde los nacionalismos “oficiales” tenían como formas de expresión directamente controladas al arte y la cultura. La construcción de una identidad nacional aparece ligada al desarrollo de una alta cultura alfabetizada, que es promovida a la categoría de cultura nacional y que generalmente estaba contra las culturas populares. Los nacionalismos oficiales encuentran su base en la historia, codificada por las instituciones estatales como nacional. Los no oficiales en la etnografía, concebida como el estudio de las culturas campesinas hasta convertirlas en el fundamento de la cultura nacional (Pérez Vejo 2003, 297). En los dos casos, el Estado es el centro del proceso de construcción nacional.

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). La cultura nacional se construye en contra de las culturas locales existentes. 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.

El desarrollo de una identidad nacional incluye los mecanismos de producción y reproducción de la conciencia social. La reconstrucción de las formas de identidad como la música, así como los mapas, la forma como el territorio nacional es visualizado, crean también identidad. De esta manera se construyó una realidad y un universo simbólico que existe en la conciencia de los actores sociales. La nación, por lo tanto, no es un capricho histórico, “es una respuesta a los problemas de identidad generados por la modernidad, a la intemperie identitaria generada por ésta” (Pérez Vejo 2003, 307).

Muchos académicos ecuatorianos han escrito sobre la compleja identidad nacional. Jorge Enrique Adoum, Miguel Donoso Pareja, Martha Traverso, entre otros. Ésta última, psicóloga social, analiza la identidad ecuatoriana desde la perspectiva de los intelectuales y las élites políticas, expresando que los ecuatorianos no tienen una identidad nacional “la han perdido si alguna vez la tuvieron, o hay que rescatarla de los efectos de la globalización”. Estos autores hablan de ecuatorianos que no comprenden la esencia de su “yo” por el regionalismo y el rechazo a su raíz indígena (Wong 2011, 179-180).

“Con frecuencia las identidades nacionales, étnicas y regionales se defienden con un discurso esencialista y ahistórico, anterior a los estudios de las ciencias sociales que entienden a las identidades como las maneras, cambiantes, en que las sociedades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y su futuro” (Canclini 1999, 33). Según García Canclini, algunos intelectuales y líderes políticos repiten, con argumentos de hace varias décadas, “que debe defenderse la identidad nacional, y al mismo tiempo adhieren al pensamiento único que acepta al mercado como organizador transnacional de la cultura

y las comunicaciones”. Para este autor, es necesario analizar estas discrepancias entre discursos y políticas. Para esto, la primera regla es aceptar que tanto los discursos sobre la identidad como sobre el mercado son narrativas y no paradigmas. Con esto quiere decir que “no existen en las ciencias sociales conocimientos suficientemente demostrados y consensuados para sostener que tenga valor paradigmático y normativo lo que se afirma respecto de la identidad, el mercado, la globalización y la multiculturalidad”(García 1999, 34).

Algunas maneras relativistas de concebir las historias e identidades nacionales coexisten con movimientos nacionalistas, etnicistas y regionalistas propensos al fundamentalismo, “o sea a absolutizar lo que imaginan su identidad propia y la interpretación que consideran legítima de esa identidad”. Según García Canclini, es fácil descalificar, desde la racionalidad académica, a estas formas de pensamiento como etnocentrismo, sin embargo “cuando nos planteamos cómo hacer políticas culturales no es posible desentenderse de su persistencia y expansión” (García 1999, 34).

2.2. Música ecuatoriana y música nacional

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).

El supuesto de que la música *nacional* debe reflejar o representar a los ecuatorianos nos llevaría a tratar de analizar las conexiones entre la pieza musical y los grupos sociales que la producen y la consumen. Sin embargo, 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, y a esto apuntaría la Ley Orgánica de Comunicación, piensa que es cualquier música interpretada por ecuatorianos para el consumo de los ecuatorianos, incluidos géneros como el pop, el rock, etc.

La identidad musical, en esta época de globalización y mundialización, presenta grandes desafíos al momento de ser analizada. Una de las dificultades es tratar de explicar “por qué una idea o experiencia adopta esta forma artística o estética y no otra que refleja o representa de igual manera sus condiciones de producción” (Hall 2003, 183). “La cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia – una experiencia musical, una experiencia estética – que sólo podemos comprender si *asumimos* una identidad tanto subjetiva como colectiva”(Hall 2003, 184).

La identidad, por lo tanto, no se puede concebir como algo estático. Es un proceso y una experiencia de un *yo en construcción*. La música describe lo social y lo individual, es decir que es una “cuestión de ética y estética”(Hall 2003, 184). Ofrece una percepción individual y de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo. En el caso de la música *nacional*, incluye una serie de repertorios, géneros musicales, instrumentos y en general, hábitos que se reproducen y pasan de generación a generación. “Esta música tiene formas estandarizadas, durables en el tiempo, las mismas que no son estáticas sino que se modifican, redefinen y reinventan, con la aceptación de la mayoría de los miembros del grupo, comunidad o etnia”(Godoy 2012, 21).

Varios factores determinan las preferencias musicales del receptor: el individuo, la familia, el género, la edad, los datos culturales. Pero, otros determinan las del productor o reproductor: su individualidad, por supuesto, pero también una imagen compartida que

implica la afirmación del orgullo nacional, de sus ambiciones personales y la posible desaparición simultánea del yo. “Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (Hall 2003, 187).

El pensamiento decimonónico definió la música como un “objeto musical” y puso el acento analítico en la obra (su partitura) más que en su interpretación. En el caso de la música tradicional ecuatoriana, debemos estar conscientes de su oralidad, que si bien es cierto, es una característica de la cultura andina en general, musicalmente hablando ha puesto en peligro su continuidad y reproductibilidad. El proceso de objetivación resultó también un proceso de academización. En definitiva, lo que los críticos y académicos decían de la música “llegó a separarse de lo que esa misma gente sentía por ella” (Hall 2003, 197).

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).

Los distintos géneros musicales ecuatorianos tienen diferentes narrativas. “Esa narrativa es necesaria siempre que quiera afirmarse que el arte (música) tiene que ver con la vida...Vale decir que una buena interpretación...depende de la verdad retórica, de la capacidad de los músicos de convencer y persuadir al oyente de la importancia de lo que están diciendo”. Por esta razón, la música ecuatoriana “no representa valores sino que los encarna”(Hall 2003, 198). Esto pone en juego a las emociones y establece una relación entre el intérprete y una audiencia que es más cómplice que entendida.

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. La música “ecuatoriana” en la radio 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.

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 pluriétnico, plurinacional y pluricultural, esto se vuelve todavía más difícil. Pero las diferentes agrupaciones se reconocen a sí mismos como grupos por medio de la música y por medio del juicio estético, entre otras cosas. Estos grupos pueden ser identificados como comunidades étnicas, culturas nacionales o simplemente como radio escuchas. “Diferentes tipos de actividad musical pueden producir diferentes tipos de identidad musical, pero el *modo* de funcionamiento de la música en materia de formación de identidades es el mismo” (Hall 2003, 188-189).

Según el etnomusicólogo Juan Mullo, “las manifestaciones actuales cada día se alejan de un concepto etnocrático de cultura musical, tal es 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 andinas 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).

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).

A nivel popular, son las obras musicales como el pasillo, las que dan testimonio de una época formidable para la creación musical ecuatoriana y que hoy se identifica como “música nacional”. 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 histórico (Mullo Sandoval 2009, 33).

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. “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.". Desde lo popular, surgen un número de composiciones y compositores nunca antes observado, que incorporaron giros melódicos pentafónicos propios de géneros andinos como el yaraví en sus pasillos (Mullo Sandoval 2009, 33). Esta escala pentafónica fue la base para la elaboración de casi toda la "música nacional", procesándose los ritmos extranjeros con esta estructura sonora.

La generación que vivió hasta la década de los 50, pudo aprender la música nacional "bajo una estética colonial y republicana, correspondiente a un país esencialmente agrícola, con una economía de corte tradicional y terrateniente, con una mentalidad esencialmente católica". A partir de los años 60, arranca en lo artístico, la "modernidad" ecuatoriana. En este período surgen nuevos formatos como el ensamble de guitarras que con el uso de la guitarra tradicional y su confrontación con el requinto, coinciden con el proceso de modernización de la sociedad ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX.

Algunas danzas interpretadas por este tipo de formato van perdiéndose, pero otras toman fuerza como el albazo, aire típico, chilena, danzante, fox incaico, pasillo, pasacalle, pasodoble, sanjuanito, tonada, vals, yaraví, yumbo, géneros que perduran hasta la actualidad. Con la aparición del requinto, la función de los géneros de música nacional cambia de manera radical. Pasan de ser coreográficos o bailados a ser cantados, lo que será la nueva orientación de la "música nacional" (Mullo Sandoval 2009, 38).

La guitarra tradicional fue desplazada por el requinto que es propio de la música popular mexicana y caribeña. Surgen los tríos con una técnica requintística virtuosa. "Tríos como Los Reales, Los Brillantes, entre otros, nos dieron desde la década del sesenta, un tipo de interpretación de los géneros musicales nacionales como el albazo, el aire típico, la tonada y otros similares...", favoreciendo a la voz popular romántica y al canto (Mullo Sandoval 2009, 41).

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)

El mestizaje de la música, las danzas y los bailes republicanos de finales del siglo XIX en el Ecuador, se conformaron desde la interacción de varias culturas. Desde Latinoamérica llega la zamacueca, el corrido mexicano, el tango argentino. De Estados Unidos, el *onestep*, el *foxtrot*, el *shimmy*, el *blues* o el *charleston*. Según el etnomusicólogo Juan Mullo, estos géneros dieron origen a nuevas expresiones musicales locales. Por ejemplo, “de la zamacueca nace la chilena: del foxtrot, surge el fox incaico; del onestep, el pasodoble; y del corrido mexicano deriva en la etapa posalfarista el pasacalle”(Mullo Sandoval 2015, 3:99).

Las estudiantinas fueron muy importantes entre las agrupaciones musicales republicanas del siglo XIX. Eran agrupaciones de cuerda pulsada, con instrumentos de origen europeo como la mandolina de origen italiano. Se conocen estudiantinas tanto en la Costa como en la Sierra ecuatoriana a principios del siglo XX. Por lo general eran grupos de artesanos y obreros, asociaciones barriales e instituciones educativas las que organizaban las estudiantinas.(Mullo Sandoval 2009, 41-42)

Las bandas, por otro lado, son las agrupaciones orquestales antiguas más representativas del mestizaje. Desde las primeras décadas del siglo XIX, las bandas permitieron al mestizo identificarse con los géneros musicales militares en un principio y con los nacionales posteriormente. Se convirtieron en “escuelas musicales” y formaron músicos muy prestigiosos en la naciente república. Las bandas de pueblo de la actualidad, son una herencia de este proceso. La banda es una agrupación cuyo formato instrumental utiliza instrumentos de viento (metales y maderas) y percusión. Su repertorio está relacionado con ritmos nacionales tradicionales (Mullo Sandoval 2009, 43).

En Ecuador, 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).

En el siglo XX, al finalizar la década del sesenta, se rescata un nuevo concepto: el folklore latinoamericano, que sustenta tanto una base social popular contestataria como un compromiso político. El grupo Jatari, muy importante para esta nueva tendencia, introduce instrumentos latinoamericanos como el charango boliviano, la quena y el bombo argentino. Surgen procesos como la “modernización del Estado ecuatoriano, la migración a los centros urbanos, la industrialización, el boom petrolero, la Reforma Agraria, el despegue de los medios masivos de información, el desarrollo tecnológico capitalista, el libre mercado y el neoliberalismo”, que desde las décadas del sesenta y setenta, producen grandes cambios en la economía y en la cultura (Mullo Sandoval 2009, 49).

En la última década del siglo XX se hace visible la música indígena como un fenómeno artístico y comercial masivo. La Reforma agraria de los sesenta, la urbanización de las poblaciones rurales indígenas, la emigración del campo a la ciudad, además del surgimiento de movimientos artísticos latinoamericanos de la canción social en la década de los setenta, revalorizaron las culturas musicales andinas y surgieron grupos folklóricos de música y danzas indígenas integrados por mestizos. Pero entre las décadas del setenta y el ochenta, son los propios grupos musicales indígenas quienes asumen su representatividad artística antes dada por los mestizos (Mullo Sandoval 2009, 72-73).

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).

En todos los trabajos musicológicos realizados por importantes investigadores como Ketty Wong, Juan Mullo o Mario Godoy, se hace una distinción muy clara entre música *nacional*, refiriéndose a la música popular ecuatoriana, y música *nacionalista*,

refiriéndose a la música académica. Esto se debe, entre otras cosas, a que la música académica, de origen europeo, ha sido considerada de carácter hegemónico y por lo tanto ajena a la cultura local. Los compositores nacionalistas tomaron elementos *nacionales* para sus composiciones académicas y en este sentido, si el rock en inglés que es cantado por un ecuatoriano, es considerado música *nacional*, la música académica de compositores como Gerardo Guevara, Segundo Luis Moreno o Luis Humberto Salgado debería pasar a ser parte del repertorio y los cancioneros de música *nacional*, como lo son los compositores académicos de otros países de Latinoamérica.

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, que en el caso de esta investigación es la radio comercial, 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).

En la actualidad, y con la visión de las políticas públicas relacionadas a la transmisión de música *ecuatoriana* o *nacional*, se podría vislumbrar una ruptura entre estos dos 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 y que la música *nacional* se podría entender como un símbolo de lo *ecuatoriano* desde su cultura ancestral hasta sus representaciones sociales contemporáneas. Se pueden percibir, por lo tanto, dos extremos bien marcados: el atrincheramiento fundamentalista y la homogeneización mercantilizada de la música, “donde todo se vuelve in-diferente”. (García 1999, 36-37)

Capítulo Dos

La difusión masiva de la música

La era de las telecomunicaciones en el Ecuador empieza en realidad en 1871, cuando el Congreso Nacional decreta que se establezca el servicio telegráfico en el país, en la segunda presidencia de Gabriel García Moreno, delegando al Poder Ejecutivo su implementación; nace de la necesidad de mayor velocidad en la entrega de información. El primer mensaje telegráfico interno en Ecuador fue transmitido el 9 de julio de 1884, sobre la flamante línea entre Quito y Guayaquil. Por esta razón, se declaró al 9 de julio como el Día Nacional de las Telecomunicaciones en el Ecuador (Usbeck 2014, 14-20).

En 1957 el país se incorpora a la técnica telegráfica de teleimpresores o teletipos y en 1958 se crea la empresa de Radio Telégrafos y Teléfonos del Ecuador (ERTTE), como resultado de la unificación de la Dirección de Telégrafos y la empresa Radio Internacional del Ecuador (Usbeck 2014, 27)

En el gobierno del Dr. José María Velasco Ibarra, mediante Decreto Supremo No. 1175 se crea el Instituto Ecuatoriano de Telecomunicaciones IETEL, como entidad de derecho público, personería jurídica, patrimonio y recursos propios, con capacidad para ejercer derechos y contraer obligaciones, adscrita al Ministerio de Obras Públicas. Este organismo se creó con el fin de “planificar, desarrollar, establecer, explotar, mantener, controlar y regular todos los sistemas de telecomunicaciones nacionales e internacionales, exceptuando los de las Fuerzas Armadas y la Policía” (Usbeck 2014, 51).

El 10 de agosto de 1992, finalizando la presidencia del Dr. Rodrigo Borja Cevallos, el Congreso aprobó la Ley Especial de Telecomunicaciones, dando paso a una reestructuración del sector. Se mantuvieron los servicios básicos de telecomunicaciones como un monopolio exclusivo del Estado; IETEL se transformó en EMETEL (Empresa Estatal de Telecomunicaciones), conformada por tres regionales en Quito, Guayaquil y Cuenca. Esta Ley permitió que se separen las funciones de los organismos regulatorios y de control, antes ejercidas por IETEL. Se crea la Superintendencia de Telecomunicaciones (SUPTTEL) como un nuevo organismo para la regulación y el control (Usbeck 2014, 67).

Se inicia un proceso de reformas a la Ley Especial de Telecomunicaciones en 1993, un año después de la creación de EMETEL. Este proceso estuvo rodeado de declaraciones

políticas relacionadas al poco apoyo legislativo para estas reformas. Esto dejó la sensación de que “un tema económico, catalogado como el más urgente de los servicios públicos, y supuestamente uno de los negocios más rentables, se haya politizado cada vez más, generando una polémica nacional en torno a los mecanismos para superar esa situación”. Para el proceso de transformación de EMETEL , se creó la Comisión de Modernización de las Telecomunicaciones (COMOTEL), organismo ejecutor delegado del Consejo Nacional de Modernización del Estado (CONAM), cuya función era intervenir en los procesos de valoración, escisión, calificación y subasta (Usbeck 2014, 67).

Con la aprobación de la Ley Reformatoria a la Ley Especial de Telecomunicaciones (llamada Ley 94), aprobada 30 de agosto de 1995, se transformó a la Empresa Estatal EMETEL en una sociedad anónima: EMETEL S.A. Las acciones del Estado pasaron al Fondo de Solidaridad el 3 de octubre de 1996 y se crea el Consejo Nacional de Telecomunicaciones CONATEL y la Secretaría Nacional de Telecomunicaciones SENATEL, como entes administradores y reguladores de las telecomunicaciones. En esta misma ley se crea el Consejo Nacional de Radio y Televisión CONARTEL (Usbeck 2014, 72).

El modelo de regulación y control de las telecomunicaciones, formado por la SUPTEL, el CONATEL, la SENATEL y el CONARTEL crea, en muchos casos, una dualidad de funciones, que en el caso de la radio, obstaculiza la administración del espectro radioeléctrico , ya que hay dos entidades que autorizaban las frecuencias: el CONATEL y el CORNATEL (Usbeck 2014, 72). En el año 2009 se fusionan CONATEL Y CORNATEL, lo cual era necesario para la mejor administración de los recursos escasos como el espectro radioeléctrico. El sector tenía a estos dos organismos en permanente disputa por las bandas de frecuencia con una doble asignación. El control técnico y administrativo de los sistemas de radio y televisión pasaron a cargo de SUPERTEL hasta inicios del 2011, que con la fusión de CONATEL-CONARTEL pasan a este nuevo cuerpo fusionado, quedando SUPERTEL a cargo del control técnico de estos servicios (Usbeck 2014, 80-81).

La Constitución Política de 1998 incluyó a las telecomunicaciones entre los servicios públicos que debía prestar el Estado (art. 249). Para modernizar el Estado, en 1999, se dio inicio a la Agenda Nacional de Conectividad dirigida a brindar capacidad de

comunicación dentro del país y con su entorno subregional y global mediante tecnologías de información y comunicación. Como objetivo principal está la evolución del país hacia una “sociedad de la información y el conocimiento”, garantizando el derecho al acceso universal, justo y democrático a las tecnologías de la información y comunicación (TICs) permitiendo el desarrollo integral de los ecuatorianos (Usbeck 2014, 73).

El 13 de agosto de 2009, mediante Decreto Ejecutivo No. 8, firmado por el Presidente Rafael Correa Delgado, se crea el Ministerio de Telecomunicaciones y Sociedad de la Información MINTEL. Asumió la cartera de este nuevo ministerio el ingeniero Jorge Glas quien fuera el primer Ministro de Telecomunicaciones del Ecuador. Este ministerio tuvo a su cargo responsabilidades críticas como la fase final de las negociaciones con los operadores para los nuevos servicios celulares, la reestructuración de los organismos de Regulación y Control, entre muchas otras.

1. La radio en el Ecuador

En 1922 se realizan en el Ecuador algunas pruebas por los pocos radioaficionados de la época, quienes habían estudiado en Alemania y Estados Unidos, convirtiéndose en los pioneros de la radio en nuestro país. La radiodifusión inicia en 1925 con emisiones experimentales de la estación “El Prado” de Riobamba, diseñada e instalada por Carlos Cordovez, uno de los primeros radioaficionados del país. El ingeniero Cordovez, estudiado en la universidad norteamericana de Yale, construyó los equipos con los que el 13 de junio de 1929 empieza a funcionar Radio El Prado desde una antigua bodega de la fábrica textil de su familia. Operaba de nueve a once de la noche (Usbeck 2014, 101).

No existían leyes que regularan la radiodifusión en la época, sólo se establecía una identificación. Por ejemplo, a Sudamérica se le designaba la letra S y al Ecuador la letra E, por lo que al principio la Radio El Prado usaba la sigla SE1FG hasta que se le designaron las siglas actuales HC. En 1939, Radio El Prado realizó sus últimas transmisiones cuando sus propietarios decidieron radicarse en los Estados Unidos. Años más tarde, en 1960, se volvió a utilizar el nombre de Radio El Prado de Riobamba, a cargo de su nuevo administrador, el señor Marcelo Vizcaíno. Esta radio mantiene sus operaciones hasta el presente (Usbeck 2014, 101).

En 1927 se prueba “Radio París”, en el barrio Las Peñas en Guayaquil. Surge como la primera emisora experimental del puerto, cuyo transmisor fue construido por su propietario, el señor Francisco G. Andrade. Hacia 1932 empiezan a captar el mercado los primeros radios para auto y se hacen muy populares entre los jóvenes de la época, quienes de forma muy económica y solamente con audífonos y una pequeña antena, hecha con un alfiler, podían sintonizar las primeras emisoras que empezaban a aparecer en el Ecuador (Usbeck 2014, 101-102)

En la década de los veinte y treinta surgieron oficialmente las primeras emisoras de radio en el país. Entre ellas se encontraban Radio el Prado (Chimborazo), Ecuadoradio (Guayas), HCJB la Voz de los Andes (Pichincha), entre otras. Por estas estaciones de radio desfilaron decenas de grupos musicales entre solistas, dúos, tríos y algunas de ellas tuvieron sus propias empresas de grabación. (Vasco 2015, 15). HCJB la Voz de los Andes, que emitió su primera señal de radio el 25 de diciembre de 1931, a lo largo de su historia mantuvo la distinción de ser “la emisora más potente de Latinoamérica”. Los pastores evangélicos propietarios de la emisora lograron un permiso de operación por veinte y cinco años, otorgado por el Presidente Isidro Ayora. La concesión de la frecuencia se realizó a favor de la Confederación Mundial de Iglesias Evangélicas representada por la World Radio Missionary Fellowship (Usbeck 2014, 102)

En la década de los 50 y 60, la radiodifusión comercial se convirtió en un gran negocio y proliferaron las emisoras privadas. Según el Ministerio de Telecomunicaciones del Ecuador, en el año 2014 existían 1.111 emisoras en el país distribuidas de la siguiente manera:

Tabla 1

Cuadro de radiodifusión sonora y televisión abierta hasta el 2014

Radiodifusión Sonora y Televisión Abierta Número de Estaciones Concesionadas a Nivel Nacional y por Tipo			
Fuente: Base de datos SIRATV Fecha de publicación: 20 de diciembre del 2014			
SERVICIO	Comercial Privada	Servicio Público	Servicio Público Comunitario
Radiodifusión Sonora FM	718	185	20
Radiodifusión Sonora AM	167	21	-
Televisión Abierta	363	219	-

Fuente: Secretaría Nacional de Telecomunicaciones
 Elaboración propia

El Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación (CORDICOM), creado el 25 de julio de 2013 como lo establecía la primera transitoria de la Ley Orgánica de Comunicación, publica en su “Registro Público de Medios” los siguientes bajo el ítem: “clasificación”

1. Audio y video por suscripción
2. Impresos
3. Radio
4. Televisión
5. Portales informativos en Internet

Analizando la clasificación “radio”, entre FM y AM podemos encontrar lo siguiente:

Tabla 2
Cuadro de radios registradas en la CORDICOM hasta junio de 2015

Tipo de radio		Privadas	Públicas	Comunitarias
Radiodifusión FM y AM	Sonora	589	24	34
Total de radios registradas en la CORDICOM				647

Fuente: Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación

Elaboración propia

Hay que señalar, al analizar estos dos cuadros, que de 1111 radios que constaban en la base de datos de la Secretaría Nacional de Telecomunicaciones, únicamente 645 se inscribieron en el Registro Público de Medios de la CORDICOM hasta junio del 2015.

En la actualidad, vemos que en la radio ecuatoriana la categoría de “privada” es la que más emisoras incluye, siendo medios de carácter comercial. La Ley Orgánica de Comunicación, sección II, define a los medios privados como “personas jurídicas de derecho privado con o sin finalidad de lucro, cuyo objeto es la prestación de servicios de comunicación con responsabilidad social” (Asamblea Nacional del Ecuador 2015, 25). En éstas, se da prioridad al género musical, desplazando a otros géneros más orales como el radio teatro de décadas pasadas y por supuesto a la programación relacionada con la difusión de la educación y la cultura (Vasco 2015, 16).

La música que se transmite por la radio, se coloca en el límite entre lo artístico y lo masivo. No nos referimos a la naturaleza del objeto artístico o la forma de producirlo, sino a diferentes modos de percepción. 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 internacionales 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.

“La apreciación musical, que ayuda a entender la música desde su parte teórica hasta la histórica, a identificar elementos como género, instrumentación y contexto social de donde surge una obra musical” (Vasco 2015, 11), ha sido concebida como una

experiencia puramente mental. Para las élites, “las formas simbólicas traen consigo una marca de prestigio”(Estévez 2008, 95) así como la sintonía de ciertos radios y el gusto por lo que transmiten. Sin embargo, “disfrutar de la música, sea cual fuere el género, es sentirla” (Hall 2003, 194).

El consumo de música ecuatoriana no sólo es una cuestión de sentimiento; también es una cuestión de conocimiento y de criterio. Esto implica maneras de interpretar la construcción del significado. La burguesía institucionalizó el arte “elevado” (música mal denominada clásica) como único representante de la música de calidad. Pero en realidad, tanto la música “baja” como la “elevada” no describen “tanto diferentes formas artísticas como diferentes enfoques de esas formas, distintos modos de expresar la experiencia estética, distintos supuestos sobre lo que es artísticamente valioso o significativo” (Hall 2003, 196).

El resultado que buscan los medios de comunicación es evidentemente comercial y las decisiones que se toman para su programación deben ser un patrón de éxito económico, basadas en gustos y un juicio individual por parte de los programadores radiofónicos. “La gente produce y consume la música que es capaz de producir y consumir; diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de conocimiento y aptitud, comparten distintas historias culturales y, por lo tanto, hacen música de manera diferente” (Hall 2003, 203). En el caso de la radio, los gustos musicales de sus programadores y de las políticas de cada institución se correlacionan con las culturas y subculturas de clase. Los estilos musicales tienen relación directa con grupos generacionales, de género, familiares, étnicos e individuales.

Por este sinnúmero de variables, se hace muy difícil establecer criterios generales sobre el gusto y utilización de la música ecuatoriana. La etnomusicología y los estudios antropológicos de la música tradicional y folclórica han tratado de dar explicaciones sobre su utilización en términos formales y sonoros. Sin embargo, en lo que se refiere a los medios y a algunos artistas, su función social más importante es la comercial. Es decir que se hace música para venderla.

Según George Yúdice, la noción de cultura ha cambiado. La justicia social, entendida como una representación visual equitativa en las esferas públicas y las iniciativas para promover la utilidad sociopolítica y económica, se fusionaron en el

concepto de “economía cultural” o “economía creativa”, que como objetivo principal busca explorar cómo puede aprovecharse la creatividad de todas las naciones para el desarrollo, la inclusión de la diversidad y la coexistencia pacífica (Yúdice 2002, 31).

Las prácticas culturales, entre ellas la música, se situaría en la intersección del programa económico y del programa de justicia social y esto resulta bastante complejo. La cultura es cada vez más un motor del desarrollo capitalista. “Hay quienes aducen incluso que la cultura se ha transformado en la lógica misma del capitalismo contemporáneo”. Esta culturización de la economía no ocurrió naturalmente, sino que fue coordinada mediante acuerdos sobre el comercio y la propiedad intelectual y mediante leyes que controlan el movimiento del trabajo intelectual y manual. Es decir que “la nueva fase del crecimiento económico, la economía cultural, es también economía política” (Yúdice 2002, 31)

Sin embargo, muchas veces cuando se habla de música *nacional*, se producen bienes artísticos que no producen ganancias económicas por distintas razones, ya sea por una falta de apoyo a este tipo de expresiones, ya sea por una falta de autogestión. Cuando logran llegar a un medio como la radio, “el valor del capital monetario y simbólico de quienes catalizan (a estos productos) se acrecienta, determinando así las pautas de una economía política del arte y la cultura...” (Estévez 2008, 89). Se podría decir entonces, que ha sido la rentabilidad económica, gestada desde la lógica del mercado, la razón principal para que la música tradicional ecuatoriana haya sido reemplazada por otros géneros musicales más comerciales. La “creación de propiedad”, es decir la transformación de la señal de radiodifusión, por ejemplo, en algo que puede ser comprado y vendido, no ocurre solo en ausencia del control político o social, “sino que implica una gestión colectiva en marcha para convertir las actividades sociales en propiedad” (Yúdice 2002, 32). Se obtienen ganancias mediante la posesión de los derechos de propiedad: “quienes no los tienen, o los perdieron debido a la aplicación de leyes concebidas para favorecer los intereses de las corporaciones, son relegados a trabajar por contrato como proveedores de servicios y de contenido”. La culturalización de la nueva economía a partir del trabajo cultural e intelectual, se ha convertido en la base de una nueva división del trabajo. “Y en la medida en que las comunicaciones permiten localizar servicios y productores independientes en casi todas partes del planeta, ello constituye también una

nueva división internacional del trabajo cultural, necesaria para fomentar la innovación y para crear contenido” (Yúdice 2002, 33).

Aunque esporádicamente haya habido la intención de promover y salvaguardar las expresiones musicales ecuatorianas, y sobre todo a los músicos ecuatorianos, a través de políticas públicas, se ha hecho a un lado a la música tradicional al no representar un producto apetecido por un mercado cada vez más globalizado. No se han dado incentivos a los compositores e intérpretes de géneros musicales ancestrales y el público ecuatoriano, sobre todo el juvenil, no se identifica con estos géneros cada vez más escasos en el espectro radiofónico comercial. Estas serían, entre otras, las razones por las cuales se ha desplazado a un espacio marginal a estas expresiones y se han centralizado los espacios radiofónicos a la música no tradicional, interpretada por unos pocos “artistas reconocidos” dejando a la mayoría de intérpretes “nóveles” fuera del circuito.

Según Yúdice, las prácticas culturales de los grupos minoritarios pueden entenderse como estrategias comunitarias de supervivencia dignas de aceptación. Las nociones convencionales de ciudadanía presuponen la universal aplicabilidad de los derechos políticos a todos los miembros de la nación. Sin embargo Rosaldo, citado por Yúdice, postuló que “la ciudadanía cultural implica una ética de discriminación positiva que permitiría a los grupos unidos por ciertos rasgos sociales, culturales y físicos afines participar en las esferas públicas y en la política, justamente sobre la base de estos rasgos o características”. Es decir, que en un contexto jurídico, la cultura sirve de fundamento o garantía para exigir derechos en la plaza pública. Un espacio donde los individuos se sienten “seguros” y “en casa”, donde experimentan una sensación de pertenencia y afiliación, que constituiría la condición necesaria de la ciudadanía (Yúdice 2002, 37).

Según Marion Young, también citada por Yúdice en su libro *El recurso de la cultura*, “los reclamos por el reconocimiento cultural normalmente son medios para un fin: socavar la dominación o la privación injusta”. La cultura es un recurso para la política. Es decir que conviene recordar que gran parte de la razón del conflicto que se suscita entre grupos culturalmente diferenciados no es cultural “sino una competencia por el territorio, por los recursos o por los puestos de trabajo”(Yúdice 2002, 38). En el caso de esta investigación, de espacios musicales en la radio comercial. Young alega que la estructura social tiene prioridad sobre la identitaria. Una política del reconocimiento habitualmente es

parte de las demandas de inclusión política y social o el medio de acceder a ellas (Yúdice 2002, 38-39).

Para explicar este proceso, se debe apuntar a la vigencia de la radio que va de la mano del crecimiento del Internet, lo cual permite llegar su señal a mayores distancias alrededor del mundo, mediante la infraestructura global de la información. El futuro de la radiodifusión incluye los protocolos para Internet y los sitios web de las radiodifusoras digitales, que incorporan a la programación datos como la letra de la canción que se está transmitiendo, datos del autor y cantante, etc. (Usbeck 2014, 105).

Algunos usuarios, ven en la circulación “paralela” o, como se dijo anteriormente, en el Internet, la realización del derecho a la cultura y llevan su práctica a una “dimensión ética y jurídica”. El control que la industria fonográfica quiere ejercer sobre la manera en que se adquiere y escucha música, ha generado una experiencia rebelde nunca antes vista. La creación de nuevos sitios de circulación y distribución y los sitios de socialización como YouTube o MySpace crean una mayor diversidad de mercados. Los artistas “entran en estos nuevos circuitos de circulación y distribución, fuera del ámbito de las *majors*, augurando un cambio radical en el modelo de negocio”(Yúdice 1999, 26-27)

Estos circuitos son utilizados, sobre todo, por los nuevos artistas que aspiran a hallar su público mediante estas nuevas tecnologías las cuales facilitan varios *modus operandi* de grabación y producción musical, que prescinden de los grandes estudios fonográficos: desde las prácticas *do it yourself* o DIY y *cut 'n paste*, hasta estudios de grabación caseros, cada vez más sofisticados (Yúdice 1999, 27) y muy comunes entre los artistas ecuatorianos. Estas nuevas prácticas buscan “una amplia diseminación, por lo general en las redes de un sinnúmero de sitios en Internet”. Convirtieron a los consumidores en productores de música y añaden posibilidades musicales y sonoras (Yúdice 2007, 28-29).

La radio en Internet aparece en Ecuador en el 2006 con Radio Play Internacional, que en su primer año tuvo más de 180.000 visitantes de todo el mundo. Luego surgió una considerable lista, estaciones que funcionan en antena AM y FM de las cuales se tiene poca información histórica. La mayoría están ubicadas en las provincias de Guayas y Pichincha, fiel reflejo de lo que sucede con la radiodifusión de antena. Son extensiones de la radio tradicional en las cuales se incluye información de la emisora, servicios de consulta, chat de interacción y la señal propia de la emisora. Hernán Yaguana afirma que las radios

ecuatorianas utilizan Internet en mayor porcentaje como fuente de consulta que como medio de transmisión. No están trabajando en la elaboración de productos multimedia, lo máximo que se ha observado son páginas web acompañadas de la señal tradicional de audio (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 175-176).

En la actualidad, va en crecimiento el uso de la radio por Internet para la transmisión de programas. Las ventajas de este sistema son el bajo costo de los equipos, lo que ha favorecido la creación de emisoras dedicadas a contenidos específicos, las cuales tendrían difícil supervivencia en la radio tradicional. Al no usar el espectro radioeléctrico, que es escaso, el número de emisoras puede ser ilimitado y no se hace necesaria la obtención de una licencia. Además, el alcance de las emisoras es global (Usbeck 2014, 105-106). ¿Cuál será, entonces, el futuro de la radiodifusión? ¿Superará la tecnología digital a la analógica? Al menos esa parece ser la tendencia mundial.

Los periódicos, la televisión y la radio son los primeros que han visto en Internet la posibilidad de enrumbar hacia la nueva era del sector de las telecomunicaciones y en poco tiempo, todos los medios están creando una extensión virtual y otros están haciendo su nicho allí. En el caso de la radio, se puede decir que vive uno de los momentos de mayor transformación debido al auge de nuevas formas de expresión y del origen de nuevos mecanismos de difusión (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 160).

La radio ha pasado por tres grandes periodos de desarrollo tecnológico. El primero, definido por su aparición, cobertura territorial e incorporación de contenidos. El segundo aparece con la introducción de los transistores, la frecuencia modulada, la estereofonía y el magnetófono. Finalmente, en la actualidad se vive el cambio acelerado desde lo análogo hacia lo digital. Si se hace una comparación entre todos los sistemas de radio difusión digital, se puede decir que ha sido Internet la plataforma que mejor se ha adaptado a la nueva faceta que toma la radio del futuro. Internet abre a la radio las puertas de entrada al escenario digital y a la vez brinda la posibilidad de que ofrezca nuevos servicios. Santiago González (2009), director de Radio Nacional de España, se refería a la nueva radio en los siguientes términos: “La radio ya no se evapora en el aire, está grabada, registrada. Además, el oyente adquiere un mayor grado de soberanía sobre lo que recibe” (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 160-162).

Para Hernán Yaguana, la radio, al igual que el resto de medios masivos de comunicación, siempre ha tenido un nexo directo con la tecnología. Es así que su origen, como medio de comunicación, se establece a partir del desarrollo tecnológico realizado en la Segunda Guerra Mundial (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 149).

La radio ha visto en la digitalización una puerta muy importante que le permitirá competir con la televisión, el ordenador y los dispositivos móviles. Los primeros procesos de digitalización en radio comenzaron en los años 90 del siglo XX con la incorporación del disco compacto, luego el mini disco, el teléfono digital y finalmente, la gestión del sonido a través del ordenador. La digitalización de la radio da la posibilidad de que el medio crezca, se haga más importante y tenga mayor calidad. Los sectores actuales de transmisión casi están saturados y demandan un reordenamiento de frecuencias y con la digitalización se podría lograrlo (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 150).

La Red tiene un alcance global que permite acceder a coberturas internacionales sin una infraestructura técnica adicional. Con la Red se modifica el modelo de comunicación tradicional de la radio, haciéndolo personal, interactivo y a demanda, que ya no se limitan a lo sonoro, sino que se extienden a servicios añadidos de datos, imágenes, gráficos y videos. (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 163)

“La digitalización consiste en tomar muestras de una señal analógica, una onda, en intervalos exactamente regulares de tiempo, a cada muestra se le asigna un número entero, de tal forma que cuando se convierte el proceso lo que se almacena o transmite ya no son ondas sino números. Pero si bien la digitalización alcanzó un punto relevante en la grabación y producción de contenidos, no tuvo el mismo éxito en la difusión, ya que dependía también de los usuarios. Las técnicas digitales para la recepción de las señales de radio se desarrollaron principalmente en Europa.” (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 151-153).

Las diferencias que presenta la radio *on line* en comparación a la FM son: mejor calidad de la señal, no sufre interferencias ni resonancias generadas por otros servicios, se adapta a sistemas terrestres, vía satélite y mixtos, requiere de una menor potencia de transmisión, permite difundir servicios complementarios de información y utiliza receptores de fácil maniobrabilidad. Sin embargo, no tuvo una masa considerable de oyentes, como es

el caso de España, debido a la poca circulación de aparatos receptores y a su elevado costo. Todo lo contrario sucedió en Inglaterra, donde los costos de los equipos fueron competitivos (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 155).

En América, los únicos países que adoptaron una norma para la radio digital fueron Estados Unidos, Canadá y, en menor proporción, México. Gran parte de los gobiernos y organismos encargados de regular las telecomunicaciones han mirado con ojos positivos a lo que podría ser la adopción de la radio digital para sus países. Pero si bien, ciertas actividades se han digitalizado, la verdadera revolución tecnológica en la radio se materializará cuando todo el proceso radiofónico se encuentre digitalizado. Es decir, cuando la producción, emisión y la recepción sean digitales. Por lo tanto, no se puede hablar de una radio digital en toda su extensión, sino más bien de procesos que se vienen dando paso a paso. Aún se sigue consumiendo y disfrutando de la radio tradicional por encima de la digital, pero se ve venir que algo nuevo va a suceder.(Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 159-160)

2. La radio comercial en el Ecuador

Para definir o enunciar las características de “radio comercial”, es necesario conocer un poco de la historia del medio en nuestro país.

Aunque la radio hizo su aparición en el mundo a finales del siglo XIX, no fue sino hasta 1920 cuando las primeras transmisiones radiofónicas para entretenimiento tienen lugar. Su aparición en el Ecuador se remonta al año 1926, como se mencionó anteriormente (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 11-12)

En Quito también se dieron algunos pasos mediante una radio experimental llamada Radiodifusora Nacional (HC1DR) que salió al aire en 1929 y fue promovida por el Estado. No obstante, en 1935, fue cerrada a pesar de que sus equipos funcionaban perfectamente. Su señal se abría únicamente cuando se celebraba algún evento importante y esta modalidad continuaría hasta 1940, cuando pasó de ser experimental a ser lo que actualmente es Radio Nacional del Ecuador (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 13-14).

Según Yaguana y Delgado, se estima que no llegaba a 20 el número de personas que disponían de una radio en esos años. En la década entre 1929 y 1939 surgieron oficialmente las primeras emisoras de radio en el país bajo el mandato presidencial de Isidro Ayora. En medio de una crisis económica y de acciones como la restricción de la libertad de expresión, tras la clausura de periódicos, Ayora decretó el “Reglamento de Instalaciones Radioeléctricas privadas”, con el que se regulaba la radiofonía y radiotelegrafía del país (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 14). Radios como El Prado (Chimborazo), Ecuadoradio (Guayas) y HCJB la Voz de los Andes (Pichincha) comenzaron sus transmisiones, entre otras.

Tabla 3
Primeras emisoras de radio en Ecuador

Emisora	Año de inicio	Provincia
Radio El Prado	1929	Chimborazo
Ecuadoradio	1930	Guayas
HCJB la Voz de los Andes	1931	Pichincha
Radio Quinta Piedad	1932	Guayas
Radio la Voz del Litoral	1933	Guayas
Radio La Voz del Tomebamba	1934	Azuay
Radio El Palomar	1935	Pichincha
Radio American	1935	Guayas
Radio El Telégrafo	1935	Guayas
Radio Ortiz	1935	Guayas
Radio Bolívar	1936	Pichincha
Radio Ondas del Pacífico	1936	Guayas
HIRSA	1936	Guayas
Radio la Voz del Alma	1936	Guayas
Radio la Voz de Imbabura	1938	Imbabura
Radio Nariz del Diablo	1938	Pichincha
Radio Colón	1938	Pichincha

Fuente: Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 15)

Elaboración propia

Radio El Prado se estableció como una estación no comercial y su programación era básicamente musical, cultural y con el paso del tiempo se comenzaron a difundir noticias y retransmisiones deportivas. Los programas musicales incluían música nacional e internacional, ejecutadas por bandas militares o por artistas de piano, clarinete, guitarra,

bandolín, arpa, violín, dulzainas y marimba, en formatos de solistas, dúos o conjuntos, que se complementaban con recitaciones. A pesar de no haber sido una radio comercial, objeto de esta investigación, es de gran interés musical ya que Radio El Prado marcó un hito en Ecuador siendo la primera empresa de grabación de discos de aluminio, grabando a artistas como Carlota Jaramillo, Lucía Gortaire, Plutarco y Rubén Uquillas, entre otros (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 16).

Ecuadoradio se podría considerar como la primera radio comercial del Ecuador. En 1930 en Guayaquil, Álvaro San Félix narra que fue Juan Behr, guayaquileño de 22 años, que estudió radiotécnica por correspondencia, quien construyó un equipo para lanzar al aire su Ecuador Radio (HC2JBS). Behr redactaba él mismo los avisos comerciales del almacén de su padre y los emitía de 18 a 23 horas, tres días a la semana, convirtiéndose así en el primer “speaker” comercial del país. La programación de esta radio estaba compuesta básicamente por música fusionada con anuncios de juguetes europeos y de discos que vendía su padre (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 18).

Radio Quinta Piedad (HC2RL) fue instalada en la hacienda del mismo nombre, construida a inicios de 1900 por Alejo Lascano. Fue adquirida posteriormente por el químico alemán Roberto Leví, quien el 28 de febrero de 1933 instaló ahí la emisora. Su programación era transmitida esporádicamente uno o dos días a la semana y únicamente por las noches. En ella se podía disfrutar de música selecta, óperas, conciertos y conferencias. Algunos conciertos estuvieron a cargo de destacados valores de la música nacional e internacional. Pero sobre todo, lo que hay que recalcar es su carácter comercial ya que incluía el perifoneo de algunos productos que distribuía Levi, especialmente de químicos y farmacéuticos (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 19).

Radio Ortiz (HC2ROZ), fundada por Rigoberto Ortiz Bermeo el 5 de abril de 1935, se convirtió en la séptima emisora guayaquileña que apareció en la década de los 30. Se instalaron en una de las cúpulas del Palacio Municipal gratuitamente, después en la calle Esmeraldas y finalmente al edificio Calero frente al correo que por ser más central facilitaba la recepción de anuncios pagados. La propaganda pagada era escasa, pero con el tiempo fue suficiente para pagar los sueldos de cuatro empleados: un técnico, el locutor, un conserje y el director (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 24)

Radio Ondas del Pacífico (HC2AW) estaba considerada eminentemente comercial. Inaugura su programación el 8 de julio de 1936, fundada por Alfonso Wilmont Mancheno. Tenía una cobertura regional y laboraba 19 horas diarias.

Se puede concluir que en la primera década de emisiones radiofónicas en Ecuador, las emisoras radiales presentaban una programación irregular, básicamente de música en vivo ejecutada en grandes salas de audición, muchas veces improvisadas, con equipos confeccionados en muchos casos de forma casera, por lo que sus propietarios fueron, en su mayoría, conocedores de la electrónica más que de producción radiofónica.

Musicalmente, se puede decir que por estas primeras emisoras de radio desfilaron decenas de solistas, dúos y tríos, entre aficionados y profesionales que por medio de este medio se dieron a conocer. Debe rescatarse que tal vez sin proponérselo, a través de la radio, fueron aceptados cantantes negros e indios en teatros y salones después de triunfar en sus micrófonos. Algunas radios tuvieron sus propias empresas de grabación. Es decir, que musicalmente hablando, el papel de la radio en la producción radiofónica al inicio de su aparición en nuestro país fue muy importante.

Desde el punto de vista comercial, la programación también estaba constituida por anuncios de venta entre espacios destinados a la música. En ellos se perifoneaban productos desde insumos para el hogar hasta comunicaciones personales. Pero por lo investigado, muy pocas tenían un carácter comercial y los ingresos generados en muchos casos era insipiente. A finales de la década de los 30, estos anuncios generaban cierto valor para la subsistencia de la emisora. Pero su importancia comercial se vería, posteriormente, y se convertiría en el real sentido económico de la radio.

En los años 40, la publicidad comercial se hacía presente de forma continua, “incluso algunos programas tenían el nombre del producto, tal es el caso de la novela Camay, o la novela Colgate Palmolive, los cuales se transmitían por emisoras guayaquileñas” (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 33).

En los años 50, la radiodifusión comercial se fue transformando en un excelente negocio y, por lo tanto, se multiplicaron el número de emisoras teniendo como género principal al radioteatro. Pero a finales de esta misma década, la época dorada de la producción radiofónica terminó debido al alto grado de competencia que existía por captar publicidad.

En la década de los 60, ya existían en el país cerca de 200 estaciones de radio y su proliferación de manera no planificada produjo una reducción de los recursos financieros ya que la limitada actividad comercial del medio no pudo cubrir la demanda de auspicio publicitario. Y para empeorar las cosas, la radio se vio amenazada por la aparición de la televisión. Publicitariamente, este nuevo medio se convirtió en una fuerte amenaza, donde los anunciantes veían una mayor oportunidad de promocionar sus productos. Debido a esto, muchas emisoras de radio desaparecieron (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 36-37)

Para los años 70, la radio deja de ser el escenario de artistas y actores. La mayoría tenían un fin netamente comercial o ideológico: 86% comercial, 7,4% religioso, 3,7% cultural y 2,9% cultural-comercial. En 1990, según CIESPAL, existían 342 emisoras. Desde 1994 el boom por poseer una emisora de radio o un canal de televisión es evidente. “La radio se estructura como negocio vinculada a diversas empresas, sobre todo bancarias” y su papel fue parcializado, informando a la conveniencia de sus propietarios (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 43).

Según Yaguana y Delgado, en su análisis de los informes de CIESPAL se evidencia que la programación en la radio actual no varía mucho con la de la década de los 90. Es decir, la preferencia por la programación musical, informativa y deportiva. Musicalmente hablando, la radio no está orientada hacia un solo género, en su mayoría, ya que el público es muy diverso en nuestro país. Y en cuanto a la publicidad, los ingresos económicos van a la baja. En su libro “85 años de radiodifusión en Ecuador”, publicado en el año 2014, Yaguana y Delgado lo atribuyen al número considerable de estaciones de radio, que hasta ese año eran 1027 comerciales privadas, 134 del sector público y 14 comunitarias (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 44). Esto ha ocasionado una sobreoferta de publicidad sobre todo en las provincias, donde se trata de captar ingresos bajando los precios. Esta competencia desleal ha ocasionado un “empantamiento del sistema radiofónico” (Yaguana Romero, Hernán y Delgado López, Washington 2014, 47).

Concluyendo, se podría, entonces, definir a la radio comercial como aquella que ha sido adquirida de manera privada y que se sustenta a través de la venta de espacios

publicitarios, que si bien está normada por la Ley Orgánica de Comunicación, mantiene una lógica dominada por el mercado y la competencia.

3. La dimensión comunicacional de la música

En cuanto a la difusión de contenidos radiofónicos, se puede decir que es todo lo que se emite a través de una radio, es decir, del canal que se utiliza para su producción y recepción. El uso de un determinado canal, nos impone ciertas constricciones técnicas, pero también culturales, básicamente por las distintas valoraciones que las personas tienen de los medios y por sus distintas maneras de consumo. (Mata, María Cristina, y Scarafía, Silvia 1993, 27).

El discurso radiofónico está integrado por componentes verbales y no verbales. Es decir por elementos lingüísticos o palabras, sonoros como los efectos o silencios y musicales. También por los *modos expresivos* que son las maneras en que se organizan y presentan los distintos componentes (Mata, María Cristina, y Scarafía, Silvia 1993, 27-28).

Uno de los modos expresivos es el *género*. “Un género es una estrategia comunicativa que implica ciertas reglas o leyes de producción y que da por resultado mensajes de diferente tipo” (Mata, María Cristina, y Scarafía, Silvia 1993, 28). Algunos autores llaman *género* a lo que otros denominan *formato*. Para esta investigación, el término que se usará será el de *género*.

Se reconocen como géneros, por ejemplo, al género periodístico o informativo, dramático y narrativo, así como algunos propios de los medios masivos como el género musical, el de entretenimiento o el educativo. Cada uno de estos géneros tiene sus propias leyes y características. Por su repetición y similitud, algunas modalidades expresivas se han ido transformando en fórmulas, esquemas o modelos de organización del sentido. Por esta razón se puede hablar de discurso político, discurso científico, discurso pedagógico, discurso religioso, o discurso informativo. Es decir que el discurso “es un espacio donde se construye una relación de intercambio entre sujetos, entre los emisores y destinatarios” y, por lo tanto, se puede pensar como un espacio de negociación de sentidos. (Mata, María Cristina, y Scarafía, Silvia 1993, 24).

Los emisores, en este caso las radios, producen mensajes para los que buscan aceptación, adhesión, consumo. Esto les obliga a ejercer “estrategias de aceptación” y los obliga a organizar los discursos “no sólo a partir de sus propias intenciones, deseos y saberes sino tomando en consideración las condiciones de recepción de ese discurso: la situación y las competencias de los receptores (Mata, María Cristina, y Scarafía, Silvia 1993, 24).

En esta investigación nos ocupamos del *género musical*, teniendo en cuenta que la música puede cumplir otros papeles en el discurso radiofónico. También puede cumplir una función de ambientación y ser un dispositivo cultural ya que tiene la capacidad de trasladarnos a lugares, a emociones y le habla principalmente a los sentimientos del oyente.

Antes de la aparición de la radio, la música “en vivo” era consumida por poca gente. No todos tenían acceso a los conciertos y los bailes de salón. Fue la radio la que acercó la música a las grandes masas, la puso al alcance de todos y durante un tiempo prolongado mediante transmisiones que a veces duraban las 24 horas del día.

Las innovaciones tecnológicas, como en su momento lo fue la radio, influyen en la experiencia sonora, tomando como punto de partida una definición muy amplia “según la cual la música es una forma de comunicación interhumana en la que el sonido, humanamente organizado, es percibido como vehículo de patrones de cognición afectiva (emocional) y/o gestual (corpórea)” (Yúdice 2007, 29). La experiencia no diferencia entre estos dos tipos de patrones ya que su efecto es simultáneo. Sin embargo, según Yúdice, se podría, tentativamente, hablar de efectos socio-afectivos como los afectos e identidades sociales, y efectos sensoriales (Yúdice 2007, 30).

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. La radio de esa época estaba orientada “hacia la construcción de macropatrones afectivos (nacionalismos) y corpóreos (la incorporación de las clases populares como portadoras de signos de lo nacional)” (Yúdice 2007, 30-31).

Según Monsiváis, “luego de la radio, el modelo acústico de la autoridad en el uso de la palabra viene de los locutores”. La conformación sensorial se da, además de en el inconsciente óptico, también en un inconsciente sonoro azuzado por las nuevas tecnologías de reproducción sonora y de radiodifusión (Yúdice 2007, 31).

En la modernidad occidental hay una larga bibliografía que defiende la prioridad de lo visual, pero últimamente se ha demostrado que la sonoridad es de igual o mayor importancia (Yúdice 2007, 33). Con las nuevas tecnologías, los usuarios de la música manejan la oferta musical según sus criterios individuales y sociales, no previstos por la industria de la música ni por la radio. Es decir que los usuarios escogen y graban sus propios repertorios lo cual representa una amenaza a su hegemonía y sus ganancias.

Después de los años 60, en Ecuador, la banda de AM se fue saturando y la banda FM, aunque de menor alcance, ofrecía una calidad de sonido muy superior a la amplitud modulada y la recepción de música se dio como un gran atractivo que la radio podía ofrecer. Y la música proliferó para la sobrevivencia de las emisoras, especialmente las locales y sobre todo las comerciales.

Si bien es cierto, las modalidades de programación varían según la imaginación e iniciativa de los programadores y directores para captar una mayor audiencia, también deben dar cuenta de las características de la radio que transmite sus programas. En esta investigación, también se busca encontrar si los músicos *nacionales* o *ecuatorianos* ofrecen productos artísticos de las características que requieren “todas” las emisoras y dar respuestas a las interrogantes planteadas al inicio de esta investigación.

Estas interrogantes se responderán en base a entrevistas a representantes de radios comerciales de la ciudad de Quito y encuestas a músicos ecuatorianos en el capítulo 4 de esta investigación.

Capítulo tres

Políticas públicas relacionadas con la música

La producción y difusión musical, al igual que otras expresiones artísticas y culturales, no se producen solo a nivel del mercado o por la libre iniciativa individual o empresarial, sino que casi siempre existe la presencia del Estado, a través de las políticas públicas. Las políticas culturales podrían ser definidas como “las intervenciones públicas o privadas, por parte de sectores gubernamentales, de instituciones de la sociedad civil o de otros actores sociales con capacidad de acción suficiente, que explícitamente apuntan a introducir cambios en el plano cultural” (Margulis 2014, 15). Estas intervenciones implican un proceso de transformación y el movimiento de mecanismos de cambio para modificar algún aspecto de la cultura vigente.

Desde esta perspectiva, las políticas culturales no son tarea exclusiva del Estado. Sindicatos, movimientos sociales, Iglesias, grandes empresas, medios de comunicación, en fin, muchos otros agentes de la actividad cultural pueden emprender en políticas culturales aunque muchas veces se llamen de otra manera. A partir de esta definición amplia de las políticas culturales, se puede pensar en acciones deliberadas e interdependientes entre el sector público y el privado, encaminadas a actuar sobre los códigos de la cultura, es decir, a intervenir en los sistemas de significación históricamente constituidos y compartidos por grandes grupos que sustentan formas arraigadas de percibir, apreciar, relacionarse, actuar, y que orientan las prácticas (Margulis 2014, 20).

¿Cómo han funcionado las políticas públicas relacionadas a la difusión de un mayor porcentaje de música ecuatoriana, entendiéndose por música de cualquier género interpretada, producida o compuesta por ecuatorianos? Son frecuentes las declaraciones sobre la potencialidad del arte y las industrias culturales para atraer inversiones, generar empleos, dinamizar el turismo y elevar el Producto Interno Bruto. Sin embargo, en Ecuador ha habido significativos recortes presupuestarios en proyectos dirigidos a impulsar el desarrollo cultural, como es el caso del que el Ministerio de Finanzas comunicó a CNCine. Frente a un presupuesto de inversión de 3'715.000 dólares en el año 2015, se redujo a 1'500.000 dólares, representando una reducción de los recursos disponibles del 59,6% (La Hora 2016). Al registrarse estos cambios, es especialmente interesante averiguar qué

piensan los jóvenes y cómo incurren en nuevos comportamientos, “formas de agruparse y comunicarse distintas de las políticas estatales o empresariales” (García y Urtegacoords, Maritza 2012, 13)

La noción de cultura ha cambiado. Las tendencias artísticas como el multiculturalismo, que subrayan la justicia social y las iniciativas para promover la utilidad sociopolítica y económica, se fusionaron en el concepto de lo que Yúdice llama “economía cultural” y que la nueva retórica laborista de Blair apodó como “economía creativa”, que incluye tanto un programa sociopolítico, como un programa económico. El concepto se comercializó en Gran Bretaña como “cool Britannia” y convirtió a Londres en el centro creador de tendencias en la música, la moda, el arte o el diseño. Se promovió la cultura del Londres moderno como fundamento para la denominada nueva economía, “basada en el suministro de contenido, que supuestamente constituye el motor de la acumulación”. Se desarrollaron proyectos de este tipo en algunas ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, Puerto Madero, Palermo Viejo, Fortaleza, Puerto Digital y Valparaíso y tuvo como uno de los principales objetivos, explorar cómo puede aprovecharse “la creatividad de las naciones para el desarrollo, la inclusión de la diversidad y la coexistencia pacífica” (Yúdice 2002, 30-31).

La aparición del concepto de “industria cultural” se debe a dos pensadores alemanes de la Escuela de Frankfurt: Theodor Adorno y Max Horkheimer. En su publicación *La dialéctica de la ilustración*, denunciaban cómo la producción artesana o el trabajo de creación estaban empezando a ser reemplazados por formas de producción industriales. “Critocaban con vehemencia lo que dieron el nombre de “industria cultural”, esto es, la producción serializada y masiva de la cultura” (Rowan 2010, 32). Presentaron estas industrias “como responsables de la transformación de la cultura en un producto de mercado, uniformizado, serializado y estéticamente vacío”, sin imaginarse que cuarenta años más tarde, este concepto sería adoptado como modelo y fórmula para el desarrollo de las economías urbanas. (Rowan 2010, 32-33)

En el país, así como en el resto del continente, los artistas, sobre todo los más jóvenes, se organizan para realizar propuestas y agruparse en redes distintas a las que prevalecen en las industrias culturales. Tienen grandes dificultades para conseguir un empleo formal y se evidencia un descontento con los modos hegemónicos de organizar la

cultura, además de tener un interés por buscar nuevos caminos más creativos, compatibles con las innovaciones culturales y tecnológicas (García y Urtegacoords, Maritza 2012, 14).

Se evidencia también que los jóvenes consumen más cine que antes, pero no en las salas sino en televisión y en sus teléfonos o computadores portátiles, cada vez más mediante el descargue de películas o series del Internet. En lo que se refiere a la música, prefieren la descarga más que la compra del disco e insertarse en redes más experimentales que les permite generar redes más libres para difundir la música y acceder a ella, generando más independencia y autoempleo.

Entre los jóvenes, el aumento del desempleo y la disminuida capacidad adquisitiva, ha dado como resultado la disminución de la capacidad de compra de discos y de asistencia a espectáculos, la proliferación de la piratería y las crecientes oportunidades de acceso digital mediante descargas de la red (García y Urtegacoords, Maritza 2012, 24).

A la par, han surgido movimientos alternativos en Latinoamérica: los jóvenes crean empresas innovadoras en áreas como la informática, servicios digitalizados, entretenimiento audiovisual y, sobre todo, en las industrias creativas. También se inscriben de modos no tradicionales en el mercado de trabajo y son los mayores consumidores de música, vídeos y tecnologías avanzadas. Pero, por otro lado, son los jóvenes los que tienen mayores porcentajes de desempleo y empleo informal. El informe de la Organización Iberoamericana de la Juventud revela que en América Latina “los jóvenes son el sector más vulnerable a los trabajos irregulares, con el sueldo más castigado” (García y Urtegacoords, Maritza 2012, 28), a pesar de que sean los jóvenes quienes tienen mayores logros académicos.

Por estas razones, es importante conocer las estrategias y tácticas que los jóvenes músicos del Ecuador están encontrando para realizar sus producciones y que lleguen a ser difundidos en los distintos medios de comunicación, especialmente en la radio comercial. Por experiencia propia y de lo que he podido ver, los músicos ecuatorianos trabajan en proyectos de corta duración, sin contratos o en condiciones irregulares.

Tal como lo menciona García Canclini, refiriéndose a la experiencia mexicana, los músicos trabajan en procesos cooperativos, deben adaptarse a clientes o encargos diversos, a la variación de los equipos, a ingresos limitados, y a tener siempre actividades secundarias. Deben ser multi-disciplinarios para poder ahorrar en mano de obra

especializada (productores ejecutivos, productores musicales, etc.). No son suficientes las competencias académicas tradicionales y es necesaria la autogestión de la producción, distribución y consumo de su música.

Por lo antes expuesto, se puede observar que lo que prevalece entre los músicos ecuatorianos es el trabajo autónomo. Un crecimiento de los contratos por proyectos, “que se organizan con una lógica completamente diferente a la que imperaba en el trabajo asalariado”. La seguridad y la continuidad se pierden y se opera bajo lógicas temporales completamente diferentes. En esta nueva dinámica, lo que importa “es desarrollar la actividad, es decir, no estar nunca falto de proyectos, falto de ideas, tener siempre alguna cosa a la vista, en preparación... pese a saber que los proyectos son por naturaleza tan inciertos como su remuneración”. En la medida en que muy pocas veces hay contratos, es necesario saber confiar en los clientes y esperar que se cumplan todas las condiciones pactadas a través de acuerdos verbales (Rowan 2010, 59-60)

Históricamente, se identifica a la industria discográfica como el modelo dominante de negocio. Sin embargo, durante las últimas décadas, esto ha cambiado. Las discográficas y los programadores de radio deciden qué debe tocarse y qué debe emitirse. Los consumidores, qué discos y música se debe comprar. “Como resultado de todas estas decisiones, aparentemente individuales, aparece un determinado patrón de éxito, gusto y estilo que puede ser explicado sociológicamente (Frith 2001, 414-415)

La crisis de la industria discográfica por la disminución de las ventas de discos físicos es inversamente proporcional al consumo de la música. Esto se debe a la digitalización de la música y su distribución, al impacto de la incorporación de las nuevas tecnologías en el proceso creativo, entre otras razones. Se pueden encontrar algunas características en la reconfiguración de la producción musical y el impacto de las transformaciones digitales en la industria discográfica mundial. Nestor García Canclini enumera las siguientes:

1. Han disminuido los costos relacionados con la creación, producción y distribución musical.

2. Las tecnologías de la información y la comunicación han permitido el desarrollo de nuevas estrategias de acceso y difusión de la información mediante la participación activa de los consumidores a partir de blogs, sitios web, podcasts, radios por Internet, etc.

3. Las ventas del disco físico han disminuido mientras las ventas por Internet han aumentado.

4. La industria está viviendo una reestructuración y han surgido nuevos actores que redefinen las reglas y dinámicas dentro del campo musical.

5. Cada vez son menos los “artistas de estadio” ya que la industria se ha fragmentado, potenciando dinámicas mucho más horizontales.

En el caso ecuatoriano, se debe investigar cómo funciona la cadena de producción, si los músicos ecuatorianos están aprovechando las ventajas que ofrecen las nuevas redes y tecnologías digitales, dados sus reducidos costos de almacenamiento, distribución y comercialización. Debido a estos avances, las disqueras cada vez buscan menos vender discos y han apuntado a las industrias del entretenimiento, como las presentaciones en vivo (García y Urtegacoords, Maritza 2012, 143). La colaboración y cooperación son medios por los cuales se generan y se distribuyen las ideas creativas, con escasas reglas establecidas y que continuamente se están modificando en función de nuevas estrategias creativas y de cambio.

La distribución de los productos terminados a medios de comunicación como la radio, de los músicos ecuatorianos, dependerá seguramente de iniciativas propias. Con poquísimas excepciones, “el artista y las disqueras que vivían de las ventas de sus discos no existen más” (García y Urtegacoords, Maritza 2012, 149) y la “meritocracia” otorga a los músicos el prestigio y la reputación necesarios para mayores posibilidades de trabajo y de difusión de su música. También están las prácticas no documentadas, pero conocidas, en los medios, donde el intérprete de una pieza musical paga, ya sea con dádivas o con dinero, para que su canción se difunda. A esta práctica se la conoce como “payola”, una práctica ilegal, oculta y frecuente en algunas radios, pero que está prohibida en la Ley Orgánica de Comunicación expedida en el país en junio de 2013.

La informalidad del trabajo musical y la crisis de la industria disquera, obligan a los músicos a buscar proyectos y actividades simultáneos para solventar económicamente sus necesidades. En el caso del Ecuador, los músicos generalmente encuentran en la enseñanza un medio de sobrevivencia. También se han visto obligados a desempeñar diversas funciones, como ser su propio manager, su propio productor, distribuidor, etc., que antes las llevaban las disqueras, los sellos, las casas productoras, distribuidoras, agencias de

management, agencias de *booking* y las promotoras. Mediante la nacionalización de los sellos discográficos, seguramente en el país todos estos roles fueron asumidos por las *majors* que tenían una hiperespecialidad y profesionalización de las distintas actividades que entran en la cadena de producción.

El músico ecuatoriano de estos días se muestra como un sujeto precarizado, que generalmente trabaja en diversos proyectos sin un salario fijo y que encuentra en diferentes actividades una manera de supervivencia, tales como la docencia, la musicalización de películas, corto metrajes u obras de teatro, haciendo jingles publicitarios y presentaciones varias. La informalidad de su trabajo los ha llevado a no tener prestaciones como la seguridad social, pensiones o a fondos de reserva. Esto obliga a los músicos a establecer nuevas dinámicas de circulación que ya no incluirían a la radio como único medio de difusión. Sin embargo, sigue siendo el medio más utilizado por músicos y consumidores de música.

En el Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017, se aborda a la cultura en dos grandes ámbitos: en los principios y derechos culturales, y en el Sistema Nacional de Cultura. Estos derechos que son garantizados por el sistema, entienden a la cultura como un proceso social dinámico, que está en permanente transformación, y que, por lo tanto, incluyen todas las expresiones, tanto las ancestrales como las contemporáneas. (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo-Senplades 2013, 182).

Organismos como la UNESCO, en la Convención de Protección y Promoción de las Expresiones Culturales aprobada para la Educación, la Ciencia y la Cultura, y ratificada por el Ecuador, determina que son derechos y obligaciones de los Estados, la reafirmación de su derecho a formular y aplicar políticas culturales y adoptar medidas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales así como procurar incentivar a las personas a crear, producir, difundir y distribuir sus propias expresiones culturales y al reconocimiento de la importante contribución de los artistas.

La música forma parte de los elementos simbólicos que constituyen la identidad de un pueblo y de su patrimonio cultural intangible. La protección de la música tradicional, así como la circulación de nuevas expresiones musicales, es obligación del Estado, incluida en el Plan Nacional de Desarrollo en sus objetivos 2, 4, 5 y 9, de manera implícita, y se ha visto reflejado en la Ley Orgánica de Comunicación, de manera explícita, al hacer

obligatoria la transmisión de música ecuatoriana en la radio del Ecuador en un porcentaje de equidad con respecto a las expresiones musicales extranjeras.

El espacio público, en este caso mediático y simbólico, con la aplicación de esta ley, será el lugar desde el cual se pueda construir una cultura de “convivencia democrática, intercultural y creativa entre sujetos libres que se reconocen y respetan recíprocamente como iguales”, otorgando a las personas del Ecuador, el derecho al ejercicio digno y sostenido de actividades artísticas como la música y a participar en la vida cultural de su país. El Estado estaría abriendo espacios para cumplir con su compromiso de promover políticas que aseguren las condiciones para la expresión igualitaria de la diversidad musical, así como la construcción de una identidad nacional a través de su música (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo-Senplades 2013, 182)

1. Políticas relacionadas a la música en la Ley Orgánica de Comunicación

La vigente Constitución Política de la República del Ecuador se aprobó el 24 de julio de 2008 en Ciudad Alfaro y consagró los derechos de la comunicación e información. Para la materialización de dichos derechos, era necesaria la aprobación de una ley orgánica, razón por la cual, se dispuso en la Primera Disposición Transitoria de la Constitución que en el plazo máximo de 365 días se aprobara la Ley Orgánica de Comunicación. El proceso sería más largo y conflictivo de lo previsto. El primer debate se desarrolló el 5 de enero de 2010 y para el 14 de junio de ese mismo año, estuvo listo el informe para segundo debate.

El 7 de mayo del 2011 se realizó la consulta popular y referéndum en el Ecuador. La pregunta 9 se refería a la comunicación y se consultaba al pueblo ecuatoriano lo siguiente: “¿Está usted de acuerdo que la Asamblea Nacional, sin dilaciones, dentro del plazo establecido por la Ley Orgánica de la Función Legislativa, expida una Ley de Comunicación que cree el Consejo de Regulación que regule la difusión de contenidos en la televisión, radio y publicaciones de prensa escrita que contengan mensajes de violencia, explícitamente sexuales o discriminatorios, y que establezca criterios de responsabilidad ulterior de las comunicadores o los medios emisores?. Ganó el sí, alcanzando un 51,68% de los votos.

El segundo debate relacionado a la de la Ley Orgánica de Comunicación se inició el 8 de junio de 2011 y se extendió hasta el 27 de julio del mismo año. La ley fue debatida durante los dos años siguientes, en los cuales la Comisión de Comunicación realizó alrededor de 70 reuniones y tuvo contacto con medios de comunicación, periodistas, organizaciones no gubernamentales e instituciones del Estado y con varios grupos ciudadanos. Finalmente se sancionó la Ley Orgánica de Comunicación y el 21 de junio de 2013, el presidente Rafael Correa firmó la aprobación de la Ley que fue publicada en el Registro Oficial No. 22, el 25 de junio de 2013 (*Ecuadorinmediato.com* 2017, 1). (Artículo: Hoy se cumple un año de la Ley de Comunicación de la edición 4501).

Por otro lado, la Declaración Universal de Derechos Humanos determina en su artículo 27, numerales 1 y 2 que toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y que tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones literarias o artísticas de que sea autora. Igualmente, la Convención de Protección y Promoción de las Expresiones Culturales aprobada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), reafirma el derecho soberano de un país a formular, aplicar políticas culturales y adoptar medidas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; que se procurará incentivar a las personas y a los grupos de su territorio para crear, producir, difundir y distribuir sus propias expresiones culturales y al reconocimiento de la importante contribución de los artistas...”. Por último, la Constitución afirma que, “...la comunicación social que se realiza a través de los medios de comunicación es un servicio público”.

En base a estas disposiciones de carácter universal y nacional, el Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017 propone 12 objetivos nacionales, entre los cuales están el 2, 4, 5 y 9 que se articulan con los contenidos de la Ley de Comunicación, relacionados con la música ecuatoriana.

Los objetivos mencionados evidencian la necesidad de crear políticas públicas para apoyar la difusión de expresiones culturales ecuatorianas como la música en medios de comunicación masivos. Buscan auspiciar la igualdad, la inclusión, la equidad social, valorar las diversidades, entre ellas las culturales y artísticas, generando incentivos a través de

acciones afirmativas que promuevan el respeto y reconocimiento de la diversidad mediante la difusión de su música.

Se menciona, además, la necesidad de incentivar la generación de conocimiento en relación al arte y que el uso del espacio mediático debe contribuir al proceso de su aprendizaje, promoviendo la valoración del patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio musical del Ecuador. Además, aparte de fortalecer y crear espacios de difusión y práctica de las diferentes disciplinas artísticas, se apoya el desarrollo de talentos en la música, promoviendo su participación a nivel nacional e internacional.

Mediante estos objetivos se busca también el fortalecimiento de la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad, promoviendo la construcción de una identidad nacional, en este caso, en la diversidad musical; así como fortalecer la identidad plurinacional e intercultural mediante la preservación y revitalización del patrimonio musical y de las diversas memorias colectivas e individuales; fomentar la apropiación de espacios públicos y la libre expresión para la democratización y el control social de los espacios mediáticos como la radio, planteando estrategias y políticas culturales para la revitalización de la música ecuatoriana.

Además, se plantea que se considere como trabajo digno a la actividad musical, un aporte para la economía y un medio de realización personal, incentivando los talentos de las personas para la consecución de una vida plena. (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo-Senplades 2013, 84-349).

Según el Plan Nacional del Buen Vivir, es fundamental la construcción colectiva del espacio público, como lugar de encuentro común. La radio, que es el medio que será analizado en esta investigación, debe facilitar y promover este espacio para fomentar los derechos culturales, que en el caso de muchos países de Latinoamérica, se han visto y se siguen viendo dominados por mercados concentrados en manos privadas que marcan valores y estilos de vida hegemónicos por la cultura global y extranjerizante.

En la Ley Orgánica de Comunicación se establece como “principio de acción afirmativa” que se adoptarán medidas de política pública “destinadas a mejorar las condiciones para el acceso y ejercicio de los derechos a la comunicación a grupos humanos que se consideren, fundamentalmente, en situación de desigualdad real respecto de la generalidad de los ciudadanos” ” (Asamblea Nacional del Ecuador 2015, 4). El artículo

relacionado a la difusión de música del Ecuador es claramente un intento de brindar una solución al problema relacionado a los limitados espacios que se han brindado a los músicos ecuatorianos en los medios de comunicación, que se han visto históricamente en situación de desigualdad con respecto a los músicos extranjeros.

Por una parte, según Yúdice, es necesario reconocer que los artistas del mundo en “vías de desarrollo” no recibirán jamás la compensación que sí reciben los músicos del “primer mundo” que trabajan dentro de la industria de la música. Por otra parte, la exotización de la música está vinculada a la comercialización, donde piezas de la tradición musical de un país son tomadas y adaptadas a los gustos comerciales y por lo tanto “la lógica occidental del artista que se apropia del conocimiento de la comunidad pobre y gana dinero con ello no puede servir de patrón único para la creación de un tratado para la protección de los conocimientos tradicionales, pues destruye la posibilidad de diversas *antropofagias*, *remixajes* y apropiaciones que enriquecen la vida cultural planetaria”(Yúdice 2007, 90-91)

A lo antes expuesto, se suman los manejos de los medios de comunicación para cumplir simplemente con sus cuotas y con la ley que en ciertos casos, no favorecen a los músicos ecuatorianos. Estos manejos incluyen prácticas económicas que se ven reflejadas en el Artículo 6 (Prohibición de prácticas de condicionamiento de la difusión de contenidos musicales), donde “se prohíbe cualquier forma de intercambio económico, o de bienes y servicios que tengan valor comercial, con el fin de condicionar la difusión de contenidos musicales en cualquier medio de comunicación, para dar cumplimiento del porcentaje previsto en el artículo 103 de la LOC” (El Pleno del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación 2016, 5).

1.1. La música ecuatoriana según la Ley Orgánica de Comunicación

En el reglamento de la CORDICOM se define a los contenidos musicales de la siguiente manera: “Es un producto cultural expresado por la sucesión de una o varias series simultáneas de sonidos, escrituras, voces y silencios concertados, modulados y rimados, ordenados en tiempo y espacio que pueden producir sentidos y sensibilidades en quien los percibe, con la intención de relacionar a las personas mediante un tipo de comunicación

específica” (El Pleno del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación 2016, 5)

En el Artículo 8 (Contenidos musicales nacionales) de la resolución No. CORDICOM-PLE-2014-034 se establece que son contenidos musicales de producción nacional 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 interprete 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 ecuatoriano (CORDICOM-PLE-2014-034).

Estos criterios deberán ser tomados en cuenta por las estaciones de radiodifusión sonora “para garantizar un acceso democrático, plural y diverso de autores, intérpretes y ejecutantes nacionales, de todos los géneros musicales, a la programación radial, de acuerdo con la identidad musical prevalente de cada radio” (El Pleno del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación 2016, 7)

Con el fin de regular y monitorear los avances en información y comunicación, se crearon dos instituciones a partir de la aprobación de la LOC: la CORDICOM y la SUPERCOM¹

Entre las resoluciones más importantes relacionadas a la música ecuatoriana, emitidas por la CORDICOM, está la No. CORDICOM-PLE-2014-034. En ésta, se establecen como consideraciones: que las personas tienen el derecho a desarrollar su

¹ La Superintendencia de la Información y Comunicación (SUPERCOM) es un organismo técnico de vigilancia, auditoría, intervención y control, con capacidad sancionatoria, con personalidad jurídica, patrimonio propio y autonomía administrativa, presupuestaria y organizativa. Cuenta con atribuciones para hacer cumplir la normativa de regulación de la Información y Comunicación, según el artículo 55 de la misma Ley. Entre sus atribuciones están: fiscalizar, supervisar y ordenar el cumplimiento de las disposiciones legales y reglamentarias sobre los derechos de la comunicación, pudiendo realizar comunicaciones y amonestaciones escritas a los administrados para llamar su atención sobre prácticas que deben ser mejoradas o corregidas (SUPERCOM 2014, 5:2)

capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, que la producción de los artistas ecuatorianos se sujetará a principios y normas de calidad, sostenibilidad, valoración del trabajo y eficiencia económica y social, como lo estipula el artículo 320 de la Constitución de la República. Además, se establecen las características, facultades y atribuciones del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación, así como los porcentajes de música ecuatoriana que los medios deben cumplir en su programación y sus plazos.

En la misma resolución, se dicta el “reglamento para la aplicación del artículo 103 de la Ley Orgánica de Comunicación sobre contenidos musicales” con las definiciones de los diferentes tipos de autor e intérprete, contenidos musicales, radios temáticas o especializadas, contenidos musicales nacionales, entre otras. Es decir, esta resolución dicta los parámetros para la democratización de espacios de emisión de la música ecuatoriana, la define e indica cómo aplicar el artículo 103.

El propósito de esta nueva normativa es fijar los mecanismos para la aplicación del porcentaje de contenidos musicales que sean producidos, compuestos, interpretados o ejecutados en el Ecuador, según lo dispuesto en el artículo 103 de la Ley Orgánica de Comunicación. Esta normativa será de aplicación obligatoria para todas las estaciones de radiodifusión sonora que difundan contenidos musicales, que en el caso de la radio comercial, son la mayoría.

El Reglamento privilegia la creatividad, las prácticas artísticas y las expresiones culturales, los saberes ancestrales y, en general, todas las formas de ser, estar, saber y hacer de las diversas comunidades en el contexto actual y en el marco de su pasado y futuro. Recrear la memoria social de pueblos y nacionalidades a través de representaciones artísticas como la música y otras expresiones estéticas, así como difundir el patrimonio cultural de los pueblos y nacionalidades.

El artículo 103 de la Ley Orgánica de Comunicación, establece que “en los casos de las estaciones de radiodifusión sonora que emitan programas musicales, la música producida, compuesta o ejecutada en Ecuador deberá representar al menos el 50% de los contenidos musicales emitidos en todos sus horarios”, quedando exentas las estaciones de carácter temático o especializado (Asamblea Nacional del Ecuador 2015, 30), aclarando que esta excepción no se aplicará a las estaciones de radiodifusión cuya especialidad o

temática se refiera a contenidos musicales. Las Radios Temáticas o Especializadas son aquellas cuyo contenido de programación no es musical en un 90% y se excluye de este cálculo la transmisión de cuñas radiales de todo tipo. A este artículo (103) se lo conoce como del “1 por 1”.

Dentro de las “disposiciones transitorias” (sexta) de la LOC, está la posibilidad de que los medios de comunicación alcancen de forma progresiva las obligaciones que se establece para la producción audiovisual nacional en el plazo de cinco años a partir de la entrada en vigor de esta ley, empezando en el 10% en el primer año, 15% en el segundo, 20% en el tercero, 30% en el cuarto y 40% en el quinto año. En lo que se refiere a los contenidos musicales, se aplicará la misma gradualidad empezando en el 20% en el primer año, 25% en el segundo, 30% en el tercero, 40% en el cuarto y 50% en el quinto año. (Asamblea Nacional del Ecuador 2015, 36). Sin embargo, luego se dispone que la gradualidad para la transmisión de música ecuatoriana debe ser en un plazo de tres años a partir de la entrada en vigor de la Ley, empezando con el 20% en el primer año, 35% en el segundo y 50% en el tercero (El Pleno del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación 2016, 3)

En el artículo 75 del Reglamento General a la Ley Orgánica de Comunicación se dispone que la difusión de estos contenidos musicales producidos, compuestos o ejecutados en el Ecuador, podrán realizarse de forma secuencial y alternativa de piezas musicales, o alternando segmentos de música nacional con segmentos de música internacional. En la resolución No. CORDICOM-PLE-2014-034, esto se especifica aún más en la reforma al reglamento y se dispone que para la difusión de estos contenidos musicales, se lo puede hacer a) Alternando programas de contenido musical nacional, con programas de contenido musical extranjero, b) Dentro de cada programa o c) Difundiendo un número igual de piezas musicales nacionales y extranjeras, indistintamente del programa o segmento en que se transmitan (El Pleno del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación 2016, 12)

La difusión de contenidos musicales producidos, compuestos o ejecutados en Ecuador, deberá incluir de manera equitativa a autores, ejecutantes e intérpretes noveles y reconocidos, como consta en la resolución No. CORDICOM-PLE-2014-034, capítulo III, artículo 8 sobre contenidos musicales nacionales. En esta misma resolución, como

“definiciones”, se dice del autor, intérprete o ejecutante novel: que es aquel cuyos contenidos musicales no han sido difundidos en medios de comunicación social y del autor, intérprete o ejecutante reconocido que es aquel cuyos contenidos musicales han sido difundidos en los medios de comunicación social (El Pleno del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación 2016, 5).

Hay que destacar que, al establecerse originalmente en la Ley que los contenidos musicales compuestos o ejecutados en Ecuador podrían ser transmitidos en todos los horarios, permitía la posibilidad de que los medios ubiquen a la música ecuatoriana en horarios sin mayor sintonía y, por lo tanto, poco comerciales para las radios, y de todas maneras cumplan con su cuota, incidiendo directamente en la difusión y conocimiento del trabajo de los músicos ecuatorianos. El CORDICOM en su resolución No. CORDICOM-PLE-2014-034 publica como reforma al reglamento para la aplicación del artículo 103 de la LOC, que “la difusión de contenidos musicales producidos, compuestos o ejecutados en Ecuador por parte de las estaciones de radiodifusión sonora que emiten programas musicales, siempre y cuando se cumpla con el equilibrio y equidad...podrá efectuarse en el horario de 5h00 a 24h00”(El Pleno del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación 2016, 11)

En los datos estadísticos del “Registro Público de Medios” realizado por la CORDICOM, hasta el 15 de junio del 2015, se resalta el tipo de producción y el origen de contenido. En este informe se visibiliza que los medios audiovisuales, “cuentan mayoritariamente con programas, cuya producción es propia del medio de comunicación y adicionalmente su origen es de Producción Nacional”. En este mismo documento, con relación a la radio, se informa que “se puede observar que más del 70% de los contenidos en radio, son producidos por los propios medios de comunicación, teniendo una relación directamente proporcional con la Producción Nacional”. Posteriormente al año 2015, los únicos informes que ha emitido la CORDICOM han sido los relacionados a la adjudicación de frecuencias.

Según el Estatuto Orgánico de Procesos de la Superintendencia de Información y Comunicación, para garantizar el acceso y ejercicio de los derechos a la información y comunicación, tiene entre sus “procesos agregadores de valor”, el proceso de “vigilancia y control de medios de comunicación social” con una “Intendencia Nacional de Vigilancia y

Control de Medios de Comunicación Social” y su respectivo intendente. La misión de este organismo es “gestionar la vigilancia, monitoreo, seguimiento y control de los medios de comunicación social de radio, televisión (audiovisuales) e impresos; y atender de forma eficiente, oportuna, las denuncias, reclamos y quejas presentados por la ciudadanía, en cumplimiento de la misión institucional” (SUPERCOM 2014, 5:5)

Esta Intendencia tiene bajo su control a la “Dirección Nacional de Vigilancia y Control de Radio” con un Director Nacional. Entre sus atribuciones y responsabilidades relacionadas al monitoreo de la música ecuatoriana en la radio, están gestionar los procesos y subprocesos de vigilancia, monitoreo, seguimiento y control de los medios de comunicación de radio públicos, privados y comunitarios, diseñar instrumentos para la vigilancia y control de la radio, así como vigilar y controlar el cumplimiento de difusión de programación radial a favor de los principios de interculturalidad, plurinacionalidad, grupos de atención prioritaria; (Estatuto Orgánico Procesos Superintendencia Información Comunicación) (SUPERCOM 2014, 5:11)

La SUPERCOM presenta en su página web, informes de monitoreo de medios, sobre todo en lo relacionado a contenidos violentos, sexistas, discriminatorios, y con respecto a la violación del derecho a la honra, buen nombre y la reputación de las personas. No se evidencia ningún análisis sobre la transmisión de música ecuatoriana en los medios de comunicación y específicamente en la radio.

Sobre el denominado “1x1” relativo a la cuota musical, se anuncia en esta página web, ferias donde los músicos ecuatorianos de las distintas zonas, pueden enviar fotografías, entrevistas en medios de comunicación, material promocional, vídeos, demo de audio, para su selección. Este material es analizado por un comité de selección que está conformado por reconocidos artistas nacionales, expertos en la industria musical y delegados de la Superintendencia de la Información y Comunicación. Los artistas seleccionados pueden presentarse en un concierto y son incluidos en un catálogo promocional que se entrega a productores y medios de comunicación. Otros participan en una feria musical donde audicionan para personalidades y representantes del ámbito artístico cultural, empresas de sonido, productoras de discos, entre otros.

1.2. Organizaciones para la gestión de la música

Una de las organizaciones ecuatorianas, entre las pocas que se han ocupado de políticas relacionadas a la música, es SAYCE², Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador, que en su nuevo logo solo expone “Sociedad de Autores del Ecuador”.

Forman parte de la Confederación Internacional de Sociedades y Autores y Compositores, C.I.S.A.C, organismo mundial para la protección de derechos de autor y de otros organismos regionales afines. Los autores y compositores ecuatorianos son “socios” y se afilian voluntariamente. También pueden afiliarse autores extranjeros mediante convenios de representación recíproca con sociedades afines a las que pertenecen. Entre los beneficios de ser un socio de SAYCE están: servicio médico, seguro de vida, fondo mortuario, mausoleo, asesoría jurídica gratuita, trámite y recaudación de los derechos autorales por comunicación pública de obras, auspicios para proyectos culturales que permitan difundir y promocionar las obras nacionales, así como la creatividad de los autores socios de SAYCE.

Según la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana de Pablo Guerrero, SAYCE fue fundada por su principal promotor, el compositor Gerardo Guevara, con la asesoría legal del Dr. Marco Proaño Maya. Fue constituida mediante Acuerdo Ministerial No. 1291 el 30 de marzo de 1973 y obtuvo la personería jurídica bajo Acuerdo del Ministerio de Bienestar Social y Cultura No. 755, el 28 de enero de 1977 (Pablo Guerrero 2004, 1310).

En el Acta Constitutiva de la fundación de SAYCE se describe la situación del Derecho de Autor en el Ecuador como injusta, con el “desconocimiento permanente de la personalidad y de los derechos de los creadores intelectuales que han sufrido injusticia y explotación”. El abuso de los usuarios y la indiferencia de los autores y compositores “ han sido los signos persistentes de la realidad autoral ecuatoriana” (Pablo Guerrero 2004, 1311).

En el acta, los autores y compositores de música participantes en esta Asamblea General, decidieron integrarse definitivamente en la constitución de una “Sociedad de Autores y Compositores”, que les represente en la defensa de sus derechos fundamentales. “Con el desarrollo de los medios de difusión cultural, las Sociedades de Autores son

² En la página web de la institución, se define como “una sociedad de gestión colectiva, cuyo objetivo primordial es proteger y administrar los derechos económicos resultantes de la utilización de las obras musicales de autores nacionales y extranjeros, constituyen una entidad jurídica de derecho privado, sin fines de lucro, capaz de ejercer derechos, contraer obligaciones civiles.

indispensables para la recaudación y distribución de los derechos económicos del autor”, exponiendo posteriormente, que en los países donde no existen estas sociedades, los creadores intelectuales son explotados impunemente en presencia de la misma Ley. Con estas consideraciones, se resolvió crear la “Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos SAYCE” con dimensión nacional.

Sin embargo, la misma enciclopedia de Pablo Guerrero, denuncia que la prensa y varios artistas han mantenido críticas a la actividad de SAYCE “ya que se ha remitido casi con exclusividad a la recaudación de impuestos, sin cumplir cabalmente con los fines que promulgaba en su constitución, por lo que buscaban crear otro organismo que los represente”. En 1998, cuando el Congreso discutía la Ley de Propiedad Intelectual, surgió el “Frente Ecuatoriano de Autores, Compositores y Músicos”, coordinado por el músico Ricardo Perotti, quien buscaba administrar libremente sus obras, pues consideraba a SAYCE un monopolio y una violación constitucional el hecho que se imponga una sociedad de gestión única. La Ley finalmente se oficializó pero el mencionado frente no prosiguió con sus propuestas (Pablo Guerrero 2004, 1312).

Por otro lado quienes consumen la música de los afiliados de SAYCE son personas que “en su local o actividad empresarial y comercial utilice música, como parte principal o complemento de su negocio, ya sea a través de radio, televisión o cualquier medio electrónico (conocido o por conocerse), así como todos los espectáculos públicos a nivel nacional, es considerado un usuario de la música y como tal debe obtener la licencia respectiva”. (www.sayce.com.ec)

El Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) es otro de los organismos que ha regulado a la música en el Ecuador. Es el ente estatal que regula y controla la aplicación de las leyes de la Ley de Propiedad Intelectual, es decir, las creaciones como la música.

El IEPI es “el organismo administrativo competente para propiciar, promover, fomentar, prevenir, proteger y defender a nombre del Estado Ecuatoriano, los derechos de propiedad intelectual reconocidos en la Ley y en los tratados y convenciones internacionales” (www.propiedadintelectual.gob.ec).

En Ecuador, antes de la creación del IEPI existían diferentes entidades gubernamentales que mediante áreas especializadas, administraban los derechos de

propiedad intelectual. Por ejemplo, los derechos de autor estaban bajo la responsabilidad del Ministerio de Educación, la propiedad industrial se regulaba a través del Ministerio de Industrias y las obtenciones vegetales a través del Ministerio de Agricultura (www.propiedadintelectual.gob.ec).

El 19 de mayo de 1998 se creó un solo organismo que agrupó a todas las áreas relacionadas a la propiedad intelectual y se publicó en el Registro Oficial No. 320 la instauración del Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual IEPI, que además se incluyó en la nueva Ley de Propiedad Intelectual. En el año 1999 empezó a operar el instituto como tal. “De ahí en adelante se han dado varias transformaciones que apuntan a conformar una entidad sólida, adaptable a los cambios del mundo y que sin perder su esencia busca la excelencia en defensa de los derechos de propiedad intelectual” (www.propiedadintelectual.gob.ec).

La propiedad intelectual se refiere a las creaciones de la mente, tales como obras literarias, artísticas, invenciones científicas e industriales, así como los símbolos, nombres e imágenes utilizadas en el comercio. La propiedad intelectual otorga al autor, creador e inventor, el derecho de ser reconocido como titular de su creación o invento y por consiguiente, ser beneficiario del mismo. Se enfoca en tres áreas distintas: la propiedad industrial, los derechos de autor y las obtenciones vegetales (www.wikipedia.org).

La música entraría en las creaciones protegidas por los derechos de autor. En su página web, se define a los derechos de autor como el sistema jurídico por el cual se concede a los autores derechos morales y patrimoniales sobre sus obras. Las composiciones musicales están dentro de las obras protegidas, además de las novelas, poemas, obras de teatro, periódicos, programas informáticos, bases de datos, películas, coreografías, pinturas, dibujos, fotografías, obras escultóricas, obras arquitectónicas, publicidad, mapas, dibujos técnicos, obras de arte aplicadas a la industria.

Dura la vida del creador o compositor más 70 años después de su muerte. “El plazo de vigencia de la protección se da sin perjuicio de derechos morales que se protegen indefinidamente” y estos derechos pueden ser ejercidos por el autor o por sus herederos (www.iepi.com.ec).

El uso de una obra sin la autorización expresa de su autor es considerado ilegal y puede ser castigado con multas o prisión. La obra está protegida con el simple hecho de su

creación, sin embargo, se recomienda a los autores a registrarla en la Unidad de Registro del IEPI, para que el autor se beneficie de la presunción de autoría que la ley reconoce a su favor. El autor o sus herederos podrán autorizar o prohibir:

- La reproducción o fijación de cualquier medio o por cualquier procedimiento de la obra.
- La comunicación pública de la obra.
- La distribución de ejemplares de la obra.
- La traducción, adaptación, arreglo u otra transformación de la obra. (www.iepi.com.ec).

Por lo tanto, estas políticas públicas están destinadas a promover el respeto a la creación intelectual, “a través de la educación, difusión y observancia de la normativa jurídica vigente basada en el reconocimiento del Derecho de Autor y Derechos Conexos en todas sus manifestaciones, con una gestión de calidad en el registro de obras y otras creaciones intelectuales, y vigilando el correcto funcionamiento de las sociedades de gestión colectiva” (www.iepi.com.ec).

Sin embargo, según Yúdice, en los “países en desenvolvimiento” se está dando una suerte de apropiación de fonogramas y de géneros, ritmos y melodías, surgiendo así un problema ético. “Las músicas tradicionales, que por lo general pertenecen al dominio público, pueden ser apropiadas en fusiones protegidas por los derechos autorales”. Al mismo tiempo, las músicas locales, étnicas y minoritarias son objeto de protección a partir del folklore a través de movimientos sociales, fundaciones privadas nacionales e internacionales y organismos como la Unesco. “Esta preocupación se ha intensificado con el surgimiento de la *world music*, que a la vez que busca visibilizar y dar reconocimiento (en los ojos y oídos del mundo “desarrollado”) a “otras” músicas, no obstante las ha insertado en circuitos ya existentes de exotización” (Yúdice 2007, 89), como se había mencionado anteriormente.

El IEPI se creó a fines de la década de los 90. Esto coincide con el surgimiento de las industrias y economía creativa, que buscan producir valor económico a través de la explotación de derechos patrimoniales, concentrados en productores y distribuidores.

En el Ecuador, el derecho de autor resguarda la obra desde su creación. Para el efecto, era necesario registrar la obra en la Unidad de Registro del IEPI y de esta manera el autor se beneficiaría de la presunción de autoría que la ley reconoce.

El IEPI fue el organismo que rigió los derechos de autor y la propiedad intelectual hasta la aprobación del denominado “Código Ingenios” del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, la Creatividad y la Innovación aprobado y posteriormente publicado en el Registro Oficial el 9 de diciembre de 2016

2. Políticas públicas relativas a la educación musical

El Estado central tiene competencia sobre las políticas de educación (Asamblea Nacional del Ecuador 2008, 85-86). El Sistema Nacional de Educación tiene como finalidad el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas de la población, que entre otras cosas, posibilitan el aprendizaje y la generación y utilización de conocimientos, técnicas, saberes, artes y cultura. Comprenderá las instituciones, programas, políticas, recursos y actores del proceso educativo, así como acciones en los niveles de educación inicial, básica y bachillerato, y estará articulado con el sistema de educación superior. El Estado ejercerá la rectoría del sistema a través de la autoridad educativa nacional que formulará la política nacional de educación, regulará y controlará las actividades relacionadas con la educación, así como el funcionamiento de las entidades del sistema. La educación como servicio público se prestará a través de instituciones públicas, fiscomisionales y particulares como lo estipulan los artículos 343, 344 y 345 de la Constitución de la República (Asamblea Nacional del Ecuador 2008, 108).

El artículo 27 de la Constitución del Ecuador estipula que la educación se centrará en el ser humano y garantizará su desarrollo holístico. Que estimulará el sentido crítico, el arte y la cultura física, el desarrollo de competencias y capacidades para crear y trabajar, constituyéndose como un eje estratégico para el desarrollo nacional. Es obligatoria en el nivel inicial, básico y bachillerato o su equivalente, de forma escolarizada y no escolarizada. La educación pública será universal, laica y gratuita hasta el tercer nivel de educación superior inclusive y en su artículo 28 se estipula que la educación responderá al

interés público y no estará al servicio de intereses individuales y corporativos. (Asamblea Nacional del Ecuador 2008, 16).

Existen dos reformas curriculares de la Educación General Básica y una del Bachillerato General Unificado que sirvieron de punto de partida para la actualización del currículo en nuestro país. La primera reforma de la EGB tuvo lugar en el año 1996 y una segunda propuesta que entró en vigor en el año 2009, mediante acuerdo Ministerial No. 0611-09. Sin embargo, el currículo de Educación Cultural y Artística se mantendría igual que el currículo de Cultura Estética de 1997. En cuanto al bachillerato, en 2011, entra en vigor el nuevo currículo mediante acuerdo Ministerial No. 242-11 (Ministerio de Educación, s. f., 9).

Tanto para el nivel de Educación General Básica como para el de Bachillerato General Unificado, los estudiantes deben desarrollar aprendizajes en lengua y literatura, matemática, ciencias naturales, ciencias sociales, lengua extranjera, educación física y educación cultural y artística. En el caso de educación cultural y artística, se desarrolla a través de la asignatura del mismo nombre, con una carga horaria de 3 horas pedagógicas por semana en el subnivel de básica preparatoria y de 2 en los niveles de educación general básica y bachillerato general unificado (Ministerio de Educación, s. f., 39-40).

El área de Educación Cultural y Artística se entiende como un espacio que promueve el conocimiento y la participación en la cultura y el arte contemporáneos, en constante diálogo con expresiones culturales locales y ancestrales, fomentando el disfrute y el respeto por la diversidad de costumbres y formas de expresión. (Ministerio de Educación, s. f., 52). Según el Ministerio de Educación del Ecuador, son muchos los informes que evidencian el importante papel que desempeña la Educación Cultural y Artística como área irremplazable a la hora de formar para la vida en un sentido integral. Además de su potencial para iluminar la vida interior y enriquecer el mundo emocional de las personas, la cultura y las artes tienen un impacto decisivo en la salud y el bienestar, la sociedad, la educación y la economía (Ministerio de Educación, s. f., 54).

Está conformada por varias disciplinas o lenguajes, entre los que cabe mencionar las artes visuales, la música, el teatro, la expresión corporal y la danza, la fotografía, el cine y otras modalidades artísticas vinculadas a lo audiovisual. También incluye componentes de la cultura como la gastronomía, la lengua, las creencias, los valores o los símbolos; además

de espacios patrimoniales y una inmensa variedad de elementos que conforman lo que se conoce como patrimonio inmaterial. Por lo tanto, se trata de un área muy amplia y diversa, que reúne múltiples saberes, prácticas y lenguajes, difícil de llevar a la práctica por los docentes (Ministerio de Educación, s. f., 57).

El área no pretende formar artistas, pero sí contribuir a detectar sujetos con talentos o intereses especiales que podrían realizar estudios complementarios. Se trata de ofrecer oportunidades que contribuyan al logro de un gran objetivo: que los estudiantes sean capaces de disfrutar, apreciar y comprender los productos del arte y la cultura, así como de expresarse a través de los recursos de los distintos lenguajes artísticos. (Ministerio de Educación, s. f., 55)

Visto desde la perspectiva de las industrias creativas, las nuevas tecnologías y los hábitos de los consumidores de música están llevando a que la industria musical, en su forma actual, no vaya a poder subsistir. Esto no quiere decir que se esté produciendo menos música, tomando en cuenta la cantidad de fonogramas que circulan en Internet, combinando lo que se canjea en P2P, más lo que se sube a YouTube, MySpace y sitios parecidos. Esto evidencia que se está produciendo, consumiendo y comentando más música que nunca (Yúdice 2007, 50). Políticas públicas como la de educación estarían apuntando a la formación de públicos para el consumo de estos productos.

El sistema de educación superior tiene como finalidad la formación académica y profesional con visión científica y humanista. Estará integrado por universidades y escuelas politécnicas; institutos superiores técnicos, tecnológicos y pedagógicos; y conservatorios de música y artes, debidamente acreditados y evaluados. Estas instituciones, sean públicas o particulares, no tendrán fines de lucro (Asamblea Nacional del Ecuador 2008, 110).

El Consejo de Educación Superior (CES) es el organismo de derecho público con personería jurídica, con patrimonio propio, independencia administrativa, financiera y operativa, que tiene por objetivo la planificación, regulación y coordinación interna del Sistema de Educación Superior, y la relación entre sus distintos actores con la Función ejecutiva y la sociedad ecuatoriana (CES, s. f., 1-2). La resolución del CES: RPC-SO-06-No. 107-2016 es la que establece la nueva normativa para las carreras en artes a nivel nacional, para cumplir con el objetivo establecido en la Ley Orgánica de Educación

Superior y el Reglamento de Régimen Académico, donde se veía la necesidad de expedir un reglamento de regulación de la educación superior artística en el país en sus diversos niveles de formación, técnico o tecnológico superior y equivalentes, tercer nivel, posgrado y doctorado, transversalizada a todos los campos del conocimiento dentro de las enseñanzas artísticas

Este documento se denomina: “Normativa de Formación Superior en Artes” y tiene entre sus objetivos garantizar el derecho a la formación superior en artes, que propenda a la excelencia y pertinencia. Impulsar la formación artística atendiendo al estímulo del talento creativo, a la identidad y a la capacidad del arte como potente factor de transformación social para cubrir las necesidades de desarrollo local, nacional e internacional, en especial en el ámbito latinoamericano. Garantizar la especificidad de la formación en las artes y directamente relacionada con la producción artística dentro de la educación superior para el reconocimiento y ejercicio profesional, entre otras (CES, s. f., RPC:-SO:-06:-No. 107:-2016:3-4).

Dentro de los campos detallados de las artes, en el mismo documento, se encuentran divididas en artes escénicas, visuales, audiovisuales, diseño, musicales y sonoras y finalmente literarias. Las artes musicales y sonoras están definidas como las manifestaciones que involucran los diversos medios musicales, acústicos y sonoros, tienen por objeto desarrollar el área de educación musical, interpretación instrumental, canto, composición, tecnología musical, luthería, musicología y experimentación acústica y sonora, relacionada con otros medios y artes, entre otras. Los niveles de formación de la educación superior en artes, de conformidad con la LOES y el Reglamento de Régimen Académico son: Técnico superior, tecnológico superior, educación superior de grado o de tercer nivel y educación superior de posgrado o de cuarto nivel (CES, s. f., RPC:-SO:-06:-No. 107:-2016:5).

En esta nueva normativa se dispone como única disposición transitoria que los institutos superiores de artes y conservatorios superiores se articularán a la Universidad de las Artes de conformidad con lo establecido en el Reglamento de los Institutos y Conservatorios Superiores expedido por el Consejo de Educación Superior. (CES, s. f., RPC:-SO:-06:-No. 107:-2016:14).

Como se puede observar, a pesar de que se reconoce la importancia del arte y la

cultura para el desarrollo del país y el bienestar de sus ciudadanos, no se le da la importancia a la música en los niveles iniciales de educación, teniendo únicamente 2 o 3 horas pedagógicas por semana como carga horaria, y estando dentro de una materia en la que están incluidas un sinnúmero de artes y variadas destrezas, lo que imposibilita a los docentes a impartir la clase con calidad ya que deberían ser expertos en toda clase de artes y aspectos culturales. A nivel superior, la situación es distinta ya que está regido por instituciones como el CES y el SENESCYT que han puesto mucho peso en la calidad de la educación y en la acreditación de las distintas carreras, entre ellas las musicales. Pero es muy difícil que el nivel de ingreso a las universidades sea el óptimo, si en sus niveles inferiores no se le ha dado la importancia y la calidad que se requiere para un verdadero nivel superior en música.

3. Políticas públicas y Ley Orgánica de Cultura relacionadas a la música

La Asamblea Nacional discutió y aprobó el “Proyecto de Ley Orgánica de Cultura”, en primer debate el 8 de diciembre de 2009, en segundo debate el 27 de septiembre de 2016; se aprobó el 10 de noviembre de 2016 y se pronunció sobre la objeción parcial del Presidente Constitucional de la República el 27 de diciembre de 2016. Se encuentra en el Registro Oficial desde el viernes 30 de diciembre de 2016 (Año IV- No. 913) (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 2).

En la ley publicada, se encuentran como “consideraciones” que el artículo 1 de la Declaración Universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural expresa que “la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y pluralidad de identidades que caracterizan a los grupos y sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios de innovación y creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos”. (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 3)

La Constitución en sus artículos 377, 378 y 379 determina que el Sistema Nacional de Cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional, proteger y promover la diversidad de las manifestaciones culturales como la música, garantizando el ejercicio pleno de los derechos culturales y que estará integrado por todas las instituciones del

ámbito cultural que reciban fondos públicos, siendo el ente rector de la Cultura y el Patrimonio responsable de la política nacional y sus órganos dependientes, adscritos o vinculados de la gestión y promoción de la cultura. La Constitución de la República señala que la cultura es parte del patrimonio tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos y objeto de salvaguarda del Estado.

La música forma parte del patrimonio intangible del Ecuador. La Ley de Cultura lo define como todos los valores, conocimientos, saberes, tecnologías, formas de hacer, pensar y percibir el mundo, y en general las manifestaciones que identifican culturalmente a las personas que conforman el Estado ecuatoriano. El patrimonio cultural nacional intangible o inmaterial incluye los usos, costumbres, creencias, representaciones, expresiones, conocimientos que cada comunidad, pueblo o nacionalidad reconoce como manifestación propia de su identidad cultural. Éstas se transmiten de generación en generación, como es el caso de la música tradicional o patrimonial. Están dotadas de una representatividad y son creadas y recreadas colectivamente y sus significados cambian en función de los contextos sociales, económicos, políticos, culturales y naturales, otorgando a las sociedades un sentido de identidad (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 15). Para reforzar lo antes mencionado, el artículo 4 de la Ley Orgánica de Cultura estipula que las actividades culturales son una *prioridad* ya que son portadoras de contenidos de carácter simbólico que preceden y superan la dimensión estrictamente económica, por lo que recibirán un tratamiento especial en la planificación y presupuestos nacionales.

Las entidades, organismos e instituciones del Sistema Nacional de Cultura ejecutarán políticas que promuevan la creación, la actividad artística y cultural, las expresiones de la cultura popular, la formación, la investigación, el fomento y el fortalecimiento de las expresiones culturales; el reconocimiento, mantenimiento, conservación y difusión del patrimonio cultural y la memoria social y la producción y desarrollo de industrias culturales y creativas (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 5).

La Ley Orgánica de Cultura, en sus artículos 2 y 3, establece que es aplicable a todas las actividades vinculadas al acceso, fomento, producción, circulación y promoción de la creatividad, las artes, la innovación, la memoria social y el patrimonio cultural. Y estipula como uno de los fines, el reconocer el trabajo de quienes participan en los procesos de creación artística, de producción y gestión cultural y patrimonial, como una actividad

profesional generadora de valor agregado y que contribuye a la construcción de la identidad nacional en la diversidad de las identidades que la constituyen. Pretende reconocer e incentivar el aporte a la economía de las industrias culturales y creativas, así como salvaguardar el patrimonio cultural y la memoria social. Esto estaría ligado directamente a la industria creativa.

Es obligación del Estado apoyar el ejercicio de las profesiones, actividades y especializaciones artísticas del ámbito de la cultura, así como garantizar el derecho al trabajo y reconocer todas las modalidades de trabajo en relación de dependencia o autónomas en el ámbito de la creación artística. Reconocer como actores sociales productivos a todas las personas que trabajan en la creación artística y la producción cultural (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 18).

El Sistema Integral de Información Cultural es una herramienta de visibilización y fortalecimiento del sector, de afirmación de la naturaleza profesional de quienes trabajan en la cultura y el arte, ya sean creadores, productores, gestores, técnicos o trabajadores que ejerzan diversos oficios en el sector. Es asimismo un medio para conseguir la mejora de la organización, la integración y la interrelación de los profesionales de la cultura y el arte, la facilitación de los procesos, formalización y profesionalización de las actividades y emprendimientos, planificación y construcción de las políticas públicas (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 5).

El registro único de artistas y gestores culturales (RUAC) es una de las herramientas del Sistema Integral de Información Cultural. Es el Registro único de artistas y gestores culturales, en el que constarán los profesionales de la cultura y el arte, ya sean creadores, productores, gestores, técnicos o trabajadores que ejerzan diversos oficios en el sector, que se encuentran dentro del territorio nacional, migrantes o en situación de movilidad humana y que deseen ser registrados; y las agrupaciones, colectivos, empresas y entidades cuya actividad principal se inscribe en el ámbito de la cultura de las artes (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 5).

En cuanto a la educación musical, el artículo 5 habla sobre el derecho a que las personas tengan formación en artes, cultura y patrimonio, en el marco de un proceso educativo integral, así como el derecho de participar y acceder a bienes y servicios culturales en el espacio público, como es la radio, para la protección de la soberanía y

diversidad cultural frente a contenidos culturales hegemónicos que, en el caso de la música, son predominantes en los medios de comunicación públicos y privados.

Para la educación y formación en artes, cultura y patrimonio, el Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio comprende el conjunto transversal, articulado y correlacionado de normas políticas, instrumentos, procesos, instituciones, entidades e individuos que participan de la educación formal y no formal en artes, cultura y patrimonio. Este régimen tiene como ámbito la educación formal y no formal en artes, cultura y patrimonio, la programación de su estudio por niveles de formación y la sensibilización al arte, la cultura y el patrimonio, desde la primera infancia y a lo largo de la vida (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 6).

El artículo 114 de la Ley Orgánica de Cultura establece que el arte y la cultura serán un sector prioritario de la economía, para efectos de la aplicación de los incentivos tributarios previstos en la legislación nacional. Se declara como sector económico prioritario para el Estado a la producción de bienes y servicios artísticos y culturales, de conformidad con la Ley de Régimen Tributario Interno (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 20).

Estos incentivos se brindarán a todas las acciones encaminadas a generar condiciones favorables para el desarrollo de la creación artística, la producción y la circulación de bienes y servicios culturales y creativos. Los incentivos económicos que se otorguen con el fin de financiar, apoyar, estimular o patrocinar a estas actividades, no serán considerados como contratación pública. Deberán otorgarse por medio de sistemas normados, con mecanismos de postulación y evaluación técnicos, preferentemente mediante concursos públicos de proyectos, respetando criterios de calidad, eficiencia y democratización, respetando las realidades y las necesidades del sector cultural. Se considerarán como ámbitos de fomento, la creación y producción en artes musicales y sonoras, entre otras (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 18-19).

Para establecer el fondo de fomento de las artes, la cultura y la innovación, se crearán líneas de financiamiento denominado "Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación", de conformidad con lo previsto en el Código de Planificación y Finanzas Públicas. Este fondo asignará recursos de carácter no reembolsable, a los creadores, productores y gestores culturales, buscando el fortalecimiento artístico, cultural y creativo.

Constituyen recursos para este fondo, el cinco por ciento (5%) de las utilidades anuales del Banco de Desarrollo del Ecuador BP, bajo la denominación de FONCULTURA, así como otros recursos asignados desde el Presupuesto General del Estado. Las multas y sanciones que impongan las instituciones que conforman el Sistema Nacional de Cultura, a medios de comunicación por infracciones o incumplimiento con la Ley Orgánica de Comunicación, los aportes provenientes de la cooperación internacional o financiamientos externos, las donaciones o legados, entre otros (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 19-20)

El Subsistema de Artes e Innovación comprende el conjunto coordinado y articulado de instituciones del ámbito cultural que reciben fondos públicos y los colectivos, asociaciones, organizaciones no gubernamentales, entidades, actores y gestores de la cultura que participan en actividades relacionadas a la formación, circulación y fomento de la creación e innovación en las artes y la cultura que se vinculen voluntariamente a este Subsistema. Tiene como atribuciones el proteger y promover la libre creación en el desarrollo de las prácticas artísticas, dinamizar e incentivar la libre creación artística, producción, distribución y disfrute de bienes y servicios artísticos. Fomentar la formación y generación de conocimientos sobre artes (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 18).

Dentro de las entidades nacionales del Subsistema de Artes, se encuentra en su capítulo siete las Artes Vivas, Musicales y Sonoras donde están: la Compañía Nacional de Danza, la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, la Orquesta Sinfónica de Cuenca, la Orquesta Sinfónica de Loja y las demás que se creen de conformidad con la Ley. Además, dentro del ámbito musical, también se estipula en el artículo 144 de la Ley Orgánica de Cultura, la red de orquestas que está conformada por las orquestas sinfónicas, las orquestas y bandas infanto-juveniles, las bandas académicas y populares, las formaciones corales profesionales y los demás ensambles que se establezcan.

En cuanto a la naturaleza jurídica de las Orquestas Sinfónicas, son entidades operativas desconcentradas con autonomía administrativa y financiera, adscritas al Instituto para el Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad, que funcionan bajo un mismo modelo de gestión, con iguales obligaciones y derechos (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 25). Entre sus facultades y obligaciones están: ejecutar en forma pública y periódica el repertorio sinfónico ecuatoriano, propiciar la producción y ejecución de obras sinfónicas de compositores ecuatorianos, y articular colaboraciones artísticas mediante convocatorias

públicas y residencias a directores, compositores y arreglistas. Prestar asistencia técnica, capacitación y asesoría profesional a otras orquestas o instituciones musicales del país. Recopilar, mantener y difundir el patrimonio musical ecuatoriano, así como coordinar con el ente rector de cultura y patrimonio la alimentación de partituras, grabaciones y otros documentos en la Red Ecuatoriana de Archivos. Fomentar la generación de nuevos públicos enfocados a la niñez y juventud a través de la realización de eventos o conciertos de tipo didáctico. Velar por la formación integral de sus miembros, fomentando la capacitación, el intercambio y el desarrollo profesional y las demás que establezca la ley y los reglamentos (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 25-26).

Para que sea posible la recopilación del patrimonio musical ecuatoriano, es necesario dar apoyo a la investigación musicológica y etnomusicológica. Esto está contemplado en el artículo 388 de la Constitución que prevé que el Estado destinará los recursos necesarios para la investigación científica, el desarrollo tecnológico, la innovación, la formación científica, la recuperación y desarrollo de conocimientos ancestrales...y que un porcentaje de estos recursos se destinará a financiar proyectos mediante fondos concursables (Asamblea Nacional 2016, 3)

La Red de Orquestas y Bandas Infanto-Juveniles tiene por objeto desarrollar capacidades, habilidades y destrezas musicales individuales y colectivas de niños, niñas y jóvenes a través de la formación musical, ejecución orquestal y práctica coral (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 26).

Las Bandas Académicas y Populares son agrupaciones musicales en las que predominan los instrumentos de percusión o viento, tienen por objeto la preservación y ejecución de repertorios dancísticos nacionales y universales así como de repertorios y festividades propias de cada región, promueven la música y su ejecución y proporcionan la formación profesional en la ciudadanía y las formaciones corales profesionales son conjuntos compuestos por profesionales del canto (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 26).

Las Entidades Nacionales de las Artes Vivas, Musicales y Sonoras estarán conformadas por un director ejecutivo, un director titular y los artistas de artes vivas y musicales de la entidad correspondiente. El Director titular y el ejecutivo serán nombrados por el directorio del Instituto de Fomento de las Artes innovación y Creatividad, por un

período de cuatro años y podrán ser designados, nuevamente, hasta por un período adicional (Asamblea Nacional del Ecuador 2016, 26).

Después del análisis de la Ley Orgánica de Cultura en sus artículos relacionados con la música, se puede evidenciar una intención de salvaguardar los bienes culturales y patrimoniales para fortalecer la identidad nacional y promover la diversidad cultural del Ecuador a través de la música, reconociéndola como parte del patrimonio intangible o inmaterial. Apoyar el reconocimiento del trabajo de quienes participan en los procesos de creación musical, como una actividad profesional generadora de valor agregado. Enfatizar en el derecho que tienen las personas a la formación en artes. Incentivar la actividad artística mediante fondos destinados para este efecto, tomando en cuenta que las actividades culturales son una prioridad para el país. Por todas estas razones, se podría pensar que la Ley de Cultura y la Ley de Comunicación están articuladas. Sin embargo, entre los objetivos de la Ley de Comunicación, está salvaguardar las expresiones musicales tradicionales y patrimoniales al igual que las industrias culturales generadoras de recursos económicos. Mientras que la Ley de Comunicación se ocupa básicamente de lo segundo.

4. Políticas del Código Ingenios relacionadas a la música

El Código Ingenios es el producto del Proyecto de Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, la Creatividad y la Innovación, y constituye un instrumento normativo que pretende modificar el modo de ver al “conocimiento” y su generación, uso, aprovechamiento y distribución como bien de interés público.

Según el documento publicado el 9 de diciembre de 2016 en el Registro Oficial No. 899, se establece como “consideración” que la Ley de Propiedad Intelectual promulgada en el año 1998, no se encontraba armonizada con los derechos y garantías establecidos en la Constitución de la República del Ecuador, que significó un régimen jurídico que tuvo como punto central los derechos privados y un enfoque esencialmente mercantilista de los derechos de propiedad intelectual (Asamblea Nacional 2016, 3).

Se establece también que el conocimiento constituye un bien de interés público.” Su acceso será libre y no tendrá más restricciones que las establecidas en este Código, la Constitución, los tratados internacionales y la Ley y, su distribución se realizará de manera

justa, equitativa y democrática” (Asamblea Nacional 2016, 4). El dominio público es un conjunto de bienes que de acuerdo al ordenamiento jurídico “pertenecen a una entidad estatal, hallándose destinados al uso público directo o indirecto de los habitantes”. Según Agustín Gordillo, hay dos doctrinas al respecto: quienes dicen que el titular es el Estado o una entidad estatal y quienes dicen que es la comunidad política “pueblo”. (Gordillo, s. f., 355). El Gobierno Nacional es competente para asignar el carácter “de interés público” a un bien. Esto implica legislar sobre la naturaleza jurídica de las cosas, que en este caso sería el “conocimiento”.

Sin embargo, según Yúdice, la nueva ética se basa “en la premisa de que la creatividad es inherentemente diferente a la propiedad física”, que genera productos que se agotan en su uso. Los insumos de la creatividad, en cambio, no se agotan, sino que generan más invenciones y más capacidad de disfrute de creaciones. “En otras palabras, el goce de las creaciones artísticas, literarias, musicales, rituales, religiosas, etc., conduce a una mayor competencia y gusto por esas creaciones. Es justamente ese potencial expansivo en el disfrute/consumo de la cultura lo que las empresas quieren explotar” (Yúdice 2007, 75)

Para la elaboración del “Código Ingenios”, como se lo denominó, se aplicó un nuevo proceso de participación. Se subió a un portal web una herramienta virtual para que el Código pueda ser observado y editado en línea. Se buscaba que la mayor parte de personas participen en el debate. Según Gabriela Rivadeneira, entonces presidenta de la Asamblea Nacional, la nueva ley se encargaría de la regulación y control de empresas nacionales e internacionales en torno a temas referentes al bioconocimiento y a la biopiratería, así como el uso de canciones que se usen con fines políticos y religiosos sin previa autorización del autor. También regulará el uso de copias no autorizadas de películas y se privilegia el derecho del ciudadano a elegir el tipo de software que desee utilizar, entre otras cosas. Gabriela Rivadeneira afirma que la actual ley de Propiedad Intelectual es “totalmente obsoleta para el tratamiento de estos temas”(<http://www.elcomercio.com/tendencias/asambleanacional-aprobacion-codigoingenios-debate-votacion.html>).

Uno de sus principios es la formación del talento humano como factor primordial de una economía social basada en los conocimientos, la creatividad y la innovación, razón por la cual debe ser de excelencia y distribuida democráticamente. (Asamblea Nacional 2016,

5). El Estado propiciará el entorno favorable para la expansión y fortalecimiento de las actividades artísticas y culturales, incentivando la libre creación, así como la interacción de éstas con las otras actividades de la economía social basada en los conocimientos, la creatividad y la innovación (Asamblea Nacional 2016, 5).

Con relación a la música, el artículo 100 (Reconocimiento y concesión de los derechos de autor), estipula que se reconocen y protegen los derechos de los autores y los derechos de los demás titulares sobre sus obras, así como los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión. Los derechos de autor nacen y se protegen por el solo hecho de la creación de la obra (Asamblea Nacional 2016, 24). La protección recae sobre todas las obras literarias, artísticas y científicas, que sean originales y que puedan reproducirse o divulgarse por cualquier forma o medio conocido o por conocerse. Entre éstas se encuentran las obras dramáticas y dramático musicales, las composiciones musicales con o sin letra (Asamblea Nacional 2016, 25) y muchas otras relacionadas a otras áreas del conocimiento.

Únicamente la persona natural puede ser autor. Las personas jurídicas pueden ser titulares de derechos patrimoniales sobre una obra. Para la determinación de la titularidad se estará a lo que disponga la ley del país de origen de la obra, conforme con los criterios contenidos en el Convenio de Berna. Para el caso de obras creadas en comunidades de pueblos y nacionalidades en las que no se puede identificar la autoría de la obra, la titularidad de los derechos corresponderá a la comunidad, dejando a salvo su derecho de autodeterminación (Asamblea Nacional 2016, 25). Esto, por supuesto, se puede aplicar a la música ancestral y tradicional.

Sin embargo, como menciona Yúdice, ha habido casos de apropiación de estos productos musicales, como es el de una secuencia de la canción “Rorogwela” de la cantante Afunakwa que fue sampleada en una pieza titulada “Sweet Lullaby”. Luego se la incluyó en el álbum de *world music Deep Forest* para posteriormente ser usada en publicidad por Neutrogena, Coca-Cola, Porsche, Sony y The Body Shop. Todo esto sin el consentimiento del etnomusicólogo Hugo Zemp, que había grabado la canción original en las Islas Salomón (Yúdice 2007, 91).

La Ley ecuatoriana establece que para que el autor de obras literarias y artísticas, en ausencia de prueba en contrario, sea considerado como tal y en consecuencia tenga el

derecho de iniciar procedimientos de infracción, será suficiente que su nombre aparezca en la obra de la manera habitual. Incluso cuando dicho nombre sea un seudónimo, adoptado por el autor que no deje la menor duda sobre su identidad (Asamblea Nacional 2016, 25).

El derecho de autor no forma parte de la sociedad conyugal o sociedad de bienes y podrá ser administrado libremente por el autor, su cónyuge o conviviente o su derechohabiente. Sin embargo, los beneficios económicos derivados de la explotación de la obra forman parte del patrimonio de la sociedad conyugal o sociedad de bienes. (Asamblea Nacional 2016, 25-26).

Desde la sección III del mencionado documento, se aborda la titularidad de los derechos de autor, aspectos como: obras de autores indeterminados, presunción de autoría o titularidad, administración de los derechos de autor, obras en colaboración, obras colectivas, titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos, obras bajo relación de dependencia y por encargo, derechos patrimoniales del sector público y de las obras anónimas. Todos éstos podrían relacionarse con la música.

El artículo 188 trata sobre el contrato de inclusión fonográfica, que es aquel en el cual el autor de una obra musical o su derechohabiente, el editor o la sociedad de gestión colectiva correspondiente, autoriza a un productor de fonogramas a grabar o fijar una obra para reproducirla sobre un disco, una banda magnética o cualquier dispositivo, con fines de reproducción y distribución de ejemplares. Posteriormente se habla sobre otros aspectos del mismo tema en los artículos 189, 190 y 191.

Para incentivar el fortalecimiento del talento humano, el Estado ecuatoriano creará programas y proyectos enfocados a financiar la capacitación y formación del talento humano y de la movilidad académica de investigadores mediante becas, crédito educativo, y ayudas económicas. La Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación, formulará el Programa Nacional de Reconocimientos a la Excelencia Académica, el cual tendrá por objetivo incentivar el alto rendimiento académico de los estudiantes en los diferentes niveles de formación (Asamblea Nacional 2016, 96), incluidos los programas de educación musical, como es el caso de las becas que otorga el SENESCYT a estudiantes sobresalientes y que optan en muchos casos por la formación en música en las distintas universidades. En el documento denominado “política de cuotas” del

Sistema Nacional de Nivelación y Admisión, se establece que es la acción afirmativa implementada desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación “que busca garantizar a través de becas, el acceso a la educación superior a grupos históricamente excluidos y discriminados que tengan dificultad desde el inicio de la carrera o programa, para acceder, mantenerse y terminar exitosamente su formación académica”. Con esta política se ofrece a la población becas completas de colegiatura en universidades particulares del país. Las universidades particulares deben cargar su oferta de cupos en la plataforma del SNNA distribuidos en sus diferentes carreras, garantizando que al menos el 35% de estos cupos sean ofertados en carreras consideradas pertinentes. Entre las universidades particulares que otorgan 100% de beca de colegiatura están la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Universidad de las Américas, Universidad de los Hemisferios, que tienen entre sus carreras a “música” o “educación musical” (SENESCYT, s. f., 1-4).

En el artículo 606 del Código Ingenios se especifica que existirán programas de financiamiento para el desarrollo y promoción artística y cultural. El Ministerio Sectorial encargado de la Cultura en coordinación con la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación, formulará programas de financiamiento para el desarrollo y promoción de actividades artísticas y culturales que contribuyan al fortalecimiento de la economía social de los conocimientos (Asamblea Nacional 2016, 96). También habrá incentivos tributarios especificados en el artículo 613. Según la publicación del periódico El Telégrafo, el reto de las sociedades latinoamericanas, que aún son dependientes de las exportaciones de productos primarios, es lograr “liberar la información, para democratizar el acceso al conocimiento” y así llegar a un cambio de la matriz cognitiva y productiva. Este nuevo Código apuntaría a desarrollar formas alternativas y más democráticas de gestionar el conocimiento, “con el objetivo de beneficiar en primera instancia a los seres humanos por sobre los intereses restrictivos del capital”. El capitalismo cognitivo se sustenta en la privatización de los conocimientos. El código Ingenios, busca fomentar el desarrollo de los recursos tecnológicos y de los conocimientos para “subirse a la ola de la revolución digital, y expandir nuestras posibilidades de desarrollo social, económico y cultural, como país y como región” (Peña 2016).

La tercera disposición transitoria habla sobre el organismo que regía hasta el momento la propiedad intelectual: el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual, así como toda la institucionalidad creada mediante la Ley de Propiedad Intelectual (Registro oficial No. 426 del 28 de diciembre de 2006). Este organismo existirá hasta que se establezca mediante Decreto Ejecutivo, la nueva autoridad nacional competente en materia de derechos intelectuales, perteneciente a la Función Ejecutiva y adscrita a la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación. La nueva autoridad nacional competente será la sucesora en derecho del Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual, asumiendo el patrimonio, presupuesto, derechos y obligaciones incluyendo las laborales (Asamblea Nacional 2016, 104).

Durante el gobierno de Clinton, en Estados Unidos, se tomaron decisiones que redefinieron aún más a la cultura e incrementaron los beneficios de los intereses comerciales. El impacto de estas decisiones cambió el carácter de la autoría, la producción, la publicación, la retransmisión, etc., y los derechos ingresaron progresivamente en el ámbito de las corporaciones “en tanto que el Estado y las empresas comerciales se constituyeron en mediadores de la privacidad”. En el caso de la música, el derecho a la reproducción fue adquirido en gran medida por los grandes conglomerados del entretenimiento y las compañías de telecomunicaciones y no por las compañías discográficas originales a las que pertenecían las obras. Según Yúdice, los “extensos catálogos de música nacional son ahora propiedad de los cinco principales conglomerados del entretenimiento y por tanto su valor se ha desvinculado del origen nacional (Yúdice 2002, 266)

Existen controversias en torno a la diferencia entre *copy-right* y *derechos de autor*. La economía global del conocimiento opera basándose en los derechos de autor, en parte, debido al predominio estadounidense en las organizaciones que fiscalizan esos derechos. La cultura, según Yúdice, se ha vuelto una “bolsa donde se guarda todo tipo de innovaciones tecnológicas para proteger el régimen de *propiedad* defendido por las corporaciones transnacionales”. Se redefinió la noción de “cultura” como formas de propiedad que incluyen los derechos de autor, patentes, marcas registradas, derechos de fitogenetista, diseños industriales, secretos comerciales, circuitos integrados, indicadores geográficos, etc. Esta propiedad intelectual es protegida en la medida en que pertenezca a individuos

donde se incluyen a las corporaciones, y se evita cualquier reconocimiento de los derechos colectivos, especialmente la cultura generada por las comunidades (Yúdice 2002, 266-267).

La Ley de propiedad intelectual en Occidente, generalmente “atribuye derechos solo a quienes realizan una alteración en el Estado natural de una sustancia, de suerte que el producto resultante de esa alteración no sea obvio”. Por lo tanto, la ley no contempla modalidades de trabajo “inmateriales o ritualistas como el chamanismo, que se halla en el corazón del saber indígena, ni las formas culturales como los ritmos”. (Yúdice 2002, 266-267) En el caso de la música, que siempre acompaña a los rituales y actividades de este tipo, no se encontraría bajo la protección de la Ley.

La “redifinición hegemónica de la cultura problematiza pues la protección legal de la comunidad y de otras prácticas colectivas que generan conocimientos comercializables”. Tal es el caso de remedios populares, variedades de semillas y productos como la música y las artesanías. Las músicas populares, por ejemplo, no reciben el tipo de protección habitual. La idea de lo que significa “apropiación” ha sufrido una redefinición importante en los últimos años, “cuando cobraron vigencia las prácticas de apropiación como el *sampleo*, comparables a las influyentes teorías posmodernas del pastiche y la parodia”(Yúdice 2002, 268)

Desde lo anotado, se puede observar que sí se ha contemplado a la música dentro de las políticas públicas y las políticas culturales en Ecuador. Las nuevas generaciones de músicos se han encontrado con un marco legal con el que los músicos de décadas pasadas no contaban. Sin embargo, según Yúdice, tomando en cuenta el carácter transnacional de la mayor parte de la producción y distribución culturales, sobre todo en la música y el entretenimiento, “es improbable que la protección de la cultura pueda ser legislada con eficacia por los estados nacionales, que ya han dejado de reconocer/proteger muchas prácticas culturales colectivas...”(Yúdice 2002, 268)

Mediante la Ley Orgánica de Comunicación se ha abierto un espacio público “obligatorio” que antes no existía, buscando una democratización de las expresiones musicales y una igualdad de oportunidades para los músicos ecuatorianos, otorgándoles espacios para participar en la vida cultural del país. Para esto, existen organismos encargados de vigilar que los derechos de los músicos y compositores se respeten, además de que se vean beneficiados por sus creaciones artísticas reflejados en ingresos económicos

y reconocimiento público. En esta investigación se analiza únicamente a la música que es transmitida por la radio comercial, y es evidente que esta política pública no se aplicaría a las músicas tradicionales, ancestrales, rituales y patrimoniales, por el carácter comercial de este tipo de medio. Es decir, que la Ley, aplicada en este espacio, que es el más numeroso en el espectro radiofónico del Ecuador, no cumpliría su función de “democratización” ni de “igualdad de oportunidades” para todos los músicos del país.

En cuanto a la educación musical, en los niveles iniciales de enseñanza se imparte una sola materia relacionada al arte en general, lo cual no se articula con los niveles de educación superior, que al ser especializados, tienen estándares de calidad regidos por instituciones que garantizan y acreditan a las distintas universidades. Las posibilidades, para las personas que se interesan en el estudio de la música, serían de tipo “extracurricular”. Es decir: academias de música, conservatorios, clases privadas, etc., que se cursan después de horarios de escuelas y colegios. Entre estas instituciones, sería el Conservatorio Nacional de Música la única que ofrece este tipo de enseñanza de manera gratuita. Sin embargo, los cupos de ingresos son limitados y los exámenes de admisión muy rigurosos. Esto hace que el estudio de la música no sea accesible para todos y, como única opción, tendrían que acudir a la enseñanza privada, muchas veces a costos muy elevados.

Por otro lado, la Ley de Cultura, evidencia una intención de salvaguardar los bienes culturales y patrimoniales del Ecuador. Promover la diversidad cultural del país a través de sus distintas músicas. Además, tomando en cuenta que las creaciones musicales forman parte de la propiedad intelectual de quien las produce, se crearon políticas públicas para protegerlas y registrarlas. Mediante la aplicación de estas medidas, los músicos ecuatorianos se verán beneficiados mediante el reconocimiento de su valor como creadores, dueños de sus productos intelectuales y artísticos. La música, por su parte, también se beneficiará de su reconocimiento como una manifestación cultural importante, generadora de recursos económicos y de respeto como una producción del intelecto y la sensibilidad humanos.

Sin embargo, la cultura definida como la “producción y circulación de significados simbólicos, constituye un proceso material de producción e intercambio que forma parte de los procesos económicos más amplios de la sociedad con la cual comparte muchas formas comunes y está determinado por ellos” (Yúdice 2002, 268). 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)

Los resultados de la aplicación de todas estas políticas públicas tomarán tiempo. Habrá que esperar para ver los alcances y el beneficio que han producido en la sociedad ecuatoriana y sobre todo en los músicos y músicas del Ecuador.

Capítulo Cuatro

Las percepciones de radiodifusores, artistas e investigadores musicales sobre la difusión de la música ecuatoriana desde la vigencia de la L.O.C.

Al inicio de esta investigación, se expuso que una parte importante de la misma será recoger los puntos de vista y percepciones de quienes desde la difusión, la interpretación, la creación, la formación musical y la investigación musical, son actores directos del proceso analizado. Para ello se aplicaron entrevistas a una muestra de estos sectores importantes relacionados a la música de nuestro país, así como al organismo regulador de las transmisiones de música ecuatoriana a través de la radio que es la SUPERCOM (Ver anexos 1 y 2)

La muestra de radios comerciales, músicos e investigadores se tomó en base a la disponibilidad de estos tres sectores de cooperar con esta investigación, de manera voluntaria. Algunos optaron por no participar por distintos motivos, principalmente quienes difunden música en radios comerciales, quienes expusieron su temor a dar sus opiniones, tomando en cuenta que la Ley ha sido coercitiva, según su criterio. Al tratarse de una muestra pequeña, las conclusiones podrán basarse únicamente en lo expuesto por las opiniones de los participantes y, por tanto, no son generalizables.

Por otra parte, se optó por analizar únicamente a la radio comercial en el Ecuador al ser el medio masivo que mayor difusión hace de música en general, y particularmente de las expresiones musicales juveniles. Se ha recogido las percepciones del campo de la difusión musical mediante entrevistas a directores de radios comerciales de la ciudad de Quito, como una muestra que podría ampliarse a todo el país, a fin de comprobar si la Ley Orgánica de Comunicación, específicamente el mandato denominado “1x1” es decir la obligación de los medios de difundir en igual proporción música nacional y extranjera, se articula con los intereses de este tipo de radio, siendo la más numerosa en el espectro radiofónico del Ecuador.

Por otro lado, mediante la aplicación de entrevistas a una muestra representativa de músicos ecuatorianos, se expondrán las dificultades por las que atraviesan para dar a conocer su producción a través de la radio comercial. De esta forma, se recogen sus

percepciones en cuanto a su papel dentro de la economía del país y su sector laboral, así como al beneficio que han recibido mediante la aplicación de la Ley.

En tercer término, mediante la información producto de las entrevistas a musicólogos e investigadores, se buscará dar respuestas a las interrogantes sobre conceptos de música nacional y ecuatoriana y en qué medida la aplicación de la nueva normativa ha beneficiado a los músicos y a la música del Ecuador.

Finalmente, se incluye información de la SUPERCOM sobre si las cuotas se cumplen a nivel nacional y cómo han sido los métodos utilizados para el monitoreo y posterior sanción de los medios que no cumplen con los porcentajes establecidos en la ley (ver cuestionario en anexos)

1. El control de la SUPERCOM

Según la SUPERCOM, son 49 medios de comunicación radiales los sancionados a nivel nacional por incumplimiento a lo dispuesto en el artículo 103 de la LOC. Este organismo cuenta con un área de monitoreo encargada de verificar el cumplimiento de todos los derechos establecidos en la Ley de Comunicación. Este monitoreo se ha realizado aleatoriamente a los medios de comunicación de radio, televisión y prensa.

Existe una metodología interna para establecer si los medios monitoreados cumplen, en las fechas analizadas, con la cuota diaria que señala la normativa, que es el 50%. Si se determina un presunto incumplimiento al artículo 103 y se procede con el trámite administrativo, el medio es notificado y, dentro de esto, conoce el motivo que da inicio al proceso, es decir, conoce en qué porcentaje habría incumplido. En la audiencia tendrá la oportunidad de presentar las pruebas que considere.

Sobre si los radios tienen acceso al monitoreo realizado por la SUPERCOM, esta institución respondió que cuando se da paso a un procedimiento administrativo, el informe técnico que lo motiva es entregado junto con el reporte jurídico al medio y este incluye los resultados del monitoreo. Es de suponerse, entonces, que de no haber procedimiento administrativo, los radios no tienen acceso al monitoreo.

En 2016, se recaudaron 39.300 dólares a nivel nacional por multas cobradas por efecto del no cumplimiento de las cuotas de transmisión de música ecuatoriana en la radio

comercial. De conformidad con lo dispuesto en el Reglamento para el Procesamiento de Infracciones Administrativas a la Ley Orgánica de Comunicación, los medios son notificados del inicio del procedimiento administrativo con el correspondiente auto de calificación, al que se adjunta el reporte interno, mismo que contiene el informe técnico, así como el informe jurídico, esto para el caso en que se haya iniciado el procedimiento de oficio.

Una vez que ha sido debidamente notificada la resolución sancionatoria, la Ley y el Reglamento establecen el plazo de 72 horas para efectuar el pago de la multa. En la resolución se señala que ésta deberá ser consignada a la cuenta establecida para el efecto y el dinero recaudado por cualquier sanción pecuniaria, incluida la de esta ley, no ingresa al presupuesto de la Superintendencia sino al presupuesto del Estado (ver cuestionario enviado a la SUPERCOM como documento adjunto).

La radiodifusores de medios comerciales entrevistados concordaron en que no han tenido acceso a información acerca del monitoreo que realiza la SUPERCOM. Únicamente se les informa, a través del inicio de procesos en su contra y, desde su perspectiva, se trata de un mecanismo de persecución política en contra de algunos medios privados. La información de la SUPERCOM se realiza únicamente cuando el medio no cumple y no existe una información regular que indique al medio los porcentajes de cumplimiento. Las multas son elevadas, llegando incluso a porcentajes de la facturación del medio, lo cual ha condicionado su existencia. “Una radio término medio, te facturará 80.000 dólares. O sea que una radio que no tiene mucha sintonía, que sobrevive únicamente...llegará a 10.000. Que de esos 10.000 te den una multa de 3500 dólares, estás destinado a cerrar” (Álvarez 2017)

Según Álvaro Rosero:

Se trató de un monitoreo incipiente, es decir, no hay un monitoreo de todas las estaciones de radio, todo el tiempo como debería ocurrir, sino que se realiza aleatoriamente, a gusto de las autoridades. Eso determina que en nuestro caso, haya existido sin duda una persecución alrededor de temas relacionados con la ley y la autoridad nos estuvo monitoreando, no sólo para este tema, sino para muchos otros. Ventajosamente, nuestro nivel de cumplimiento de la ley evitó que recibamos otro tipo de sanciones. Aquí hay, como decía, un problema de fondo y es que, si no existe una herramienta de monitoreo, no puede existir una forma de comprobar el cumplimiento de la norma, cuando eso es lo primero que debió haberse instalado” (Rosero 2017)

En cambio, mencionan que la SUPERCOM se dedicó a otras actividades en las que, incluso insinúan, hubo intereses económicos de por medio:

¿Qué hizo la SUPERCOM? Y que lo promocionó muchas veces: tenía el interés de apoyar a los artistas ecuatorianos, se dedicó los dos primeros años de su gestión a hacer conciertos. A alguien le tiene que haber representado un buen negocio hacer esos conciertos. Compró los servicios de una empresa que hace un monitoreo incipiente y finalmente instaló una plataforma en donde se albergan títulos, canciones, artistas, etc., sin ningún tipo de control ni filtro, por lo cual esa herramienta también pasó desapercibida para la industria musical. Así que ha sido una tarea muy negativa de la autoridad de control. A ellos les correspondería un monitoreo eficiente, entendiendo la definición de música ecuatoriana porque esto es clave. La música ecuatoriana no solamente se refiere a creación. Se refiere a interpretación, se refiere a producción. Tenemos productores musicales ecuatorianos que trabajan fuera del país. Tenemos músicos ecuatorianos que actúan en distintos grupos, que pueden ser considerados internacionales, y su participación ya le daría la categoría de producto ecuatoriano a cualquier de sus creaciones. Entonces tiene que ser un monitoreo técnico y un monitoreo que entienda bien los conceptos que la ley y las otras regulaciones” (Rosero 2017) .

2. Percepciones de los radiodifusores de estaciones comerciales³

Se podría pensar que hay aceptación generalizada de que es correcto que la Ley de Comunicación obligue a los medios comerciales a buscar estrategias para identificar y posteriormente difundir los productos musicales ecuatorianos. Sin embargo, los difusores musicales entrevistados estuvieron de acuerdo en que el marco legal vigente parecería no entender la lógica de su negocio al aplicar este mandato. Afirman que es el artista, a través de un equipo de producción o compañías disqueras, el que busca los caminos para la difusión de su propuesta musical y no desde la intervención institucional.

Según Roberto Álvarez Wandemberg de Radio Centro:

Debería ser el Estado el que implemente políticas de cultura en favor de que los medios, que son el último eslabón de la cadena de producción que empieza con la creación, recojan esas políticas culturales. Pero en toda esa cadena, no interviene la radio, sino para transmitir el producto terminado. Y en la actualidad, tampoco es así porque este producto es expuesto primeramente en las redes sociales (Álvarez 2017)

Desde el punto de vista de la radio comercial, ¿se podría decir que la Ley denominada del 1x1 les ha beneficiado de alguna manera? Los difusores radiales estuvieron

³ Las radios comerciales que aceptaron responder al cuestionario fueron: Radio Centro Internacional, Radio EXA FM Ecuador. Roberto Álvarez (Radio Centro Internacional), entrevistado por la autora, 15 de septiembre de 2017. Álvaro Rosero (EXA FM Ecuador), entrevistado por la autora, 20 de septiembre de 2016.

de acuerdo en que no y que más bien lo que ha hecho la Ley es que los oyentes busquen otras alternativas que no son la radio:

La gente no va a escuchar música ecuatoriana porque se lo decreten o impongan. Es la industria musical la que es débil en nuestro país y a pesar de que la música de artistas nacionales se transmita por la radio, ellos viven de otras cosas, como venta de discos, presentaciones públicas, giras, etc. Es la cadena de producción la que debe fortalecerse y crear una cultura alrededor de la música ecuatoriana. Los medios se han visto perjudicados con multas elevadas y sin suficientes productos musicales que transmitir”. (Álvarez 2017)

Así, este radiodifusor enfatiza que la normativa no ha beneficiado a la radio comercial. Todo lo contrario:

Los medios radiales han decrecido totalmente. Es una ley que tiene treinta años de retraso. Tal vez cuarenta. Lo que hay que hacer es crear industria. La industria musical ecuatoriana no existe. Y tú no le puedes cargar ese lío a las radios. Los medios radiales se han visto, unos multados por no tocar el porcentaje establecido por la Ley, otros buscando desesperadamente qué poner y otros evidentemente censando lo que hay al aire, porque hoy por hoy, cualquiera es artista. Y volvamos al principio: los medios privados son medios comerciales y nos debemos a la demanda de nuestra audiencia” (Álvarez 2017)

También, al ser una ley que impone un espacio importante para la música ecuatoriana, los artistas han sentido que tienen el derecho de que las radios transmitan todos sus productos, pero la radio comercial se rige por el mercado, y el Estado no la subvenciona.

Es la programación la que determina su sintonía y si no es del agrado del público que la escucha, simplemente se buscan otras opciones, tanto en el espectro radiofónico, como en las redes. Esto tiene como consecuencia una menor sintonía, menor venta de comerciales, y por lo tanto, podría llegar incluso a la quiebra de medios.” (Álvarez 2017)

Según Álvaro Rosero de EXA FM, la primera dificultad para conocer y difundir productos musicales ecuatorianos es que la cantidad de música que se debe transmitir, (50%) a través de la radio, no representa los gustos de las audiencias: “En los ránquines del país no consta ninguna canción ecuatoriana dentro de las más escuchadas por el público.

Pero, sobre todo, no existen suficientes productos musicales con la calidad suficiente para ser expuestos. Además, los productos son escasos y no abastecen para cumplir la ley con exigencias tan elevadas en cuanto a porcentajes”.

Es decir, que uno de los problemas principales es que no hay suficiente calidad y cantidad: “Hay un montón de artistas, pero muchos no tienen la suficiente calidad para ser expuestos. Recuerda que los artistas ecuatorianos están compitiendo en un ámbito global. Entonces tienes un grave problema de por medio. Al no existir industria, la producción musical es escasa porque al artista le cuesta todo” (Álvarez 2017). Este constituiría uno de

los argumentos más reiterados por parte de los radiodifusores de la radio comercial en contra de lo que manda la L.O.C para difundir música nacional.

El segundo argumento es el relativo a emisoras especializadas y la falta de oferta en este campo. “Imagínate una emisora que toque jazz. ¿Qué hace? O una, como la que multaron hace un tiempo atrás, que tocaba un programa de música mexicana y le llamaban a decir que por qué no transmitía música mexicana hecha por ecuatorianos” (Álvarez 2017)

El tercero, sería relacionado a la baja de sintonía de la radio con respecto a la parte digital. “Se hizo una ley sin cimientos. Se olvidaron de algo: en la actualidad, los medios tradicionales son los de menor sintonía. La radio, la televisión y la prensa que son los medios tradicionales, son los que menor sintonía tienen. Los medios ahora están en la parte digital. Ahí está la sintonía” (Álvarez 2017).

La radio ya no es el medio más importante para la transmisión de música y si se suma a esto el hecho de que su sintonía baja aún más con la aplicación de la ley, se ha ocasionado un perjuicio a la radio comercial:

Hoy todo el mundo tiene un *Smart TV*, un *Smart phone*, ve la televisión en el momento que ellos quieren, y escuchan la radio el rato que ellos quieren. No dependen ni de la radio, ni de la televisión, ni de la prensa escrita. Entonces, imponer a los medios tradicionales algo que a la postre les va a condicionar su existencia, es terrible (Álvarez 2017)

Ante la pregunta relacionada al surgimiento de nuevos talentos debido a la aplicación del “1x1”, los radiodifusores respondieron que la L.O.C. no condujo al apareamiento de más artistas. “Si se hace un sondeo de qué artistas han destacado, o cuántos han aparecido...muy poquitos en estos últimos cinco años. Muy poquitos” (Álvarez 2017)

Otro de los entrevistados, tuvo una percepción similar:

Definitivamente no creo que nada se deba a la aplicación del 1x1. Estadísticamente se demuestra que en la rotación de radios, lo que ha ocurrido como fruto de la aplicación es que los artistas consolidados hasta esa fecha, los que ya existían, los que ya tenían un nombre, son aquellos que más terminaron sonando en estos años de aplicación de la ley. Sus carreras se han fortalecido, ellos han tenido una difusión, a ratos incluso una saturación de exposición (...) Nuevos talentos siempre están apareciendo, en función de las capacidades lógicas de cada país. Y no lo atribuyo en lo absoluto al 1x1 sino a que van a haber siempre nuevos talentos. Van a existir, van a aparecer. Hay gente que está estudiando, hay gente que trabaja e invierte en su carrera. Por lo tanto, van a seguir apareciendo. Pero no creo que esté relacionado con el 1x1. Yo no creo que la industria musical se haya beneficiado en lo absoluto del 1x1 (Rosero 2017)

3. Las percepciones de los músicos nacionales⁴

Para los músicos ecuatorianos nóveles, la producción es un proceso sumamente complejo, costoso y largo. Todos destacan la falta de recursos económicos como un factor determinante en la baja producción musical y se han visto obligados a trabajar por canjes o en cooperación con otros músicos. Tanto los artistas nóveles como los consolidados, han optado por tener sus propios estudios de grabación y desde ahí crean, graban, producen, etc. Es decir, que todas las tareas de la cadena de producción son realizadas por ellos mismos.

Gustavo Vicuña, ganador del programa televisivo “La Voz Ecuador” dice:

En mi caso, lo que yo decidí hacer fue una inversión y tener mi propio estudio de grabación, donde puedo pre producir, componer, crear más o menos el diseño sonoro de mi proyecto musical, grabar, sesionar, hacer incluso la parte de ingeniería de sonido inicial con la mezcla y lo único que estoy tercerizando es el servicio de la masterización, que es un servicio que todavía en Ecuador se hace muy poco y que se la encuentra en otro nivel profesional afuera, como por ejemplo Colombia y Argentina. Como tengo algunos contactos allá, termino haciendo toda la etapa de pre producción, producción, grabación, mezcla, aquí, en el estudio y, finalmente, mando el material, el master track de mis sesiones a Argentina, donde un profesional de la masterización en Buenos Aires y él realiza la masterización. Entonces, ese es más o menos el proceso de la cadena productiva. Me ha salido mucho más práctico, con todo el conocimiento que he adquirido en la universidad, poder tener mi propio espacio para hacer esto (Vicuña 2017)

Incluso artistas de trayectoria han optado por esta alternativa. A este respecto, Sergio

Sacoto afirma: “En realidad yo compongo, grabo y mezclo el 99 por ciento de las veces”, y Ricardo Perotti: “Mis primeros discos siempre fueron 100% Perotti: todos los instrumentos, todas las voces, la ingeniería de sonido, la producción y a veces hasta el diseño”.

En cuanto al beneficio que han tenido por la aprobación del 1 x 1, la mayoría de músicos nóveles han encontrado mayor apertura por parte de los medios de comunicación y les ha beneficiado con mayor presencia en las radios y otros medios de comunicación. Destacan que antes de la aprobación de la ley, las radios argumentaban que por falta de

⁴ Los músicos consolidados consultados fueron Sergio Sacoto Arias, Ricardo Perotti. Sergio Sacoto, entrevistado por la autora, 14 de septiembre de 2017. Ricardo Perotti, entrevistado por la autora, 14 de septiembre de 2017. Los músicos nóveles: Gustavo Vicuña, Karina Clavijo, Nicolás Espinosa, Sergio Espinosa, Diego Valdivieso. Gustavo Vicuña, entrevistado por la autora, 12 de septiembre de 2017. Karina Clavijo, entrevistada por la autora 16 de septiembre de 2017, Nicolás Espinosa, entrevistado por la autora, 17 de septiembre de 2017. Sergio Espinosa, entrevistado por la autora, 17 de septiembre de 2017. Diego Valdivieso, entrevistado por la autora, 19 de septiembre de 2017.

calidad de los productos musicales ecuatorianos, no los transmitían. Perciben que ahora están más abiertos a recibir estos productos. También creen que de todas maneras, es necesario tener contactos para poder sonar en la radio.

A criterio de Gustavo Vicuña,

Desde que se aprobó la nueva Ley de Comunicación, pienso que todos los artistas ecuatorianos recibimos muchísimo más espacio, una mejor acogida en los medios, principalmente en las radios, lo cual también nos ha cargado con una responsabilidad grande de poder generar material que pueda competir con los artistas internacionales. Material de calidad hecho en el Ecuador. Porque la idea del 1x1 es que nosotros tengamos un espacio en la radio, pero que también las radios no se vean obligadas a pasar un material que no cumple con ciertos parámetros de calidad. Entonces, por un lado, nos ha traído muchísima más responsabilidad ya que debemos hacer composiciones profesionales con criterio, con la ayuda tal vez de arreglistas, de productores que nos han dado una mano. Y he visto que este fenómeno se ha dado poco a poco. A través de los años y al cabo de más o menos tres años de la aprobación de la ley, empecé a ver que realmente ya teníamos los espacios que necesitábamos en las radios para dar promoción a nuestra música y nos hemos visto beneficiados, sin duda alguna, por estas nuevas medidas (Vicuña 2017).

Desde su mirada, es clave esta mayor apertura de los medios a la música nacional:

Se podría decir que una vez que tienes más acogida en los medios, la gente llega a conocer más tu música, tus propósitos, tus sueños, tus aspiraciones. El tener un espacio en radio, en televisión o en prensa escrita, genera contacto, genera visibilidad, acercamientos de marca, contactos para shows o campañas que son importantes también para nuestro desenvolvimiento artístico. Y también el tema de los derechos conexos que también ha beneficiado muchísimo una vez que uno tiene registrado su propiedad intelectual en el IEPI y SAYCE (Vicuña 2017).

Sin embargo, hay otras opiniones como la de Nicolás Espinosa, baterista de varias bandas de Quito, quien dice que “Los medios de comunicación son una red gigante de contactos. Si tienes el acceso a éstos, puedes sonar. De lo contrario, hay que pagar a una persona que sea parte de esta red para sonar”.

En cuanto a los músicos consagrados, destacan que su exposición venía de antes de la aprobación de la Ley y continuó después. Por lo tanto, se han visto beneficiados en el sentido de que las radios prefieren sus producciones al ser ya éxitos. Con respecto a este punto, Ricardo Perotti destaca que:

De manera lamentable, las radios, forzadas a poner música ecuatoriana, prefieren en su mayoría poner éxitos. Muchos de nosotros “artistas establecidos” nos beneficiamos por eso, pero ese no es (o no debería ser) el objetivo de esa ley. La idea es fomentar la

producción nacional. No veo cómo esta ley, de la manera en que está aplicada, vaya a lograr eso (Perotti, 2017).

La mayoría de artistas noveles piensan que debido a la difusión de sus productos musicales a través de la radio, y como respuesta a la aplicación del 1 x 1, no han encontrado nuevos mercados para su música reflejados en mayor cantidad de conciertos, mayor venta de discos, más cantidad de presentaciones públicas, giras nacionales o internacionales, pero sí han encontrado más acogida en los medios. Esto ha generado mayor visibilidad sin impacto.

4. Percepciones de los investigadores musicales⁵

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, 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:

⁵ Investigadores consultados: William Guncay Albarracín, Gustavo Lovato, Juan Mullo Sandoval, Jorge Campos. Gustavo Lovato, entrevistado por la autora, 13 de septiembre de 2017. William Guncay, entrevistado por la autora, 21 de septiembre de 2017. Juan Mullo, entrevistado por la autora, 11 de septiembre de 2017. Jorge Campos, entrevistado por la autora, 25 de septiembre de 2017.

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 norandinas 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 Riobambeña. 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 brasileiro, pero el bossa nova brasileiro es brasileiro. 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 sanjuaneros tecno-andinos. Sanjuaneros chicha, sanjuaneros 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)

Para la mayoría de investigadores y musicólogos entrevistados la música “ecuatoriana” no ha sido beneficiada por la aprobación y aplicación de la LOC.

Podríamos entonces decir que la ley no ha beneficiado a la música ecuatoriana porque al considerarse a la producción ecuatoriana desde lo territorial o administrativo, solamente física de producción y no desde los elementos culturales que tienen una expresión sonora, entonces no veo el beneficio en la medida de que las nuevas generaciones, los jóvenes, no pueden establecer un referente de lo ecuatoriano. El referente dentro de una cultura es importante. Es un referente estético, un referente de discurso, un referente de lenguaje, un referente de estructura musical, un referente rítmico, un referente de formas, es un referente a la final estético. Entonces, esa estética musical, al ser contextualizada sólo desde un punto de vista geográfico o administrativo, no contribuye a consolidar la música y los géneros que consideramos ecuatorianos. Además está la otra disyuntiva de ver también las otras expresiones de los otros pueblos. No se dice nada en esta ley de las expresiones musicales de los pueblos y nacionalidades que también son parte de este país y forman este Estado” (Guncay 2017).

En cuanto a la música tradicional o patrimonial, hay diversas opiniones con respecto a si se ha visto beneficiada por la aprobación de la Ley de Comunicación.

Esta ley, a mi modo de ver, no ha contribuido y más bien tergiversa grandemente esta concepción de la identidad de lo ecuatoriano porque termina siendo todo ecuatoriano. Habría que verse desde el otro lado de la propuesta. ¿Qué pasa si un músico ecuatoriano va a producir un pasillo en Estados Unidos? ¿Sería música estadounidense? Creo que no. Entonces, creo que esas son las falencias de la ley (Guncay 2017).

Juan Mullo piensa que en ningún plan o proyecto se ha contemplado a la música “tradicional” porque primero, no hay de por medio la creación de las fuentes de la memoria. ¿Qué significa esto? Significa que al no haber un registro organizado, al no estar esta memoria sonora, o el patrimonio sonoro de los pueblos a los que llaman “tradicionales”, al no existir un ente mediador que salvaguarde esta memoria:

¿Cómo nosotros podríamos hablar de beneficios? Los beneficios serían, en primer lugar, aquellas músicas tradicionales que se han grabado en discografías pero que no entran en la lógica de ese tipo de registros que es la lógica del mercado, del consumo, de lo empresarial, de lo comunicacional en los medios de comunicación actuales. Entonces, estas músicas tradicionales que no ingresan en la lógica del mercado, es muy poco probable que sean reconocidas efectivamente dentro de esta ley. Otro punto es que para que esta ley sea efectiva dentro de lo que se denomina “músicas tradicionales” que yo más bien las denominaría “músicas de la oralidad”, se constituiría como un paradigma importante porque “lo tradicional” es siempre estigmatizado, pero lo oral ya implica un pensamiento e implica una historia. Entonces, esta historia cantada, esta historia sonorizada, esta historia transmitida en cuanto a un instrumento musical, tiene un pensamiento completamente

distinto y tiene un pensamiento complejo. Entonces al no haberse creado un archivo sonoro, muy difícilmente van a ser reconocidas. En este sentido, hay que comenzar por los procedimientos que justamente se entiendan de la creación de estos espacios o fondos de la oralidad para poder hablar de una ley igualitaria (Mullo 2017).

Conclusiones y recomendaciones

Conclusiones

Es evidente que la aprobación y aplicación de la Ley Orgánica de Comunicación, la creación de sus organismos de regulación y control y de todos los mecanismos para poder aplicar la parte de la normativa que es mandatoria sobre la difusión de música nacional en los medios del país ha sido un proceso complejo y conflictivo. Se ha debido conciliar los intereses de los distintos actores sociales, culturales, económicos y hasta étnicos para encontrar metas que beneficien, sino a todos, a la mayoría de ecuatorianos.

En lo que se relaciona a la música de nuestro país y a escasos cuatro años de la aprobación de la Ley Orgánica de Comunicación, los alcances y logros de su aplicación todavía no son evidentes. Vemos que es muy difícil superar las barreras del mercado, de la globalización, de los gustos y preferencias en un mundo en el que cada vez se unifican más.

En este sentido, 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)

Sin embargo lo “local” y lo “global” no se excluyen entre sí. La globalización incentiva un encuentro, interacción y reconstrucción de las distintas culturas locales. Por lo tanto, puede ser entendida como un proceso dialéctico. Es decir, que las identidades no tienden a estructurarse desde “la lógica de los Estados-naciones, sino desde la de entes transnacionales y mercados; no se basan en comunicaciones orales y escritas, sino que operan mediante la producción industrial de la cultura, su comunicación tecnológica y el consumo, según los casos, diferido y segmentado de los bienes” (Moneta 1999, 20)

Las radios comerciales tienen un negocio que intentan sea lucrativo. Velan por sus intereses y por mantener sintonía. En su manera de ver su actividad, y tal vez en la manera que funciona esta actividad a nivel mundial, no está dentro de sus tareas el buscar a músicos ni a su música. Los artistas deben acudir a las radios para promocionarse y no siempre encuentran la apertura ni las oportunidades.

Este sector, seguramente, estaría buscando un modelo que procure incorporar de manera más equilibrada, una serie de problemáticas, que según Moneta serían : la diversidad étnica, las limitaciones de los recursos económicos, los nuevos desafíos para el sistema político, los elementos fundamentales del patrimonio histórico, los requerimientos de la competitividad y las expectativas del desarrollo (Moneta 1999, 21). Los medios de comunicación adquieren particular importancia para la construcción de nuevas identidades, ciudadanía y Estado en nuestra región. Pero debemos recordar que “lo que no haga adecuadamente el Estado, se encargarán de orientarlo y darle forma al consumo, el mercado y los medios masivos de comunicación” (Moneta 1999, 21)

Por otro lado, los músicos acuden a los medios buscando que se cumpla la normativa y se encuentran con que su música es desvalorizada, que hay poca apertura a distintos géneros que no sean el pop, las baladas y el rock. Que no se aceptan nuevas expresiones artísticas que no sean las de siempre, e incluso que no se aceptan idiomas diversos en los que se está escribiendo música en nuestro país.

La normativa impuso una obligación a un sector que no está dispuesto a cumplir. Obliga a los medios a transmitir música que tal vez no va con el estilo de su radio, o que tal vez no cumple con los estándares de calidad que buscan, o que están en géneros más artísticos que comerciales, a gusto de sus creadores y no de un público que busca lo que el mundo les está ofreciendo. Por lo tanto, la única sugerencia que tienen los medios de comunicación comerciales con respecto a la ley es que se elimine. En su opinión, es una ley que de a poco se va debilitando. Esto hace reflexionar sobre la idoneidad de la radio comercial como transmisora de “música ecuatoriana” y se pensaría que debería ser la radio pública o la municipal la encargada de cumplir esta normativa.

Según los radiadifusores entrevistados, la Ley de Comunicación sería una “ley de medios” más que de comunicación, no tiene por qué beneficiar a ningún sector. Debería basarse en el beneficio de la ciudadanía. En su opinión, la Ley del 1x1 y la normativa que

se dictaron después de eso, justamente hacen lo contrario. Priorizan a los músicos por encima de la gente. Es decir, se obliga a la gente a escuchar música por el simple hecho de ser ecuatoriana y no existe ninguna señal ni estadística que demuestre que sus preferencias hayan cambiado desde la aplicación del 1x1. Es decir que se puede imponer la transmisión a los medios, pero a la gente no se le puede imponer sus gustos. El proteccionismo cultural en tiempos donde las nuevas tecnologías están prácticamente al alcance de todos, se vuelve casi imposible.

La diversidad cultural y los intercambios culturales de la actualidad se hallan en el centro del debate en torno a las nociones de multiculturalismo e interculturalismo. “En su esencia, gira en torno a los problemas de la integración política de la pluralidad cultural, rasgo característico de las sociedades actuales”. El multiculturalismo se enfoca en la gestión interna de la diversidad cultural, mientras que el interculturalismo examina los procesos de intercambio entre culturas singulares. El reto sería la adecuada interpretación del fenómeno de la que dependerá la viabilidad y eficacia de las políticas culturales nacionales destinadas a proveer vías, alcances y contenidos a la identidad cultural en el mundo contemporáneo (Moneta 1999, 24).

Los nuevos productos musicales ecuatorianos y los artistas noveles, no han encontrado el apoyo necesario para exponer su música. Han pensado, equivocadamente, que por ser una obligación de los medios transmitir música de ecuatorianos, tendrían el derecho a ser difundidos por un medio que no se solidariza con el arte o la cultura, sino con el mercado. Esto está en su naturaleza y es lo que define al medio. Estos, a su vez, responden fundamentalmente a dos fenómenos: el de globalización y el de una respuesta societal multiforme, en base a identidades cuya expresión responde al trabajo, la posición política o el nivel educacional. Dejan de ser funcionales a las nuevas situaciones, siendo reemplazadas por otras. “Se quiebra así la correspondencia previamente establecida entre economía, política, cultura y sociedad; todo tipo de combinaciones de estatus es posible y aparece en la práctica”(Moneta 1999, 24-25)

En lo que se refiere a la música del Ecuador, se está pidiendo proteccionismo a un medio privado, cuando debería venir del Estado, si esa fue la intención de la Ley. Los medios, por su parte, argumentan que los gustos y preferencias no se pueden decretar ni imponer y que, por lo tanto, el gusto por la música ecuatoriana dependerá del mercado y de

la demanda nacional. Por lo mencionado, esto pasaría ser una utopía. Como lo señala Moneta, a las utopías de la sociedad industrial, como por ejemplo la democracia, el socialismo y el capitalismo, se le agregan y superponen en la nueva sociedad “las utopías ecológicas, de género de la comunicación, del multiculturalismo o de la expansión de identidades, etc.” Se plantea así “un enorme y aún no resuelto desafío para la construcción por la vía de la cultura política y económica de nuevas instituciones y polis”(Moneta 1999, 25)

Están de acuerdo que Ecuador necesitaba una ley de comunicación, pero no imponiendo criterios vertidos por un grupo de artistas que creyeron que poniendo un 1x1 se iba a hacer un gran negocio, que la gente iba a consumir mucho más lo ecuatoriano. Pero se olvidaron de que en la actualidad, el promedio de personas escuchan la radio máximo 45 minutos al día. Que el 75% de la gente tiene banda ancha en su casa y que consume la música de otras maneras. A través de Smart phones y dispositivos tecnológicos, tienen acceso a Internet tanto en segmentos urbanos y rurales, con una penetración altísima.

Lo más importante, en este momento, es que las políticas culturales en el plano nacional “tengan en cuenta la nueva situación y logren trascender la tradición, limitada a focalizar su esfuerzo en la preservación del patrimonio histórico. Es necesario constituir nuevos espacios públicos mediante esfuerzos conjuntos, gubernamentales y privados “y tener en cuenta valores y visiones distintas”. Pero además, si el objetivo es mantener los elementos nacionales en la construcción de la identidad, es fundamental tener una base productiva adecuada, que dé lugar a “industrias culturales endógenas, con empresas que puedan invertir en el exterior, producir y exportar bienes culturales, que sean capaces de dar apoyo y expresar los nuevos y antiguos contenidos de la identidad cultural”(Moneta 1999, 25-26)

Todos, además, concuerdan en que lo que hace falta en el país es un apoyo real a la industria musical. Mayor apoyo por parte del Estado tanto a la educación musical, como a crear una base y una empresa musical desde el país que genere músicos y productos musicales de calidad, a precios asequibles, donde la “meritocracia” también se aplique a este sector artístico. ¿Dónde se ha evidenciado el negocio? En los artistas que sí hicieron industria, que son los conocidos como chicheros o tecnocumbieros. Ellos sí tienen una industria estructurada y no dependieron nunca de la ley del 1x1. Es necesario crear

estructura que le permita a la línea del pop, la balada, el rock urbano y demás géneros de producción nacional, ir hacia adelante, sin proteccionismo.

Pero sobre todo, por lo evidenciado en el análisis del currículo de nivel escolar, el problema de fondo está en la educación. Lamentablemente, esto sucede a nivel mundial, no solamente en nuestro país. La educación no da importancia al arte en general, se lo toma como un pasatiempo, y es mal visto desde el punto de vista profesional. Los jóvenes que deciden seguir esta vocación, se ven con la necesidad de luchar contra el prejuicio y el temor de los padres de un futuro incierto y precario. Llegan a los niveles superiores y los que han logrado ingresar a carreras de música luchando contra la familia y la sociedad, se encuentran con que su nivel musical en muchos casos es insuficiente. Muy pocos han podido tener una educación en conservatorios o institutos de música paralelamente al colegio y en el sistema escolar, no existe la opción de la música como especialidad. Por lo tanto, el nivel superior hace lo que puede con lo que recibe y esto se ve reflejado posteriormente en los resultados a nivel profesional. Los que lo logran, lo hacen por talento y méritos propios, pero sobre todo, porque han sabido venderse y proveer al mercado de lo que necesita.

Hay una amplia gama de géneros musicales que están siendo transmitidos como “música ecuatoriana” en la radio comercial. Desde los más comunes y escuchados como el pop, la balada, el rock hasta fusiones de todo tipo. Para los músicos ecuatorianos, está muy claro que su música lo es también. La Ley ha sido explícita en ese sentido. Incluye todo lo producido, compuesto y creado en Ecuador o por un ecuatoriano. Incluso por un extranjero en territorio ecuatoriano. Lo menos común en la radio comercial, es la música tradicional o patrimonial ecuatoriana, a menos que sea en espacios de programas especializados que algunas tienen.

En la opinión de las radiodifusores de estaciones comerciales que fueron entrevistados, el monitoreo de la SUPERCOM es incipiente. No hay un monitoreo de todas las estaciones de radio, todo el tiempo como debería ocurrir, sino que se realiza aleatoriamente, a gusto de las autoridades. Esto ha ocasionado la percepción de que ha habido una persecución a medios de comunicación en algunos casos. No hay una herramienta de monitoreo donde los medios puedan comprobar el cumplimiento de la norma, cuando eso es lo primero que debió haberse instalado. Los primeros años de su

gestión, la SUPERCOT se dedicó a hacer conciertos y finalmente instaló una plataforma donde se albergan títulos, canciones, artistas, etc y es de acceso público.

La mayoría de los músicos entrevistados han señalado que la Ley ha sido positiva. Se evidencia que los artistas que ya tenían una trayectoria musical que venía de antes de la aprobación de la Ley, continuaron teniendo la misma acogida por parte de los medios y del público. Algunos incluso se vieron sobre expuestos y su música transmitida de manera repetitiva para que puedan cumplir con las cuotas requeridas. Los artistas nóveles encontraron una apertura por parte de los medios privados que antes no existía. Sin embargo, esto no se reflejó ni en la transmisión de su música, ni en consecuencias lógicas de esta exposición, como mayores ingresos económicos, conciertos o giras. A muchos les ha obligado a regirse bajo las reglas del mercado, tratando de cuadrar en una demanda que tal vez no refleja sus preferencias artísticas y han tenido que sacrificar el arte por los ingresos y la exposición.

Se evidencia que las prácticas de producción y distribución de la música siguen siendo parecidas a lo que fueron siempre. Son proyectos cortos, con esfuerzos individuales, de auto gestión y auto financiación. Generalmente actividades que entran dentro de la economía posfordista del país, sin estabilidad laboral en el sentido tradicional y por lo tanto sin seguridad social ni beneficios de ley, lo que implica una precarización laboral, propia de las industrias creativas.

Los músicos ecuatorianos realizan diversas actividades dentro de la cadena de producción, siendo ellos mismos los que componen, interpretan, producen y venden sus productos musicales. La mayoría tienen sus propios estudios de grabación o entran en cooperación con quienes los tienen. Trabajan con canjes, autogestión y ayuda solidaria de su gremio. Sí se han visto beneficiados por organismos que rigen los derechos de autor como SAYCE y el IEPI, tanto en la protección de sus obras, como en las regalías por la transmisión de sus productos musicales.

Muchos tienen conocimientos musicales de alto nivel, pero no son suficientes las competencias académicas tradicionales y es necesaria la autogestión de la producción, distribución y consumo de su música. A esto se suma que después de lograr un producto musical de calidad con mucho trabajo y a un costo económico muy elevado, no logran venderlo ni entran en la lógica del mercado comercial nacional y menos aún global.

La mayoría de los músicos nacionales tiene presentaciones públicas de manera regular y en cantidad, sin embargo, no se sabe si por esfuerzo propio o por exposición a los medios de comunicación. Todos viven de la música, algunos también ejercen la pedagogía musical, pero no en su mayoría. Sin embargo, las producciones anuales no son tan numerosas y es lógico, tomando en cuenta el costo y recursos que esto representa.

Muy pocos venden discos. Son las redes sociales las encargadas de transmitir sus producciones musicales. Este ya no es un mercado representativo en la actualidad. El Internet difunde casi toda la producción nacional e internacional. Se ven muy pocos músicos ecuatorianos en los mercados extranjeros, a pesar de que sí existen. Sin embargo, la radio comercial está bombardeada por música de Estados Unidos y, en menor cantidad, de Colombia, República Dominicana y de otros países de Latinoamérica.

La opinión de musicólogos e investigadores en el área era necesaria para tratar de llegar a definiciones claras de términos que han sido utilizados en la ley. Los términos “música ecuatoriana” y “música nacional”, por ejemplo. ¿Cuáles son los conceptos manejados desde la academia? ¿Se ha tomado el criterio del sector musicológico o etnomusicológico del país? ¿La Ley es clara con respecto a lo que pide y se está entendiendo desde todos los sectores?

Algunos musicólogos piensan que estos conceptos no están totalmente definidos, que tienen distintas acepciones y que son conceptos en construcción. Otros piensan que los términos “música nacional” y “música ecuatoriana” son sinónimos.

Respecto a qué tanta claridad existe en la Ley de Comunicación para identificar con precisión la “música nacional”, para algunos investigadores, la música ecuatoriana es lo que nació en Ecuador, es decir, la que tiene “partida de nacimiento” ecuatoriana y, por lo tanto, ciertas características y rasgos. Desde las diversidades lingüísticas, geográficas y territoriales, hay un sinnúmero de músicas ecuatorianas. Pero además, existen otro tipo de culturas musicales y sonoras que siguen definiéndose como, por ejemplo, dentro de lo urbano. Por lo tanto, en culturas del pasado tenemos músicas ecuatorianas de las épocas prehispánicas, coloniales, republicanas, nacionales, nacionalistas, postmodernas, etc., y en las del presente, se siguen creando y redefiniendo como toda práctica identitaria.

La música nacional, en cambio, 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 “ecuatorianos” o “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, el andarele, a la cultura indígena como el yumbo, el danzante, etc. Para estos musicólogos, el rock, el pop o el rock, 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.

Tomando en cuenta estas definiciones, la mayoría de los musicólogos e investigadores, en el ámbito académico, opinan que la Ley no ha beneficiado a la música ecuatoriana porque ha sido considerada solo desde el punto de vista territorial y no desde lo cultural y, por lo tanto, no permite que se establezca un referente identitario de “lo ecuatoriano”. Tampoco permite un referente estético, de estructura y forma musical o un referente rítmico, al ser considerado todo como ecuatoriano. En este sentido, la Ley estaría provocando un alejamiento de los rasgos identitarios musicalmente hablando.

La música desde la Ley de Comunicación, estaría siendo definida como “producción” y no como expresión cultural o identitaria y, por lo tanto, desde el punto de vista del mercado. Sin embargo, hay expresiones musicales que no entran dentro de la lógica del mercado, como son las de los pueblos originarios, e incluso, la de los músicos académicos nacionalistas que se encuentran en un limbo en cuanto a la definición de su música. Por un lado, tienen rasgos “nacionales”, con ritmos y géneros de la música ancestral, que hemos visto generalmente es de tradición oral. Por otro lado, escriben en un lenguaje musical occidental, con las reglas que definen a la música académica universal. ¿Dónde se ubicarían estas otras expresiones musicales para la radio comercial de nuestro país? ¿Son también músicas nacionales o ecuatorianas? Las evidencias demuestran que no.

Desde la academia, se establece que debería haber una reforma a la ley. La Ley de Comunicación no debería estar solamente supeditada a temas de la comunicación como servicio público, sino también a discutir todos estos otros temas relacionados a la identidad. Difundir la ley a nivel de los círculos musicales, intelectuales, artísticos para su análisis y discusión. El creador tiene que conocer sus derechos y obligaciones para poder actuar.

Por todas estas consideraciones, ¿se podría confirmar la hipótesis de que “tanto los músicos ecuatorianos como la producción de música ecuatoriana se han visto beneficiados por la Ley Orgánica de Comunicación aprobada en el año 2013”?

Los músicos ecuatorianos han sentido una mayor apertura a su música por parte de la radio comercial del Ecuador, pero esto no se ha visto reflejado en un mejor nivel de vida ni de satisfacción personal. La producción de música ecuatoriana no ha incrementado debido a la Ley ya que no hay una industria de base y, por lo tanto, los músicos no tienen los recursos económicos ni la tecnología para producir más y con mayor calidad. Los esfuerzos son personales. El talento hay y seguirá habiendo, independientemente de la ley, que si bien demuestra una intención de apoyar al sector musical, no puede aplicarse completamente al no haber una industria musical fuerte en nuestro país. Pero sobre todo, los gustos y tendencias no se pueden decretar, imponer ni obligar. Mucho menos en un mundo globalizado con acceso total a la información.

Recomendaciones de los músicos ecuatorianos

- Mayor acogida para la música ecuatoriana en otros idiomas.
- Mayor acogida a subgéneros, géneros fusionados, géneros alternativos. Se observa mucho que se está pasando música ecuatoriana, pero en un 80% es música pop, géneros latinos, tropicales, pero todavía géneros como el rock, el indi, etc, tienen cierta dificultad en ser transmitidos.
- Que se cumpla eficientemente
- Que sea el talento lo que determine la difusión y no las conexiones y favoritismos.
- La música no se debe imponer. Leyes como esta han funcionado en otros países acompañadas de políticas culturales, fomentando el desarrollo de la industria musical.
- Se necesita nueva oferta, no nueva demanda. Existe ya música de artistas establecidos que está siendo utilizada para cumplir con la ley. Esto no necesariamente ha originado una mejora en la industria musical nueva.
- La ley debería ser temporal, hasta que la industria musical ecuatoriana se establezca. En la opinión de un artista consagrado, la Ley fue un parche agregado a la Ley de Comunicación para lograr que los artistas respalden todo el paquete y nunca tuvo intención de beneficiar al artista ecuatoriano o de fomentar la cultura.

Recomendaciones de investigadores y musicólogos

- Que la Ley del 1x1 se reconceptualice, se rediscuta, con la participación de los propios actores y de los diferentes sectores.
- Que la ley sea más clara en cuanto a conceptos.
- Habría que ver de qué manera se ha aplicado la ley y cuáles serán los resultados para poder hacer las correcciones necesarias.

Obras citadas

- Anderson, Benedict. 1993. «Los orígenes de la conciencia nacional». En *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica
- EC. 2016. *Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación*. Registro Oficial 899, Suplemento, 9 de diciembre.
- EC. 2008. *Constitución de la República del Ecuador 2008*. Registro Oficial 449, 20 de octubre.
- EC. 2016. *Ley Orgánica de Cultura*. Registro Oficial 913, Suplemento, 30 de diciembre.
- EC. 2013. *Ley Orgánica de Comunicación*. Registro Oficial 22, Suplemento, 25 de junio.
- Brennan, Juan. 1992. *Cómo acercarse a la música*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- EC. 2016. *Normativa de Formación Superior en Artes del CES*. Resolución No. RPC-SO-06-No. 107-2016.
- Chacón, Pedro. 2013. *Historia y Nación, costa y el regeneracionismo en el fin de siglo*. Cantabria: Ediciones Universidad Cantabria.
- Ecuadorinmediato. 2017. «Hoy se cumple un año de la Ley de Comunicación», *Ecuadorinmediato.com*. 15 de febrero de 2017.
- EC. 2016. *Reglamento para la aplicación del Artículo 103 de la Ley Orgánica de Comunicación sobre contenidos musicales*. Resolución No. CORDICOM-PLE_2014-034.
- 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 Canclini, Néstor. 1999. «Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano». En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Néstor García Canclini.
- García Canclini, Néstor, y Maritza Urteaga. 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.
- Gordillo, Agustín. s. f. *El dominio público*.
https://www.gordillo.com/pdf_tomo9/libroi/capitulo17.pdf.
- Guerrero, Pablo. 2004. «SAYCE». En *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*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Hamel, Fred, y Martin Hurlimann. 1959. "La Música". En *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*». Barcelona: Universitat Jaume I.
repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78109/forum_2008_37.pdf.
- La Hora. 2016. «Es grave la reducción del presupuesto», *La Hora, lo que necesitas saber*. 26 de enero de 2016.
- Mata, María Cristina, y Silvia Scarafía. 1993. *Lo que dicen las radios*. Quito: ALER.
- Ministerio de Educación. 2016. "Currículo de Educación General Básica y Bachillerato General Unificado". *Ministerio de Educación, Ecuador*. 25 de enero.
<https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/03/Curriculo.1.pdf>.
- Moneta, Carlos Juan. 1999. «Identidades y políticas culturales en procesos de globalización e integración regional». En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Néstor García Canclini.
- 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. 2002. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Peña, Julio. 2016. «¿Capitalismo cognitivo o economía social de los conocimientos?» *El Telègrafo*, 13 de mayo de 2016.
- Pérez Vejo, Tomás. 2003. «La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico». En *Historia Mexicana*. LIII:2. México.
- La República de Platón*. 380 A.C. Grecia.
- Ricoeur, Paul. 1999. «Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico». En *¿Por qué recordar?* París: Gránica.
- 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.
- Rowan, Jaron. 2010. *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños.
- EC. Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo-Senplades. 2013. *Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017*. Accedido 25 de enero. https://www.unicef.org/ecuador/Plan_Nacional_Buen_Vivir_2013-2017.pdf.
- EC. SENESCYT. 2016. «Política de Cuotas». *Secretaría Nacional de Nivelación y Admisión*. Accedido 25 de enero. http://www.sнна.gob.ec/dw-pages/Descargas/Política_de_Cuotas.pdf.
- EC. SUPERCOM. 2014. "Estatuto Orgánico de Procesos de la Superintendencia de Información y Comunicación". *Superintendencia Información y Comunicación*. Accedido 25 de enero. <https://www.supercom.gob.ec/images/d/lotaip/a/estatuto-organico-procesos.pdf>.
- 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.» Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9225.
- Wong, Ketty. 2011. «La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana». En *Ecuador Debate*, editado por FLACSO Ecuador.
- . 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 Washington Delgado. 2014 *85 años de la radiodifusión en Ecuador*. Quito: Editorial «Quipus» - CIESPAL.
- Yúdice, George. 1999. «La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos». En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Nestor García Canclini.
- . 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- . 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Gedisa Editorial.

Anexos

Anexo 4: Cuestionario para la SUPERCOM



La comunicación es un derecho

MARCIA VASCO / UNIVERSIDAD ANDINA

Según establece el artículo 103 de la Ley de Comunicación, la obligación de emitir el 50% de música ecuatoriana en la programación diaria es para todas las radiodifusoras, excepto las de carácter temático o especializado. Por tanto, la aplicación de la Ley no depende del nivel de rating del medio. Todas están obligadas a cumplir con la normativa.

1. **¿Tienen un listado de radios comerciales por nivel de sintonía?**
N/A
2. **¿Cuáles son las tres radios comerciales de mayor sintonía en Quito? (Target: 18 a 40 años)**
N/A
3. **¿Cuáles son las tres radios comerciales de mayor sintonía en Guayaquil? (Target: 18 a 40 años)**
N/A
4. **¿Cuáles son las tres radios comerciales de mayor sintonía en Cuenca? (Target: 18 a 40 años)**
N/A
5. **De no tener esta información, por favor indicar qué radios no han cumplido con los porcentajes.**

Son 49 medios de comunicación radiales los sancionados a nivel nacional por incumplimiento a lo dispuesto en el art. 103 de la LOC.
6. **¿Estas tres radios de mayor sintonía en las tres ciudades han cumplido con los porcentajes de emisión de música ecuatoriana?**
N/A
7. **¿Existe un departamento en la SUPERCOM dedicado específicamente al monitoreo de transmisión de música ecuatoriana en la radio comercial?**

De acuerdo con las atribuciones que establece la Ley, la Superintendencia cuenta con un área de monitoreo encargada de verificar el cumplimiento todos los derechos establecidos en la Ley de Comunicación.
8. **¿Cómo se realiza el monitoreo para saber si están cumpliendo con los porcentajes estipulados en la Ley Orgánica de Comunicación?**

Se realiza un monitoreo aleatorio de los medios de comunicación de radio, televisión y prensa, con el fin de determinar posibles infracciones a los distintos articulados de la Ley. En el caso del artículo 103, existe la metodología interna para establecer si los

Av. 10 de Agosto N34 566 entre República y Juan Pablo Sanz | Quito | Ecuador
Telf: 02 3999 000 | 02 2269 903 | 02 2923 108 | www.supercom.com.ec



SUPERCOM
Superintendencia de la
Información y Comunicación

La comunicación es un derecho

medios monitoreados cumplen en las fechas analizadas con la cuota diaria que señala la normativa (50%)

9. ¿Estos porcentajes son informados a las radios?

Si se determina un presunto incumplimiento al artículo 103 y se procede con el trámite administrativo, el medio es notificado y dentro de esto conoce el motivo que da inicio al proceso, es decir conoce en qué porcentaje habría incumplido. En la audiencia tendrá la oportunidad de presentar las pruebas que considere.

10. ¿Con qué frecuencia se informa a las radios de los porcentajes?

El procedimiento fue explicado en la pregunta anterior.

11. ¿Las radios tienen acceso al monitoreo realizado por la SUPECOM?

Cuando se da paso a un procedimiento administrativo, el Informe Técnico que lo motiva es entregado junto con el reporte jurídico al medio y este incluye los resultados del monitoreo.

12. ¿En el año 2016, a cuánto ascendió el rubro de multas cobradas por efecto del no cumplimiento de las cuotas de transmisión de música ecuatoriana en la radio comercial?

En el período consultado, se recaudaron 39.300 dólares, a nivel nacional.

13. ¿Cómo son notificadas las radios del no cumplimiento de los porcentajes de música ecuatoriana?

De conformidad con lo dispuesto en el Reglamento para el Procesamiento de Infracciones Administrativas a la Ley Orgánica de Comunicación, los medios son notificados del inicio del procedimiento administrativo con el correspondiente auto de calificación, al que se adjunta el reporte interno, mismo que contiene el informe técnico, así como el informe jurídico, esto para el caso en que se haya iniciado el procedimiento de oficio.

14. ¿Cuánto tiempo tienen para hacer el pago de multas?

Una vez que ha sido debidamente notificada la resolución sancionatoria, la Ley y el Reglamento establecen el plazo de 72 horas para efectuar el pago.

15. ¿Cómo se hacen los pagos?

En la resolución se señala que la multa deberá ser consignada a la cuenta establecida para ello.

16. ¿Estos pagos van dirigidos a la SUPERCOM?

El dinero recaudado por cualquier sanción pecuniaria no ingresa al presupuesto de la Superintendencia sino al presupuesto del Estado.