

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**La representación de lo popular en textos letrados y académicos
durante el surgimiento y consolidación de la música popular mestiza
ecuatoriana: 1925-1945 y 1945-1960**

Laura Carolina Estrella Jaramillo

Tutora: Martha Cecilia Rodríguez Albán

Quito, 2023

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	--

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Laura Carolina Estrella Jaramillo, autora del trabajo intitulado “La representación de lo popular en textos letrados y académicos durante el surgimiento y consolidación de la música popular mestiza ecuatoriana: 1925-1945 y 1945-1960”, mediante el presente documento dejo constancia de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, Mención Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de la 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 la 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 reclamo por parte de terceros respecto a los derechos de autora de la obra antes referida, yo asumiré toda la responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

14 de abril de 2023

Firma: _____

Resumen

El presente trabajo analiza los textos referidos a la música popular mestiza ecuatoriana pertenecientes a los principales actores del campo musical académico de la primera mitad del siglo XX y publicados en dos momentos definidos del proceso musical: 1925-1945 y 1945-1960. El objetivo de este análisis es determinar la manera en que los sectores letrados caracterizaron esta música en el momento de su ascenso a la escena cultural, así como en el momento de su consolidación en tensión con los esfuerzos letrados por reconstruir la nación por medio de la cultura. Se parte de los planteamientos teóricos de Larry Shiner respecto de la configuración del sistema moderno de las artes; y de aquellos de Ticio Escobar que refieren al arte y la cuestión de lo popular. El enfoque metodológico de esta investigación es cualitativo y el método usado es el del análisis semántico, literario, histórico y de contexto, de la bibliografía referida. Este estudio devela las tensiones que generaron en los sectores letrados, el ascenso y consolidación de la música popular mestiza ecuatoriana. Así, entre 1925 y 1945, la mayoría de textos analizados expresan la preocupación de dichos sectores ante el ascenso de este repertorio y la amenaza que este representaba para los valores letrados y académicos. Mientras que, entre 1945 y 1960, gran parte de los textos analizados refieren a estos géneros como un problema en el desarrollo y reconfiguración de la cultura nacional moderna; y, como respuesta, en estos se despliegan una serie de propuestas de resignificación de la música popular ecuatoriana, dentro de lo que se ha denominado como "políticas de purificación" de la música en el país.

Palabras clave: música nacional, música erudita, sistema moderno de las artes, pensamiento erudito, folklore

Tabla de contenidos

Introducción.....	9
Capítulo primero El arte y la música en el Ecuador desde su concepción moderna: directrices del pensamiento erudito ecuatoriano de la primera mitad del siglo XX.....	13
1. El sistema moderno del arte.....	14
1.1 Categorías opuestas, quiebres culturales	16
1.2 Lo popular frente al modelo universalista de las artes.....	18
2. Valores universales e imaginarios nacionales	20
2.1. Paradojas del proyecto moderno de nación ecuatoriana	22
3. Las directrices del pensamiento erudito ecuatoriano	24
3.1 Directrices del pensamiento académico musical ecuatoriano.....	29
Capítulo segundo La perspectiva letrada y académica sobre de la música popular mestiza ecuatoriana (1925-1945).....	37
1. El ascenso de la música popular mestiza ecuatoriana.....	38
2. La repuesta letrada ante el ascenso de la música popular mestiza ecuatoriana.....	42
2.1 Civilización y barbarie.....	44
2.2 La música mecánica.....	49
2.3 La melancolía.....	53
2.4 Sobre la música nacional	64
Capítulo tercero La perspectiva letrada y académica sobre la música popular mestiza ecuatoriana entre 1945-1960	73
1. Reconfiguración del campo cultural (1945-1960).....	74
1.2 La institucionalización del campo musical: actores y políticas culturales	76
2. La música popular mestiza ecuatoriana (1945-1960)	79
3. Debates académicos en torno a la música popular mestiza ecuatoriana (1945-1960)	82
3.1 La música popular mestiza ecuatoriana y el problema de la música en el Ecuador	83
4.2 Resignificación de la música popular mestiza ecuatoriana: Folklore, “alta música folklórica” y “la gran música nacional”	93

4.3 Resignificación de la música popular mestiza ecuatoriana: el indígena y la música indígena.....	100
Conclusiones.....	105
Lista de referencias.....	111
Anexos.....	119
Anexo 1: Portada del cancionero N.22 del almacén Emporio Musical	119
Anexo 2: Interior del cancionero N.22 del almacén Emporio Musical.	119

Introducción

Durante la primera mitad del siglo XX, la escena cultural del Ecuador fue testigo del ascenso de un repertorio musical compuesto principalmente por canciones pertenecientes a los géneros popular-mestizos del país: el pasillo, el sanjuanito, la tonada, el albazo, el yaraví, el aire típico, entre otros. La visibilidad que alcanzó este fenómeno estuvo determinada por el ascenso de las masas populares (Mullo 2009, 29), y, en particular, por el desarrollo y proliferación de las nuevas industrias del espectáculo, la radio y la industria fonográfica (Rodríguez 2018, 76, 91, 121). Mario Godoy propone el término “música popular mestiza” para referirse a este repertorio (Godoy 2014, 14), frente a la denominación de “música nacional” que, a partir de la tercera década del siglo XX, logró posicionarse en el imaginario social como una forma generalizada de identificar los géneros popular-mestizos ecuatorianos (Mullo 2009, 29; Rodríguez 2018, 168).

El ascenso de este repertorio en la escena artística y cultural ecuatoriana, y particularmente el rol que en este ejercieron las industrias del espectáculo, la radio y la industria discográfica por medio de audiciones masivas, grabaciones de discos, presentaciones en teatros y la emisión publicitaria de cancioneros y portadas, alteraron el espacio sonoro (Rodríguez 2018, 110). Así mismo, la apropiación de la categoría de *música nacional* por parte de la radio y las mencionadas industrias culturales, abrió un nuevo frente de disputa simbólica en el marco de consolidación del Estado ecuatoriano moderno. En este contexto, la autoridad que hasta entonces habían ejercido los sectores letrados y académicos sobre el espacio sonoro y sobre la reproducción del orden simbólico, se vio amenazada.

Como respuesta, varios actores principales dentro del campo de la música académica del país de la primera mitad del siglo XX incluyeron en sus publicaciones una serie de críticas y análisis sobre la música popular mestiza, así como reformulaciones acerca del rumbo que debiera tomar el ejercicio musical en el país. Las propuestas y análisis que desarrollaron estos académicos en sus publicaciones tienen como fundamento a los valores que legitiman el orden social y jerárquico bajo el cual se conforma el Estado ecuatoriano moderno. Por lo tanto, su enfoque se dirige hacia las concepciones sobre el arte, la música académica y la música nacional, así como también

hacia formas de re-articular lo popular en vínculo con los valores nacionales. Así mismo, varios literatos, críticos y músicos académicos que no tuvieron un rol protagónico en el quehacer musical académico ecuatoriano, también aportaron a este debate con algunas de sus publicaciones. Las publicaciones aquí descritas, que de acuerdo a la propuesta de esta investigación fueron hechas entre 1925 y 1960, constituyen el objeto de estudio de este trabajo.

De tal manera, analizo varios textos de los músicos académicos Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Juan Pablo Muñoz Sanz y Luis Humberto Salgado, todos ellos actores principales dentro del campo de la música académica del país. De igual forma, estudio algunas opiniones publicadas por uno de los críticos referentes de la música culta de la época, Francisco Alexander.

Concretamente, de Segundo Moreno estudio su obra mayor, *La Música en el Ecuador* (1930), y varios textos menos extensos publicados por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, entre los que se encuentran: “La música indígena ecuatoriana” (1946); “La enseñanza de la música” (1951); “Algo sobre la música” (1954); y “La música en las escuelas” (1954).

De Juan Pablo Muñoz analizo “La música ecuatoriana” (1928), publicado por la imprenta de la Universidad Central del Ecuador en 1938; “El americanismo, principio de hermandad de los pueblos del continente” (1935), publicado por la Revista *América*, así como “La educación musical en la nueva cultura de América” (1943) y “El folklore argentino: Bailes e instrumentos musicales” (1948), ambos publicados por el mismo medio impreso. También estudio los textos “Decadencia musical insalvable” (1936) y “La educación para la música” (1951), publicados por la *Revista de la Biblioteca Nacional*; así como cuatro trabajos recopilados por el investigador Pablo Guerrero en su publicación sobre Juan Pablo Muñoz: “Nacionalismo y Americanismo musical” (1938), “Ecuador su música” (1950), “La Orquesta Sinfónica en una perspectiva de tres dimensiones” (1957) y el ensayo inédito “El pasillo ecuatoriano” (s.f).

Del músico Sixto María Durán analizo el ensayo “Música ecuatoriana” (1927), publicado por primera vez por de la Imprenta de la Universidad Central, y los ensayos “Música y música” (1929), publicado por la revista *América: Revista de la cultura hispánica* y “La música como factor educativo” (1931), publicado por la revista *Educación* a cargo del Ministerio de Educación Pública.

Del músico Humberto Salgado estudio el texto *Música Vernácula Ecuatoriana* (1952), publicado por la Casa de la Cultura ecuatoriana y el artículo “Nuestra creación musical” (1951), publicado en el diario *El Sol*.

Finalmente, del crítico musical Francisco Alexander estudio varios artículos: “El problema de la música en el Ecuador” (1954); “El coro de la Casa de la Cultura” (1954); “José Ignacio Canelos: In Memoriam” (1957); “La Música” (1957); “Gerardo Guevara” (1958); y “Compositores ecuatorianos” (1961). La mayoría de estos fueron publicados en la *Revista Letras del Ecuador*.

Por otro lado, estudio los textos de aquellos literatos, críticos y músicos académicos que no tuvieron un rol protagónico en el quehacer musical académico ecuatoriano. Entre ellos se encuentran: “Artes populares en el Ecuador: La vocación artística nacional juzgada a través de la más genuina expresión” (1951), escrito por Leonardo Tejada y publicado en el diario *El Sol*; “La tristeza disfraz de la raza” (1945), escrito por Arturo Montesinos y publicado en la *Revista Letras*; los ensayos “Síntesis histórica de la música ecuatoriana” (1957), escrito por Gerardo Alzamora, y “Geografía y paisaje del ritmo” (1954) de Gerardo Falconí, ambos publicados en *Anales* de la Universidad Central del Ecuador. Además, analizo de manera referente el ensayo “El altiplano, tristeza hecha tierra” (1947) del boliviano Federico Ávila, publicado en la revista *América*.

La pregunta que guía esta investigación es: ¿De qué manera los sectores letrados entendieron y caracterizaron lo popular inscrito en este repertorio, entre 1925-1945 y 1945-1960? El objetivo principal es evidenciar y analizar la manera en que los sectores letrados caracterizaron la música popular mestiza ecuatoriana en dos momentos: 1925-1945 y 1945-1960. Esta periodización responde a que, si bien entre 1920 y 1950 se producen y difunden por la radio, la industria discográfica y las industrias del espectáculo la mayoría de canciones populares que luego se canonizan como “música nacional” (Wong 2013, 61), es alrededor de 1945 que las posturas letradas respecto de este repertorio evidencian variaciones importantes. Esto, en vínculo con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) en el marco de la implementación del proyecto de reconstrucción de la nación por medio de la cultura (Polo 2002, 15-6). En este contexto, la búsqueda de expresiones musicales afines a los valores nacionales modernos, así como la resignificación de los géneros popular-mestizos, fueron temáticas respecto de las cuales se debatió en los textos letrados hasta entrada la década de 1960.

El enfoque metodológico de esta investigación es cualitativo y los métodos usados son el análisis semántico, contextual, histórico y literario. Para identificar la mayoría de textos usados en este trabajo, se recurrió a la “Bibliografía de la música ecuatoriana en línea” (BIMEL), mediante la cual se identificaron gran parte de los textos publicados entre 1925 y 1960 acerca de esta temática; y su ubicación. La recolección de los textos se llevó a cabo en bibliotecas como: la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, la Biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo y la Biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar, así como en sus respectivos archivos digitales en línea. Después de la lectura, se procesó la información contenida en estos textos y se analizó de manera integral aquello que estos expresaban, su estructura literaria y el contexto histórico y social en el que estos fueron escritos y publicados.

La importancia de exponer estas posturas tiene que ver con el aporte que aquello representa para el estudio y entendimiento del ascenso de la música popular mestiza ecuatoriana durante la primera mitad del siglo XX. De igual manera, considero que evidenciar la postura letrada respecto de este fenómeno, contribuye a desmitificar la idea de que la música popular mestiza ecuatoriana ha sido aceptada desde sus inicios por la comunidad nacional, velando las tensiones y las disputas simbólicas que tuvieron lugar en el proceso de consolidación de la música popular mestiza ecuatoriana. Un afán que también busca ser una crítica hacia la institucionalización de la cultura (Kingman 2004), por medio de la cual se entiende este repertorio como patrimonio nacional, reconociéndolo, pero vaciándolo del contenido político intrínseco en su proceso de consolidación.

Teniendo en cuenta esto, la estructura de esta investigación se divide en tres capítulos. En el primer capítulo, se analizan los valores de la cultura erudita en el Ecuador de fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. A continuación, el segundo capítulo estudia la perspectiva letrada y académica respecto de la música popular mestiza ecuatoriana entre 1925 y 1945. Finalmente el tercer capítulo estudia los debates surgidos al respecto entre 1945 y 1960.

Capítulo primero

El arte y la música en el Ecuador desde su concepción moderna: directrices del pensamiento erudito ecuatoriano de la primera mitad del siglo XX

Durante la primera mitad del siglo XX, se impuso en el pensamiento de las élites intelectuales ecuatorianas una y única manera de concebir y valorar al arte y a sus expresiones. Esta se basa en la concepción decimonónica y europea del arte, cuyos ideales constituyen el fundamento del sistema moderno de las artes y establecen una distinción entre las diversas formas de producción simbólica, en particular, y en lo que respecta a esta investigación, entre las formas cultas y las populares.

Esta distinción fue asimilada y reproducida por las élites intelectuales del país, en rigor del orden social y jerárquico bajo el cual se conformaba la sociedad ecuatoriana de entonces. Un hecho que coincide con la tesis de Ángel Rama, que señala que las élites letradas latinoamericanas reprodujeron por medio de la palabra escrita el orden simbólico bajo el cual Latinoamérica se conformó social y jerárquicamente desde la colonia hasta la modernidad (Rama 1984). En el campo cultural, lo dicho se traduce en el dominio de las élites intelectuales sobre los lenguajes simbólicos de la cultura (36). La legitimidad que otorgaba el capital simbólico acumulado por quienes dominaban la palabra escrita, les confería a estos un poder sobre la producción, circulación y consumo de bienes culturales (Bourdieu 1998). En el campo del arte, este poder determinó la clasificación y posterior legitimación de las diferentes representaciones simbólicas basándose en los valores de la modernidad ilustrada provenientes del mundo *civilizado* (Pérez 2010, 24).

A continuación desarrollo un análisis de los fundamentos que impulsaron la creación de un sistema moderno de las artes en el Ecuador y de los valores e ideales que a partir de dichos fundamentos se exaltaron en los discursos de los referentes intelectuales del arte y la música del país de finales del siglo XIX, y de la primera mitad del siglo XX. Con este fin estudio primero los ideales y conceptos sobre los que se erige el sistema moderno de las artes y sus implicaciones en la concepción de las expresiones populares; para luego enfocarme en la forma en que estos valores fueron asimilados por las élites intelectuales del país en el marco del proyecto de modernización de nación.

Finalmente me refiero a las formas en que estos fundamentos se expresaron en el discurso académico musical y a la legitimidad que estos adquirieron mediante la institucionalización del arte moderno.

1. El sistema moderno del arte

La historiadora Trinidad Pérez en su ensayo “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa” (2010), señala que desde finales del siglo XVIII, en Ecuador, se evidencia un cambio en las “condiciones de producción, circulación y valoración del arte” (38). Según explica Pérez, este cambio tiene que ver con la asimilación de la concepción ilustrada del arte por parte de los pensadores ilustrados y las élites locales, en el marco del proceso de modernización de la nación (38-9). Esta forma moderna de entender el arte se implementó institucionalmente a finales del siglo XIX durante el gobierno de García Moreno, en el que se establecieron la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios en 1872 (39), y el Conservatorio Nacional de Música en 1870. La posta de estas políticas las retomó el régimen de Eloy Alfaro, en el cual se fundó por segunda vez el Conservatorio Nacional de Música en 1900 y se instaló la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1904 (39). La institucionalización de las artes en el país legitimó las nuevas formas de “producción, circulación y valoración del arte” (38). Además, a partir de esta institucionalización se impulsó la creación de un sistema moderno de las artes (38), en el cual el arte constituyó “uno de los dispositivos necesarios para la construcción de una nación civilizada, moderna y progresista” (38).

En medida en que esta nueva concepción sobre el arte servía a los anhelos civilizatorios de las élites que estaban al mando de la construcción de la nación, se entiende que la misma constituya una herramienta ideológica de la cultura dominante (Escobar 2008, 42). Ticio Escobar, al respecto, se refiere a la creación del “mito del arte” como un recurso de ocultamiento de los discursos de dominación de aquella cultura sobre las otras (42). El arte, entendido así, esencializa y absolutiza las formas artísticas de las expresiones simbólicas que se producen en Europa a partir del siglo XVI hasta el siglo XX (40-2). Mediante esta operación, dichas formas se canonizan y terminan por constituir los fundamentos sobre los cuales el arte, como dispositivo de dominación, distingue y clasifica las diferentes expresiones simbólicas.

Larry Shiner, a quien Trinidad Pérez recurre en el texto ya mencionado, plantea y caracteriza lo que él denomina: el *sistema moderno de las artes*. Su propuesta parte

por definir el sistema del arte como aquel que “abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura en general” (Shiner 2004, 32). Con base en esta definición, el autor profundiza en los ideales y valores modernos que en el campo del arte se consolidan en Europa y luego en Latinoamérica como un discurso regulativo y un sistema institucional (36). Estos valores e ideales, tal como propone Shiner, responden al pensamiento ilustrado europeo del siglo XVIII; a la razón ilustrada, “criterio supremo de la verdad” (Kant 1786, 146-7 citado en Aramayo, 2001, 294). En función de esta se configuran las oposiciones conceptuales que fundan el pensamiento moderno y que incorporadas en las nuevas formas de entender el arte implicaron un quiebre respecto de las formas de producción simbólica previas. Tanto Shiner como Escobar coinciden en identificar un quiebre o división en la forma de entender el arte. Así, partiendo de los postulados de ambos autores, los paradigmas del sistema moderno del arte se basan en: la separación de la forma estética de las formas y funciones culturales; y la separación y distinción de las distintas prácticas artísticas y de quienes las ejercían, en función de la capacidad de sus productos de desligarse de cualquier uso o utilidad (Shiner 2004, 42-3, 151, 164, 185; Escobar 2008, 39-43).

En términos categóricos, estos paradigmas se traducen en la configuración de pares de categorías conceptualmente opuestas. Estas relaciones dialécticas constituyen las bases conceptuales sobre las que se erige el sistema moderno de las artes, y que en términos generales se pueden sintetizar en las relaciones entre: arte y artesanía; artista y artesano; y utilidad y gusto estético (Pérez 2010, 32). Por medio de la institucionalización y consolidación del sistema moderno de las artes, estas polaridades conceptuales se “admiten como principios regulativos” (Shiner 2004, 36). Estos principios funcionan como herramientas de distinción y de valoración de lo opuesto a aquello que se designa como *arte*, bajo una posición subordinada: “La categoría del arte [...] era parte de un esfuerzo dirigido a instituir una nueva distinción que era al mismo tiempo social y cultural” (146).

En el ámbito local, según manifiesta Trinidad Pérez, estos principios trabajaron en la división que desde el propio estado se hizo del arte y de las artes manuales, expresada en el establecimiento en 1872 de centros de formación diferenciados: la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios (Pérez 2010, 53). Para la historiadora, esta diferenciación refleja tanto “las aspiraciones de modernización de las

élites”, como “su afán de distinguirse de otros grupos sociales a través de la cultura” (32).

1.1 Categorías opuestas, quiebres culturales

La función diferenciadora implícita en el sistema moderno de las artes se expresa en la categoría de *Bellas Artes*. Esta categoría que apareció en el siglo XVIII (Shiner 2004, 24) se reformuló a partir de las concepciones estéticas ilustradas que predicaban la emancipación de la forma respecto de las representaciones artísticas y sus usos y funciones tradicionales (Escobar 2008, 48). Las representaciones artísticas entonces se distinguieron entre aquellas que son *bellas* y aquellas cuya belleza quedaba supeditada a su función o utilidad. En consecuencia, la categoría de Bellas Artes, que abarcaba las categoría de *artes mayores*,¹ se configuró en oposición a las categorías de artesanía, artes menores y artes populares, cuyas prácticas y representaciones no pasan de mostrar la habilidad del artífice y están estéticamente limitadas por su función, ya sea que posean una utilidad concreta o sirvan para el entretenimiento y no para la contemplación (Shiner 2004, 24).

Esta división es clave para entender el arte como categoría configurada dentro del sistema moderno de las artes. Esto, partiendo del hecho de que el término *Bellas Artes* termina siendo reducido al término *arte* en el siglo XIX (24), y luego, debido al hecho de que el término *arte*, como categoría, designa y legitima un conjunto de disciplinas y productos artísticos *bellos* a partir de criterios regulativos y excluyentes. La distinción entre el buen gusto y el mal gusto basa sus criterios en la concepción ilustrada de las Bellas Artes. La diferenciación que hace Kant entre “juicios puros” y “juicios impuros” (Kant 1977 citado en Escobar 2008, 50), y que configura al pensamiento estético moderno, remite a la premisa de que la sensibilidad necesaria para apreciar las Bellas Artes o el *arte* reside en los sentidos *superiores*, en aquellos que tienen que ver con procesos mentales y contemplativos. Esto en oposición a la sensibilidad referida a los sentidos *inferiores*, como el gusto o el tacto, que se vinculan más con lo corporal, lo sensual y lo utilitario, aspectos que para la estética moderna refieren a lo vulgar, lo superficial o lo inauténtico.

¹ La categoría de Bellas Artes refiere y agrupa a un conjunto de disciplinas artísticas a partir de un principio estético común (Kristeller 1986, 180). Este conjunto de disciplinas artísticas, conformado por la pintura, la arquitectura, la escultura, la poesía y la música, es también reconocido dentro del sistema moderno de las artes como el conjunto de las artes mayores (180-1). La categoría de artes mayores recoge las nociones griegas acerca de la división de las prácticas artísticas, entre aquellas cuyas creaciones pueden ser percibidas por medio de la vista o el oído (artes mayores), y aquellas que lo son por medio del tacto, el gusto, o el olfato (artes menores) (De la Calle 2017, 235).

A la vez, estas distinciones se expresaron en el espacio cultural. Así, se crearon y legitimaron espacios dedicados a la experiencia contemplativa de las *Bellas Artes*, en los cuales la música instrumental o académica, la pintura o la poesía “podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales” (Shiner 2004, 134). En consecuencia, los teatros, los museos de arte y las salas de conciertos, se configuraron como instancias legitimadoras en contraposición a la calle, patios o cantinas, donde las expresiones artísticas adquirirían connotaciones distintas de aquellas a las que remite la experiencia contemplativa.

Por otro lado, la diferenciación entre las *Bellas Artes* y las artes menores, refiere también a otra de las oposiciones binarias claves del sistema moderno de las artes: el artista frente al artesano. La incisión con la que irrumpe el pensamiento estético moderno separa cualidades sensibles que, en otros modelos de representación simbólica, trabajaban en conjunto (Escobar 2008, 45). Así, los atributos o cualidades poéticas, como la imaginación, la inspiración, la libertad y el genio, fueron adscritos al artista, mientras que todos los atributos mecánicos, como la destreza, las reglas, la imitación y el servicio, pasaron al artesano (Shiner 2004, 164). De esta manera, la relación entre las categorías de artista y artesano refiere a la relación entre las categorías de genio y hombre de oficio.

Además, es importante destacar que la separación entre artista y artesano está atravesada también por la feminización de la artesanía y por los prejuicios de género propios de la época y del pensamiento ilustrado moderno (178). Como señala Trinidad Pérez, en el Ecuador, eran “los hombres de los sectores dominantes” quienes mayoritariamente tenían acceso al “conocimiento letrado” (Pérez 2010, 26). La investigadora Beatriz González, mencionada en el trabajo de Pérez, relata que en el caso venezolano, que no difiere mucho de la realidad ecuatoriana, “la intelectualidad femenina causaba en el siglo XIX profundas inquietudes en la comunidad de intelectuales y artistas, que veía amenazada su autoridad” (González 2013, 182).

Para principios del siglo XIX, el sistema moderno de las artes logra consolidarse en Europa con la institucionalización de sus premisas absolutistas y universalistas.²

² Dichas premisas absolutistas tienen implicaciones excluyentes. Así, las categorías binarias que se formulan dentro del sistema moderno de las artes terminan también definiendo y excluyendo a grupos sociales específicos. En este sentido, se pensaba entonces que existían personas exentas de la sensibilidad necesaria para apreciar las Bellas Artes: los pobres, las razas de color, la mayor parte de mujeres, y los ricos que mezclaban el arte con el lujo (Shiner 2004, 196). De ahí que el gusto estético reservado para ciertas élites culturales haya sido incorporado poco a poco a los estratos medios de la sociedad (257).

Base de esta institucionalización fue el vínculo que el pensamiento ilustrado establece entre el gusto estético y la moral; la razón y la libertad. Valores exaltados desde los procesos revolucionarios europeos que dieron paso al nacimiento de los estados nacionales. “El placer refinado e intelectualizado” se impone por sobre “el placer ordinario”; “la contemplación desinteresada” por sobre el “enjuiciamiento no prejuiciado”; y la idea del arte autónomo y sublime por sobre la preocupación por “la belleza” (200). La mitificación de estos valores deviene en la elevación espiritual del arte y la santificación de la “vocación artística” (118).

1.2 Lo popular frente al modelo universalista de las artes

Los valores que el sistema moderno de las artes exalta, y que provienen del pensamiento ilustrado y de su manera objetiva de comprender la realidad, se naturalizan y universalizan “a través del mito de que [son] enunciado[s] desde un lugar y tiempo neutrales” (Pérez 2010, 28). Siendo así, las formas de representación simbólica que se apartan de estos postulados, son entendidas y caracterizadas en detrimento de lo que el modelo universalista de las artes considera “Bellas Artes”. Una operación que adquiere legitimidad, siendo que esta ocurre en el ámbito del lenguaje, específicamente del lenguaje escrito que dentro de la configuración de las sociedades modernas constituye el dispositivo mediante el cual una minoría domina el orden simbólico de la cultura (Rama 1984).

La categoría de “Bellas Artes” se erige entonces en oposición a la artesanía y a las artes populares. Es una relación que enfrenta al placer refinado, la inspiración y el genio, con el entretenimiento / utilidad, la habilidad y el oficio. Así, las artes populares son entendidas como “prácticas que muestran la habilidad del artífice en la aplicación de ciertas reglas y sus obras, además, son concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público (Shiner 2004, 24). Es a partir de esta oposición que lo popular se erige respecto del modelo universalista de las artes. En palabras de Stuart Hall: “El principio estructurador de lo ‘popular’ [...] son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite o dominante y la cultura de la ‘periferia’” (Hall 1984, 6).

De manera que, si se entiende al arte como una herramienta ideológica de la cultura dominante (Escobar 2008, 42), útil para la diferenciación social y para la construcción de la nación enmarcada en los sentidos excluyentes de la modernidad ilustrada, entonces, las oposiciones conceptuales y las distinciones entre las diferentes

formas de representación simbólica sobre las que se erige el modelo universalista del arte, no son ideológicamente neutras (57). Con base en este planteamiento Escobar anuncia que detrás de los sesgos estéticos que postula este modelo, se esconde un “solapado intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante y, consecuentemente, desestimar las expresiones populares” (57). A partir de esta premisa, Escobar propone que lo popular se caracteriza “a partir [de las] prácticas y discursos [que] ocurren al margen o en contra de la dirección dominante” (99). En otras palabras, este autor propone que las representaciones simbólicas de la cultura popular constituyen en sí mismas una expresión de resistencia, de réplica o impugnación a “la pretensión universalista de la cultura dominante”, por “el solo hecho de representar una verdad paralela o discordante” (122).

Ahora, si bien esta noción acerca de lo popular y las culturas populares permite evidenciar las tensiones entre estas y la cultura dominante, es preciso señalar que este tipo de nociones acerca de lo popular refieren a lo popular como una categoría autónoma y ajena “al campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación” (Hall 1984, 5).³ Es aquí donde resulta pertinente abordar las ideas del sociólogo argentino Pablo Semán, para quien la concepción de lo popular necesita trascender la relación de resistencia-dominación (Semán 2009, 200). Esto, no debido a que aquella relación no exista, sino a que esta pudiera velar otras formas en que se constituye lo popular y que pueden ser resultado de “un transitorio olvido de la dominación” (200). Este aspecto aplica tanto a las dinámicas culturales modernas cuanto al análisis de lo popular en las sociedades premodernas.⁴

Stuart Hall responde a esta problemática afirmando que “lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la “cultura popular” en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante (Hall 1984, 6). La categoría de lo popular no se construye entonces de una manera puramente descriptiva con base en las oposiciones conceptuales, así como tampoco constituye esta una categoría estática (6). Al respecto, Raymond Williams, partiendo del concepto de hegemonía de Antonio Gramsci, plantea primero que el proceso hegemónico que tiene

³ En este marco, los planteamientos de Escobar se limitan a reforzar la idea de que la cultura popular, al asimilar elementos de la cultura dominante, se enriquece y mantiene su carácter subalterno e impugnatorio (Escobar 208, 126).

⁴ Mijaíl Bajtín, por ejemplo, plantea que si bien el carácter popular de ciertos ritos y festividades de la Europa de la Edad Media contrastaba con los principios de la Iglesia y del estado feudal, este no dejaba de ser igualmente sagrado e igualmente “oficial”, en una sociedad donde se imponía una visión dual del mundo y de la vida (Bajtín 2003,6).

como fin ejercer su control, debe ser visto como un proceso activo que está “especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona y amenaza su dominación” (Williams 1980, 17). Es decir que, para entender el proceso con el cual la cultura dominante se impone sobre otras, se requiere evitar las concepciones totalizadoras que separan tajantemente la visión dominante de la dominada. Un aspecto que compete a las expresiones subalternas, en el sentido en que estas, como respuestas a la cultura dominante, pudiesen ser ignoradas o aisladas, cuando en realidad, un proceso hegemónico eficiente busca “controlarlas, transformarlas o incluso incorporarlas” (17).

El teórico Martín-Barbero coincide con este tipo de posturas cuando afirma que “la construcción de la hegemonía implicaba que el pueblo fuera teniendo acceso a los lenguajes en que aquella se articula” (Martín-Barbero 1991,110). Con base en lo dicho se puede entender que las representaciones simbólicas que se gestan al margen de los ideales fundamentales del sistema moderno de las artes, no sólo enfrentan o impugnan a los valores de la cultura dominante, sino que también pudiesen asimilar y expresar elementos de esta última. Un ejemplo de aquello, constituye el hecho de que fue el propio Estado ecuatoriano, por medio de sus representantes, el que promulgó la creación de las escuelas de artes y oficios a lo largo del Ecuador entre 1872 y 1930 (Pérez 2010, 51), y sin embargo el quehacer de estas fue caracterizado desde la concepción de lo popular/artesanal que tenían las élites intelectuales. Asimismo, destaca en este punto la asimilación por parte de la industria discográfica y la radio de caracterizaciones formuladas por las élites académicas respecto de la música popular mestiza, tal como sucedió con la apropiación de la categoría del folklore (Rodríguez 2018, 126).

2. Valores universales e imaginarios nacionales

La consolidación del sistema moderno de las artes en el Ecuador fue impulsada por el proceso de modernización de la nación que, en el ámbito cultural, buscaba “la construcción de una nación civilizada, moderna y progresista” (Pérez 2010, 38). Bajo estos términos, los conceptos e ideales sobre los que se fundamentaba la concepción moderna del arte en el país expresaban también los valores nacionales y modernos promulgados por las élites locales. En términos generales, el pensamiento de las élites intelectuales del país estaba influenciado por las corrientes ideológicas ilustradas y románticas europeas, así como por los conceptos progresistas que avalaban el proceso de modernización de la nación.

El pensamiento ilustrado europeo se asimila en el país desde la segunda mitad del siglo XVIII (Ochoa 1987, 20). El culto a la razón y el liberalismo político, directrices de esta corriente de pensamiento, configuran sentidos fundados sobre “verdades universales” que se erigen en virtud de la diferencia respecto del “otro” (Hall 2013, 431). Por otro lado, el pensamiento romántico europeo se integra al pensamiento intelectual ecuatoriano, con sus propias particularidades a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Ochoa 1987, 15). El ideario romántico europeo, que “cuestiona al logocentrismo burgués y rescata el carácter racional del sentimiento” (15), como principio de esta corriente de pensamiento, configuró la base ideológica sobre la cual las élites letradas desarrollaron sus posturas nacionalistas.

El dominio de las élites intelectuales en la disputa por los sentidos dentro del campo cultural nacional, incidió en la constitución de representaciones nacionales enmarcadas dentro de los ideales ilustrados y románticos. Etnia, territorio, mitos, costumbres, paisajes, lenguaje, tradiciones, saberes e individuos se valoraron y fueron incluidos en el imaginario nacional, a partir de los términos binarios ilustrados y los términos historicistas románticos.⁵ Así, las representaciones nacionales fieles a la racionalidad iluminista, buscaron destacar lo civilizado, frente a lo bárbaro; lo letrado, frente a lo oral; lo culto, frente a lo popular; lo intelectual, frente a lo manual; lo masculino, frente a lo femenino; lo espiritual, frente a lo corporal (11). De igual manera los imaginarios nacionales remitieron a los ideales románticos para despertar sentimientos de unidad nacional, representando el pasado, ciertos aspectos de la geografía y algunas costumbres, en términos utilitaristas y de entelequia.

Bajo estos términos, desde el ideal ilustrado se abordó lo popular “no por lo que es, sino por lo que le falta” (Martín-Barbero 1991, 16). Este aspecto se expresa en las consideraciones que los sectores letrados formularon respecto de la música popular mestiza ecuatoriana, al estudiar y valorar sus formas a partir de parámetros academicistas. Así mismo, desde las posturas historicistas románticas, se trató lo popular en vínculo con un pasado idílico asociado al carácter nacional y alejado de la realidad social concreta de los sectores populares y de sus representaciones simbólicas. En este marco, los sectores letrados legitimaron las expresiones musicales populares en

⁵ Los *cuadros de castas* originados en el siglo XVIII, expresan en sus representaciones este tipo de valoraciones. En estos, se caracteriza a los individuos americanos mediante “clasificaciones eruditas” basadas en los valores ilustrados (Castro 1983, 671-690).

vínculo con concepciones idealistas y esencialistas acerca del pasado de la nación y del pueblo como “organismo nación” (Ortiz s.f., 4).

En este punto es necesario acotar que en el campo de la música, el abordaje que se dio desde los sectores letrados a la categoría del *folklore* funcionó en ambos sentidos. Por un lado, esta se nutrió de la concepción romántica y nacionalista sobre lo popular, valorando así las expresiones que se consideraban puras e incontaminadas (Ochoa et al. 2002,8), e idealizando el pasado prehispánico en las que estas aparentemente habían sido concebidas, o, al *pueblo* que las había creado, en miras de aupar el mito nacional. Por otro lado, el *folklore* fue también pensado como una disciplina (Ortiz s.f., 5), y en consecuencia se desarrollaron estudios que recopilaban, sistematizaban e incluso normaban las expresiones musicales populares.⁶ Entre estos destacan la antología “Cantares del Pueblo Ecuatoriano” (1892), escrita por Juan León Mera, así como los trabajos desarrollados en la primera mitad del siglo XX por el músico académico Segundo Luis Moreno, que dedica gran parte de su labor a recopilar danzas y melodías populares, a estudiarlas y clasificarlas. Vale recalcar que ambos estudios abordan al *folklore* desde su concepción iluminista y romántica. Sobre el alcance de esta categoría en el campo de la música ecuatoriana se profundizará en el tercer capítulo.

2.1. Paradojas del proyecto moderno de nación ecuatoriana

El relato de la nación que construyeron las élites letradas estuvo subscrito al “orden de los signos” (Rama 1984, 11). Esta construcción habitaba en el ámbito de las ideas y su potencia radicaba en su enunciación desde el lenguaje escrito. Entendida así, esta se disocia de la realidad concreta del país, es decir de su “orden físico” (11). Este fenómeno requiere entender al *proyecto* moderno justamente desde sus contradicciones.

En la sociedad ecuatoriana, los estilos de vida modernos y los sistemas de comportamiento “universales” fueron asimilados y vividos únicamente por una élite de clases altas y medias (Kingman et al .1999, 19), cuyo lugar simbólico constituían las principales ciudades del país. Así, la ejecución de un proyecto civilizatorio mediante políticas estatales terminaba siendo en realidad un proceso de implementación de un

⁶ La etnomusicóloga Ana María Ochoa en la introducción del recopilatorio “Músicas en Transición” refiere específicamente que los postulados fundamentales de la folklorología de inicios del siglo XX “van a marcar profundamente los modos de recolección, descripción y conceptualización de los géneros musicales populares en los países latinoamericanos” (Ochoa 2008, 8).

nuevo orden social, del cual la mayoría de la población aún no estaba al tanto.⁷ Sumado a esto, tanto en el campo como en las ciudades se mantenían elementos de la matriz cultural colonial y de la matriz prehispánica.

En este contexto, la modernidad que se instaura hasta la primera mitad del siglo XX, según Kingman, consiste en una modernidad incipiente; un proceso de modernización tradicional “en el que se seguían reproduciendo muchos elementos de la sociedad del Antiguo Régimen, tanto en términos sociales, como culturales y morales” (Kingman 2006, 79). De manera que las transformaciones culturales y sociales que acompañan al proyecto moderno de nación, y a su proceso de modernización, tienen un carácter ornamental enfocado más al gusto y a la diferenciación social (40).

En este marco, lo culto / lo legítimo se erige a partir de los valores exaltados por la modernidad europea, que son asimilados localmente como elementos de distinción. Valores como la libertad, el progreso, la razón, etc., se expresan en términos excluyentes a partir de elementos concretos tales como el conocimiento letrado, el acceso y el conocimiento de las nuevas tecnologías, las normas de urbanidad y buenos modales, entre otros. Cada uno de estos elementos terminó por representar el capital simbólico de una élite blanco mestiza que, si bien basaba su legitimidad en los valores aparentemente nobles de la ilustración europea, reproducía en su día a día las mismas dinámicas coloniales de poder y dominación sobre lo indígena.

Lo legítimo en este sentido, se construye ciertamente de una manera dicotómica, pero a partir también de una perspectiva colonial. De hecho, según el investigador Manuel Espinosa Apolo, el *mal gusto* en la ciudad de Quito de la primera mitad del siglo XIX se asoció directamente con el mundo del indio, y todo cuanto procedía de él, especialmente lo provinciano y lo rural (Espinosa 2012, 60). En este orden, las prácticas culturales modernas sirvieron, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, como elementos de diferenciación y distinción respecto del pasado, de lo rural y de lo indígena, antes que como una estrategia aplicable a toda la población (20). Bajo esta perspectiva, lo moderno, lo blanco-mestizo, lo urbano y lo letrado se enmarcan dentro de *lo culto* o *lo legítimo*, y se asocian al *buen gusto*; mientras que lo indígena, lo rural y lo no-letrado se enmarca dentro de *lo popular*; y se lo asocia con el *mal gusto*.

⁷ A decir del investigador Eduardo Kingman Garcés: “La idea de nación era ajena a las formas como la mayoría de la gente vivía sus relaciones, aunque muchas veces se viesan atrapados, sin saberlo del todo, por proyectos nacionales” (Kingman 2006, 79).

Este aspecto está bastante bien ilustrado en la investigación de Manuel Espinosa Apolo, *Adscripciones socio-raciales y mutaciones étnico-culturales en Quito durante la primera mitad del siglo XX*, en la que se señala que a partir de la década de los treinta ocurrió el remozamiento de las cantinas en Quito. La cantina constituyó entonces un signo de distinción para las capas medias mestizas frente a las chicherías de la época cuyos clientes eran indígenas y cholos, pero a la vez surgieron los bares, exclusivos para la naciente burguesía y la “gente decente” (Espinosa 2001, 83). Lo interesante aquí, y lo oportuno para este análisis, es la diferenciación en el consumo. Según este investigador en las chicherías se consumía guarapo y chicha, y sonaban ritmos como el yaraví o el san juan, tocados por “indios arpistas” (83). En las cantinas, frecuentadas por “chullas” e intelectuales del sector medio emergente, se consumía cerveza y aguardiente, y sonaban albazos, pasacalles y pasillos: “en las cantinas de esa época se hicieron famosos los ritmos básicos de la llamada música nacional” (83). Por último, en los bares, se consumía whisky y brandy, y se escuchaban ritmos extranjeros como el tango y el jazz, como una forma de distinguirse y de rechazar la *música nacional* por su asociación con la pobreza y con lo ecuatoriano (83).⁸

En el marco de toda esta operación, aquello que se postula discursivamente como *legítimo* se reconfigura continuamente, en medio de una dinámica social que hereda las lógicas coloniales de reconocimiento y legitimidad, y las modifica bajo las nuevas lógicas modernas.

3. Las directrices del pensamiento erudito ecuatoriano

Los conceptos e ideales que impulsaron el proyecto de modernización de la nación y la implementación de un sistema moderno del arte en el país, fueron expuestos y debatidos en el “orden de los signos” (Rama 1984, 11), es decir, en este espacio legitimador dominado por la palabra escrita y por quienes la emplean. En este ámbito, un referente de la conceptualización moderna del arte fue el escritor Juan León Mera, quien entre 1860 y 1890 publicó una serie de trabajos de investigación y crítica literaria

⁸ En este punto es necesario aclarar que la clase media gradualmente también empezó a consumir géneros extranjeros, y que en los cancioneros populares de los años 40 es común encontrar géneros como el tango, el bolero, el vals o la rumba, compartiendo espacio con géneros como el pasillo, el pasacalle, la tonada, el aire típico, el yaraví, entre otros. Todo esto dentro de las nuevas dinámicas que surgían a partir del auge de la música popular, en vínculo con el desarrollo de la industria discográfica y de los medios de masas.

respecto del quehacer artístico ecuatoriano. Trinidad Pérez identifica los ensayos *Ojeada histórico - crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días* (1868) y “Conceptos sobre las artes” (1894), como “centrales para la conceptualización del arte como una noción moderna” (Pérez 2010, 40). En estos textos, así como en la antología *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892), Mera plantea los preceptos de “originalidad, belleza e ideal” (41), que según Pérez logran sintetizar “las ‘reglas’ universales del arte” (41). Asimismo, en estos textos, el autor formula varios planteamientos referentes al desarrollo de expresiones artísticas, en vínculo con los valores sobre los que se fundamenta el proyecto nacional moderno.

El concepto de originalidad que propone Mera, es afín a las posturas románticas europeas que miran el pasado y la naturaleza como respuesta a las lógicas modernizadoras. En este marco, el autor plantea la inclusión, en la literatura y en el arte nacional, de elementos *proprios* referidos al clima, al medio y al paisaje: “El clima, el cielo tropical, los variadísimos aspectos de la corteza terráquea y otras circunstancias son propicias en el Ecuador a la concepción artística [...]” (Mera [1894] 1987, 296). Además, propone la inclusión de elementos referidos a la raza, al lenguaje, y a las costumbres: “todo en América abre el campo á (*sic*) esta originalidad” (Mera 1893, 601).

Con base en estos preceptos, Mera exalta la lengua quichua (Mera 1893, 15)⁹ y describe de manera idílica a las sociedades prehispánicas.¹⁰ Sin embargo, no deja de insistir varias veces en sus escritos en que los cambios que deben incluir el arte y la literatura ecuatoriana no tienen que ver con las formas, sino con el contenido. En este sentido, aclara que “[l]a originalidad debe estar en los afectos, en las ideas, en las imágenes, en la parte espiritual de las pinturas” (601). En otras palabras, Mera propone la inclusión de elementos de originalidad en el arte y en la literatura, pero de una

⁹ “es una de las más ricas, expresivas, armoniosas y dulces de las conocidas en América” (Mera 1893, 601).

¹⁰ “El gobierno de los incas era teocrático y en extremo absoluto; mas tenía no obstante algunas leyes sabias; y la sencillez y pureza de sus costumbres, a fé en las divinidades, la suavidad é (*sic*) e inocencia del culto, varios institutos religiosos, civiles y militares adaptados á (*sic*) las escasas necesidades sociales de los indios; todo esto, además de la variada y magnífica naturaleza que les rodeaba, favorecía el desenvolvimiento de las ideas en cuanto á (*sic*) la poesía, y había muchos cantores.” (Mera 1893, 14).

manera en que estos sean expresados dentro de las formalidades que supone el ideal estético europeo universalista.¹¹

Esta concepción del ideal se nutre de la concepción ilustrada del arte, que concibe a las expresiones simbólicas que se desarrollan dentro de los parámetros iluministas que se consolidan en Europa en el siglo XVIII (Pérez 2010, 25), como aquellas que logran su cúspide artística.¹² A la vez, Mera relaciona este precepto con la idea de belleza, de manera que vincula a las leyes estéticas que promulga con valores espirituales, éticos y morales como la divinidad,¹³ la verdad, la razón y la virtud.¹⁴ Conforme con estas formulaciones y con las posturas iluministas previamente descritas, el escritor propone una relación entre las artes y el grado de civilización de los pueblos: “El cultivo de las Artes contribuye a la civilización de los pueblos, [...] y el desarrollo y perfección que ellas alcanzan sirven para medir el grado de cultura de las naciones” (Mera [1894] 1987, 293). A partir de este vínculo, deslegitima las expresiones simbólicas creadas al margen del orden civilizatorio moderno: “Los salvajes casi no tienen arte, o las tienen rudimentarias” (293). Con base en esto, justifica una visión etnocéntrica que vincula las expresiones que no se subscriben al ideal estético, con formas de vida ajenas al orden racional: “La vida salvaje pasa rozándose con la del irracional; examinad el estado de la inteligencia de nuestros jíbaros y veréis cómo se satisface con una belleza limitada e imperfeta.” (293).

En el marco del proyecto de modernización de la nación, estas ideas fundaban una nueva manera de entender y desarrollar el arte. Una manera que no solo remitía a los conceptos fundamentales del arte moderno, sino a su vínculo con el proceso de consolidación de la nación ecuatoriana. Es así que en los textos de Mera también se describen varias críticas y propuestas al quehacer artístico ecuatoriano. Para empezar, el autor, con base en la legitimidad que le otorgaba su condición de intelectual, asume

¹¹ Mera hace hincapié en el uso de la lengua castellana y considera como un obstáculo para el desarrollo artístico a la “falta de atinada dirección y de modelos de las buenas escuelas de Europa, y, más que todo, falta de estímulos” (Mera 1893, 601).

¹² “¡qué grandes eran mientras duró la pesada niebla del mal gusto! Más vino la luz del renacimiento de la razón y la verdad, de la armonía y la belleza, se despejó el campo de las letras y aparecieron los poetas y la poesía tales cuales eran. Góngora y Quevedo, cuyas cabezas tocaban el cielo, bajaron á (*sic*) una estatura natural [...]” (Mera 1893, 52).

¹³ “La estética no es invención humana, pues existe esencialmente en la creación; puede compararse, bajo este aspecto, con el dogma religioso que existe innato, si es dable decirlo, en la razón divina, y la Iglesia lo declara y propone a la razón del hombre, para que se sujete a ella [...]” (Mera [1894] 1987, 295).

¹⁴ “la poesía ha despertado [*sic*] la razón, cultivado la virtud é [*sic*] inventado las bellas artes” (Mera 1893,13).

como un deber ético el normar, educar e instruir a la población sobre el arte, entendido desde su concepción moderna. Como muestra de esto, en el mismo prólogo del opúsculo *Ojeada histórico - crítica...*, Mera expresa que uno de los objetivos de su trabajo es “contribuir de alguna manera a la formación del buen gusto entre nuestros jóvenes compatriotas dedicados al culto de las musas” (Mera 1893, v).

En consecuencia con esta postura, dedica gran parte de sus trabajos a criticar las expresiones artísticas locales, especialmente aquellas pertenecientes al campo de la literatura. Las formulaciones que utiliza se fundamentan en los valores modernos del arte y en los valores que exalta la narrativa nacional moderna. En este orden, Mera critica constantemente la falta de originalidad y la *imitación* de las expresiones europeas (373); propone elementos de originalidad para la creación artística nacional (601); y dedica descalificaciones a las expresiones que no se ajustan a su *ideal*.¹⁵

Asimismo, a los largo de sus textos, este autor desarrolla ampliamente su postura frente a las expresiones populares. En general, esta responde a las concepciones del folklore, tanto ilustradas como románticas. De tal forma Mera percibe las expresiones populares como *material* para el desarrollo de expresiones populares legitimadas (342). En este sentido, varias veces expresa la necesidad de recopilar y clasificar los frutos de la “musa popular”, pues estos pueden ser útiles “para muchos conceptos” (Mera 1892, XXIII). Con este mismo objetivo, propone normar a dichas expresiones y despojarlas de las formas que, bajo la mirada erudita, adquieren connotaciones vulgares o *chabacanas*.¹⁶ Por otro lado, su postura respecto de las expresiones populares también evidencia un anhelo por idealizar al *pueblo* en virtud de sus expresiones artísticas y en vínculo con los discursos nacionalistas que refieren al *pueblo* para legitimar el proyecto nacional: “El pueblo de mi tierra es uno de los más cantores y alegres del Ecuador, porque es uno de los más trabajadores. El pueblo holgazán no es alegre ni canta; bosteza y se muere de hambre” (XIII).

Durante la primera mitad del siglo XX, los preceptos enunciados por Juan León Mera sobre el arte moderno prevalecieron, sin embargo, la influencia de las nuevas

¹⁵ Sobre la tendencia decadentista en la poesía local, Mera manifiesta: “desgracias de la mísera humanidad” (388); “la ambición desenfrenada, la crueldad” (386); la poesía ha sido puesta por el “Criador [*sic*]” para “encaminar el alma hacia el bien”, y no para que el “hombre la hubiese tomado [...] con el fin de dar una expresión sombría y siniestra á [*sic*] las pasiones de su corazón” (Mera 1893, 387).

¹⁶ Es preciso hermanar la naturalidad, la sencillez, la vulgaridad con el arte, el tono y el aire de la poesía: nada de afectación y altisonancia, nada de riqueza y brillo aristocrático, nada de sutilezas filosóficas ni de ideas que no sean propias ni exclusivas de la fuente en que se busca la inspiración; pero nada tampoco de flojedad y prosaísmo, ni de indecente y chabacano (Mera 1893, 343).

tendencias artísticas europeas, junto con las crisis sociales por las que atravesó el país a lo largo de estas décadas, así como el influjo de las ideas marxistas, incidieron en el desarrollo de tendencias artísticas que desafiaron algunas de las ideas postuladas por este escritor. En este contexto, surgieron voces que retomaron el debate respecto del arte y el rumbo que este debería tomar en el país. Una de ellas corresponde al escritor, periodista y crítico literario Isaac J. Barrera, quien en su obra emblemática, *Historia de la literatura ecuatoriana* (1950), texto referente de la crítica literaria del país, se alinea a los valores modernos del arte,¹⁷ pero marca considerables distancias con las formas tradicionales de entender el arte nacional. Desde su defensa al modernismo literario, Barrera exalta el “escepticismo religioso” (Barrera 1960, 1083) y la asimilación de nuevos recursos literarios gestados en Europa, como “el amor a la forma, la sensualidad [...] el exotismo, de preferencia francés o helénico” (1083). Estos aspectos fueron vistos como una “aberración” del gusto y de “las normas tradicionales del arte” desde los sectores intelectuales, tanto de izquierdas como de derechas (Robles 2001, 241).

Otra de las voces importantes en este debate es la del escritor José de Cuadra, quien publicó varios ensayos cuestionando los valores fundamentales del arte moderno y nacional.¹⁸ Su postura responde a la inclinación en el arte “hacia temas nativistas y problemas sociales” (Robles 2001, 241) que surgió en la década de 1920, y que para principios de la década de 1930 devino en el desarrollo del realismo social en la literatura, y el “indigenismo modernista” en la plástica (Pérez 2010, 66). En términos generales, De la Cuadra cuestiona la concepción evolucionista y universalista del arte;^{19,20} su carácter nacional, al que entiende como una cualidad adjetiva y no sustantiva

¹⁷Entre otros aspectos, en la obra emblemática de Isaac J. Barrera, se hace un recuento de las expresiones literarias que se desarrollan en el territorio ecuatoriano desde los tiempos precoloniales hasta la primera mitad del siglo XX, respetando la concepción evolucionista del arte moderno. De igual forma, el autor sugiere como referentes del arte universal a las capitales europeas (Barrera 1960, 1082-3), y despliega una concepción acerca del arte y los artistas anclada en valores iluministas y románticos como el individualismo, la subjetividad y la libertad de creación (1103).

¹⁸ En este ámbito destacan las obras: “El montuvio ecuatoriano” (1937); y “El arte ecuatoriano del futuro inmediato” (1933).

¹⁹ . Para De la Cuadra, “el arte no es capaz de evolucionar” (De la Cuadra [1933] 2019, 260), pues este carece de “sustantividad primigenia” (258). El arte es, para este escritor, un fenómeno (247), y, como fenómeno, es consecuencia de una serie de determinantes referidas al contexto social, cultural y ambiental. Además, De la Cuadra sostiene que, al ser el arte un fenómeno que ocurre en el campo social, tendrá entonces “una orientación social inherente a su naturaleza misma” (248), que, de acuerdo a “la historia de las ideas y hechos artísticos”, es una orientación clasista (248).

²⁰ Si bien De la Cuadra, hace referencia al uso de elementos formales que podrían considerarse universales, me refiero a los principios clásicos de unidad, armonía y orden, “condiciones que [este autor] reclama de la creación artística” (Robles 2019, 209). La distancia que toma este autor respecto de las posturas universalistas sobre el arte tiene que ver más con el carácter fenomenológico con el cual identifica a este. Para De la Cuadra, lo local y lo regional no sólo que determinan este proceso cultural,

(De la Cuadra [1933] 2019, 257),²¹ el concepto de originalidad tradicional que idealiza “las circunstancias nacionales” (195), y el carácter contemplativo de las obras de arte que las deslinda de cualquier utilidad social.²²

Las nuevas posturas respecto del arte y la cultura desataron nuevas disputas simbólicas. Estas estuvieron protagonizadas por la matriz cultural de derechas de “carácter católico-hispanófilo-conservador” (Rodríguez 2015, 57) y la matriz cultural de izquierdas que se enfocó en la incorporación de lo popular desde lo nacional, lo urbano-rural, lo mestizo-popular y el folklore (63-4). Sin embargo, en el campo de la música académica estas nuevas posturas no trascendieron hasta 1945. De hecho, Martha Rodríguez señala que hasta entonces, frente al “ascenso de las formas musicales populares, una mayoría de críticos [...] cerró filas en defensa de la alta cultura” (Rodríguez 2018, 124).

3.1 Directrices del pensamiento académico musical ecuatoriano

El debate en torno al arte que se genera en el campo de la música académica, se desarrolló en el marco de institucionalización de las artes, impulsada por el proceso de modernización de la nación. En este sentido, las instituciones que se fundaron desde la segunda mitad del siglo XIX, constituyeron espacios de legitimación del discurso letrado, en los que confluyeron los principales voceros del pensamiento académico musical. El rol que adquieren los conservatorios de música fue crucial en este ámbito, en particular, el rol que desempeña el Conservatorio Nacional de Música (CNM). Esta entidad, fundada primero por el gobierno de García Moreno en 1870 y refundada por Eloy Alfaro en 1900 (Bueno s.f., párr. 14), formó y estuvo a cargo de los principales actores del debate académico musical de la primera mitad del siglo XX, entre los que destacan los músicos Segundo Moreno, Francisco Salgado, Luis Humberto Salgado, Juan Pablo Muñoz Sanz, Sixto María Durán y Pedro Pablo Traversari. Estos

sino que tienen la capacidad de dotar a las expresiones artísticas de una *verdadera* universalidad, entendida ésta como “lo que cada pueblo [puede] aporta[r] al gran todo humano” (204).

²¹ Según propone este autor, la nacionalidad opera en el arte solo como un factor de localización que termina por referir a muchos otros medios, como la etnia o la geografía (De la Cuadra [1933] 2019, 257), mas no como como un elemento que “sustantive al arte” (257), y que lo constituya como una unidad separada de las otras expresiones simbólicas.

²² Para este autor, la literatura posee “la responsabilidad de exponer las injusticias sociales, denunciándolas, dándolas a conocer, interpretándolas en sus relatos” (Robles 2019, 195). Postura que difiere notablemente con las que asumen los anteriores autores expuestos en este trabajo, para quienes el deber ético del artista e intelectual tiene más que ver con la labor de instruir a la población, y de promocionar los valores modernos respecto del arte, de la nación y de la moral.

académicos, desarrollaron sus planteamientos con base en el debate que se gestaba en el CNM “sobre lo que se esperaba que fuera la música oficial en el país” (Godoy 2020, 49). Así, las temáticas que trataron giraron en torno a legitimidad de las diferentes expresiones musicales, a la profesionalización de la música y a la problemática de lo nacional en el campo musical (Godoy 2020).

Vale advertir, en este punto, que el hecho de que todos los actores de este debate sean hombres expresa el dominio patriarcal en el espacio del debate académico musical. Esto, a pesar de que en el CNM “las mujeres encontraron una posibilidad laboral” mediante el estudio académico musical y la profesionalización en el campo de la docencia, el cual constituyó uno de los principales campos destinados a la inclusión de las mujeres en el mercado laboral establecidos por el régimen liberal (Godoy 2020, 66). Este hecho coincide con los enunciados sobre el sistema moderno de las artes que dejan por fuera del saber ilustrado a lo femenino.

A partir de 1945, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) se convirtió en la entidad encargada del ejercicio legitimador en el campo de la música ecuatoriana. Fundada en 1944 en el marco de la implementación del proyecto nacional de la nación mestiza, que surgió después de “La Gloriosa” (Polo 2002, 27), y en medio del “resquebrajamiento” del orden simbólico a raíz del conflicto con el Perú en 1941 (15), la CCE centralizó el debate letrado sobre la música y la nación. Una labor que la realizó en conjunto con otras instituciones y medios de comunicación vinculados, como la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, la Sociedad Filarmónica de Quito, la Radiodifusora de la CCE, la Revista Letras y la Revista de la Casa de la Cultura. En este contexto, entre 1944 y 1970, “los conservatorios se anexaron a la estructura académica de la Universidad Central del Ecuador” (Bueno s.f., párr. 12), lo que resultó en el desplazamiento de su autoridad en el campo musical (Rodríguez 2018, 349). Sin embargo, los fundamentos sobre el arte y la música que se desarrollaron alrededor del debate que esta institución fundó, prevalecieron en gran medida.

Uno de los textos referentes de pensamiento académico musical ecuatoriano de la primera mitad del siglo XX es la obra *La música en el Ecuador*, escrita en 1930 por Segundo Luis Moreno, músico académico, investigador y crítico musical cotacachense. Esta obra constituye uno de los trabajos más completos de documentación y análisis de la época acerca de las expresiones musicales que se desarrollan en el territorio ecuatoriano, desde el período prehispánico hasta la república. A pesar de las divergencias entre los distintos actores del campo musical académico de la primera

mitad del siglo XX, esta obra representa el pensamiento y el sentir de gran parte ellos sobre el quehacer musical en el país. A este trabajo le antecedieron los escritos de los músicos Agustín Guerrero y Pedro Pablo Traversari,²³ quienes, junto con Segundo Moreno, son considerados por investigadores como Pablo Guerrero, como “los pilares principales en los que se sustenta la historia escrita de la música en el Ecuador” (Guerrero 1996, 185).

Las premisas acerca del arte y la música que plantea Moreno en su estudio, hacen eco de aquellas formuladas por Juan León Mera casi 50 años antes. El trabajo se divide en tres partes: prehistoria, colonia y república. Esta estructura corresponde con la visión ilustrada y evolucionista europea que concibe el devenir histórico del ser humano de manera lineal y ascendente, en relación con su progresivo desarrollo cultural, político y científico. Asimismo, el vínculo que plantea Mera entre el desarrollo de las expresiones simbólicas de una sociedad y su grado de civilización, es retomado por Moreno para fundamentar los valores musicales generalizados en los sectores académicos de la época, que sostienen que las artes alcanzan su cúspide de desarrollo en Europa entre los siglos XVII y XVIII: “Desde la instintiva canción del hombre primitivo, hasta la sinfonía *con coros* de Beethoven, ¡cuán largo, estrecho y escabroso es el sendero recorrido por la música!” (Moreno [1930] 1996, 1). En concordancia con esto, Moreno identifica la influencia española en la música indígena como positiva. “Este fue un gran progreso en la música indígena que adquirió mayores medios de expresión” (38), dice el investigador al hablar acerca de la constitución de la escala completa de siete grados en las expresiones musicales indígenas, luego de la conquista.

Posturas como esta responden también al vínculo entre los conceptos de ideal y belleza, con valores como lo racional y lo civilizado. En este punto, el mismo vínculo es referido en el discurso de Pedro Pablo Traversari, el cuál adquiere evidentes connotaciones racistas y eurocéntricas:

La instrucción científica americana debe marchar conjuntamente con la educación artística en la enseñanza elemental, secundaria, universitaria y técnica, como medio de perfeccionamiento de la raza. (Traversari [1915] 1987, 323)

²³ Agustín Guerrero publicó en 1876 el primer libro impreso sobre la historia de la música ecuatoriana: *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Por otro lado, Pedro Pablo Traversari, publicó varios textos importantes dentro del ámbito del análisis académico musical, entre los que destacan el ensayo “Las bellas artes en la instrucción pública de América” (1915); el prontuario *La música en todos y para todos* (1920); el estudio “El arte en América. Historia del arte musical indígena y popular” (1903), entre otros.

Es importante mencionar que este tipo de asociaciones no adquieren una connotación tan binaria en los trabajos de Agustín Guerrero a finales del siglo XIX. Guerrero parece moverse por un espectro más amplio en lo que tiene que ver con la apreciación de las diferentes expresiones musicales:

Hay algunos que por darse de ilustrados y sin saber en lo que consiste su demérito lo desprecian; pero esto no prueba sino que obran por lo que oyen a los extranjeros, para quien es justo el desagrado, en razón de haberse educado con las músicas de Hayden, de Beethoven y Mozart. (Guerrero 1876, 12)

De todas maneras, a principios del siglo XX los preceptos del arte moderno están mucho más arraigados. Segundo Moreno, por ejemplo, haciendo referencia a la relación entre lo ideal y lo divino, denomina a la música como “el divino arte” y le otorga un carácter espiritual que la convierte en “la más ideal de las bellas artes” (1). Esta idea es contundente cuando equipara las obras de Bach, Mozart y Beethoven con el dogma fundamental del cristianismo: “la Música ha necesitado llegar a nuestros días para presentarse plena de vida, en su más perfecto y grandioso desarrollo con Bach, Mozart y Beethoven, trinidad augusta del divino arte” (1). Este tipo de concepciones también se expresan en los textos de Pedro Pablo Traversari. En el prontuario *La música en todos y para todos* Traversari plasma más de 500 aforismos, muchos de los cuales plantean un vínculo entre la música y valores vinculados al cultivo de la virtud y la espiritualidad, el desarrollo de la ciencia, el progreso y la libertad: “La música despierta en la vida humana el soberano y universal amor” (Traversari 1922, 10); “La música revela la belleza ideal y extraordinaria “ (11); “La música no tiene bandera política, porque simboliza la *Libertad*” (16); “La música sigue la marcha progresiva de la ciencia y la ayuda en su desarrollo” (19); “La música espiritualiza la materia” (29).

Por otro lado, Moreno desarrolla gran parte de su trabajo y planteamientos en base al concepto de originalidad, que plantea la búsqueda e incorporación de elementos *proprios* en las expresiones artísticas, pero dentro de los parámetros estéticos universales. Con base en esta perspectiva, el autor despliega sus propuestas y análisis sobre la cuestión nacional y las expresiones populares. Ambas temáticas, fueron recurrentes en el campo de la investigación musical desde finales del siglo XIX. Los escritos de Agustín Guerrero de dicho periodo, así como los de Pedro Pablo Traversari de principios del siglo XX, refieren ya a diferentes aspectos de la música en el Ecuador. Agustín Guerrero a finales del siglo XIX, ya ponía en debate la pertinencia de la

incorporación de elementos *propios*, referidos a la identidad nacional y americana, en las expresiones musicales:

aquello de originalidad en la música no es difícil, porque los americanos somos hombres, dotados de alma y corazón para sentir, lo mismo que los europeos; y particularmente a los ecuatorianos no les falta talento para lo bello, y por eso hasta la naturaleza que habitamos es un sublime panorama que nos inspira, que llora y sonrío, que nos alegra y espanta. (Guerrero 1876, 25)

Con base en estas aseveraciones, Guerrero se pregunta: “[...] pero entre nosotros, no sé porqué [*sic*] razón, se afrenta y se desprecia todo lo que es nacional, todo lo que es propio” (Guerrero 1876, 25-38). Consecuente con estos planteamientos, este autor publicó el texto *Yaravíes quiteños* en 1881, una compilación de las expresiones musicales pertenecientes a este género. Traversari continuó este legado y publicó varios textos referidos a la música popular e indígena e impulsó la constitución del Museo de Instrumentos Musicales de América, conformado por su propia colección (Guerrero 1996, 85). Los esfuerzos de ambos músicos son significativos en este aspecto, sin embargo, el trabajo que desarrolla Moreno hacia la década de 1930 respecto de la música en el Ecuador tuvo un mayor alcance.

En este ámbito, los cambios políticos y culturales que tuvieron lugar en el país para principios del siglo XX respecto del estudio de la música fueron determinantes. Moreno formó parte de una de las primeras generaciones del reabierto Conservatorio Nacional de Música.²⁴ Además, como alumno del CNM, Moreno fue discípulo de Domingo Brescia, compositor italiano y director del CNM entre 1904 y 1911, a quien se le atribuye haber influido en el desarrollo de la tendencia creciente entre los sectores musicales académicos de entonces, de buscar expresiones *propias* (Wong 2004) y de “abordar académicamente temas de música tradicional ecuatoriana” (Schiaffino 2017, 7).

El anhelo por construir una narrativa nacional enmarcada dentro de los valores ilustrados y románticos europeos es palpable en este ensayo. Gran parte de este escrito se enfoca en el análisis y caracterización de las melodías indígenas que el autor ha podido recopilar, de cada una de las regiones del país. Sin embargo, Moreno da mayor importancia y mayores elogios a la región a la región interandina. Esta postura coincide con la tendencia cultural y erudita que se desarrolla en la Sierra del Ecuador y que

²⁴ La investigadora Martha Rodríguez señala en este sentido que el CNM tuvo desde su primera fundación una “apertura hacia lo popular” (Rodríguez 2018, 73), y que aquella postura tuvo cierta continuidad durante los primeros años de su apertura, en la década inicial del siglo XX (73).

encuentra en las culturas indígenas interandinas del país el referente identitario afín a la narrativa nacional que se busca exaltar.²⁵ En contraste, el análisis que dedica Moreno a la música de las regiones del litoral o del oriente, así como a la música afro, es escaso e incluso llega a ser peyorativo (Moreno [1930] 1996, 1, 7, 59).

De todas maneras, los elogios hacia la música indígena de la región interandina refieren más a un carácter puro y tierno (8, 16) que a un carácter artístico pleno, o sofisticado. Moreno no define dentro de estos últimos términos la música prehispánica interandina y, en el análisis musicológico que él hace de estas melodías, señala que estas estuvieron determinadas por las condiciones ambientales propias de la sierra ecuatoriana y limitadas por el desarrollo tecnológico de sus sociedades.²⁶ Es por esto, que si bien propone referirse a elementos *proprios* de la nación para la creación artística, también aboga por expresarlos bajo las formalidades estéticas del canon europeo. Un ejemplo mucho más concreto de esto son las consideraciones que Segundo Moreno hace sobre el uso del modo menor en gran parte de la música popular y en la totalidad de la música indígena. A lo largo de su ensayo, este compositor critica el continuo uso del modo menor y el carácter melancólico al que este puede referir, sin embargo, en el mismo ensayo, elogia la música en modo menor de Schubert, Schumann y Chopin.²⁷

A partir de todos estos preceptos, Moreno y muchos de sus contemporáneos asumen su trabajo en el campo musical académico como un deber ético y moral. Es importante mencionar el rol que desempeñó el CNM como “un espacio de enunciación dominante que custodiaba un saber específico” que fue reproducido por sus estudiantes y profesores (Godoy 2020, 48). Un saber que fue asimilado con todas sus connotaciones superlativas respecto de los saberes populares o subalternos. Este aspecto es evidente cuando el autor identifica como uno de los objetivos de su ensayo el instar a los organismos públicos a que se cree un “verdadero ambiente” musical, que “vaya educando el sentimiento popular” y despertando “las cualidades artísticas de nuestros

²⁵ En la investigación “Cultura y política en el Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura” (2015), Rodríguez expone cómo entre 1920 y 1950 tuvo lugar un debate entre las distintas facciones de los sectores eruditos respecto de “los integrantes humanos” de la nación. En este sentido se formularon varios ensayos que abordaban la inclusión del montuvio, del cholo y del indio. La investigadora señala que respecto de este tema, gran parte del debate se centró en la figura del indio (Rodríguez 2015, 94).

²⁶ “Dada la deficiencia de los instrumentos musicales, por la falta de conocimientos científicos de los indígenas y de aparatos mecánicos para su perfecta construcción; la música en estos reinos no podía avanzar más de donde había llegado” (Moreno [1930] 1996, 33).

²⁷ Sobre las melodías en modo menor de estos compositores, Moreno manifiesta “esto es debido a la belleza que contienen las obras de los genios y el arte con que están presentadas las composiciones, sin monotonía ni vulgaridades, y sin promover excitaciones explosionantes” (Moreno [1930] 1996, 182).

compatriotas” de manera que esto traiga como consecuencia “el orden y la paz” (183). Además, estas declaraciones expresan cómo las posturas vinculadas a la academia musical y a las diferentes corrientes nacionalistas, se vuelven normativas. Aquí son pertinentes las expresiones Juan Pablo Muñoz Sanz:

Misión nuestra es la de que insurja aquel nacionalismo artístico que no excluye, antes confirma el amor por lo universal y eterno, y que la nacionalidad artística se alce con la pujanza de un heroísmo que se basta con la voluntad de triunfar y la recompensa de su propia recuperación. (Muñoz [1938] 2007, 42)

Normar las expresiones musicales ecuatorianas para categorizarlas como arte nacional implica moldearlas según los valores *cultos* exaltados en el discurso nacional moderno, y según los valores formales que tienen al ideal europeo como ideal universal.²⁸ Así, el arte nacional moderno, entendido como tal, apela a la originalidad para construir una narrativa acerca de lo que *es* el Ecuador, en línea con los discursos identitarios promovidos desde el poder. En este sentido se comprende la postura nacionalista de Moreno respecto del quehacer musical ecuatoriano. Este compositor, fiel a las enseñanzas de Domingo Brescia, promovió el uso de melodías vernáculas y populares en las composiciones musicales académicas (Wong 2004, 37). El objetivo de esta propuesta fue buscar “una identidad nacional en la música” (37), en este aspecto se profundizará en los siguientes capítulos. Sin embargo, es importante destacar que la búsqueda de una música culta que representara la nación fue compartida por otros actores importantes del campo académico, como Sixto María Durán, Juan Pablo Muñoz Sanz, Francisco Salgado. A pesar de las importantes diferencias ideológicas existentes entre ellos, todos coincidieron en la valoración del arte y de la música a partir de los conceptos de originalidad, ideal y belleza.

²⁸ “Esta composición fue una muestra más de lo que puede ser nuestra música tratada por un maestro de la talla del señor Brescia; música tan bella y sentimental -dada forma artística- [...] como la de la escuela rusa que iniciaron “los cinco”, y a la que siempre deberíamos volver nuestra mirada, si honradamente queremos hacer un arte nacional” (Moreno [1930] 1996, 114).

Capítulo segundo

La perspectiva letrada y académica sobre de la música popular mestiza ecuatoriana (1925-1945)

El periodo comprendido entre 1925 y 1945 se inaugura con la “Revolución Juliana”, y queda delimitado por la Revolución de Mayo de 1944, también conocida como “La Gloriosa”. Durante estas décadas se produjo un aumento significativo de las producciones musicales enmarcadas dentro de lo que Mario Godoy denomina la música popular mestiza ecuatoriana (Godoy 2014, 14). Asimismo este periodo se caracteriza por la proliferación de radios y de estudios de grabación, los cuales, junto con las industrias del espectáculo, difundieron a gran escala un repertorio de música popular ecuatoriana que, desde estas mismas entidades, fue caracterizado como “música nacional” (Rodríguez 2018, 168). Así, para principios de la década de 1940, este repertorio que incluía pasillos, sanjuanitos, albazos, yaravíes, tonadas, entre otros, alcanzó, lo que algunos investigadores de la música ecuatoriana denominan “la época de oro de *nuestra música*” (Pro Meneses 1997, 99; énfasis añadido).

Este fenómeno alteró el espacio sonoro dominado hasta entonces por las élites letradas, quienes vieron amenazada su autoridad respecto del quehacer musical ecuatoriano. En este marco, a partir de la segunda década del siglo XX, los textos de varios músicos académicos empiezan a referirse a este repertorio en auge y despliegan una crítica al respecto, con base en los ideales y conceptos sobre los que se instaura el sistema moderno de las artes en el país. Esta crítica, que en general es homogénea entre todos los actores de la música académica, registra un giro en su enfoque a partir de 1945, cuando el proyecto nacional al cual empezó a referirse el discurso letrado adquirió un carácter modernizador gestado a partir de “La Gloriosa” (Polo 2002, 27).

En el presente capítulo, estudio los factores que incidieron en el ascenso de la música popular mestiza ecuatoriana y las implicaciones que tuvo este fenómeno en la disputa simbólica dentro del campo musical. Con base en esto, desarrollo el análisis de varios textos escritos entre 1925 y 1945, pertenecientes a los músicos: Segundo Moreno, Sixto María Durán y Juan Pablo Muñoz Sanz. El objetivo del mismo, es indagar en las formas en que estos autores caracterizaron la música popular mestiza ecuatoriana a partir de su concepción moderna de las artes.

1. El ascenso de la música popular mestiza ecuatoriana

Durante la primera mitad del siglo XX varios factores sociales, políticos, y económicos confluyeron en el auge de los géneros musicales populares mestizos ecuatorianos. El ascenso de las masas populares y el surgimiento de una clase media “en el marco del liberalismo” (Mullo 2009, 29), reconfiguraron el escenario cultural. La visibilidad que paulatinamente adquirirían estos sectores se tradujo en el ámbito cultural, en una interpelación al orden simbólico tradicionalmente monopolizado por las élites letradas. En el campo de la música, esta interpelación tomó fuerza mediante la proliferación de las industrias del espectáculo y particularmente, de la radio y la industria fonográfica (Rodríguez 2018).

A partir del año de 1900, el disco de fonógrafo se introdujo en el mercado y en la distribución mundial (Pro Meneses, 27), desde entonces, en Ecuador se empezaron a comercializar fonógrafos y discos provenientes de Europa y EEUU (27). Para el año de 1903 fueron grabados en el exterior los primeros pasillos ecuatorianos (27, 40). Entrada la década de los años 10, específicamente en 1911, se registran las primeras grabaciones de discos en el país (72). En 1929 comenzó a funcionar la primera radio del país, Radio El Prado; y en 1931 se fundó la Radio HCJB. Con la llegada de la radiodifusión al Ecuador, se popularizaron las grabaciones y audiciones en vivo, estas fueron interpretadas por varios artistas nacionales (14). A partir de la fundación de los estudios de grabación de Radio El Prado en 1932 y de la Radio HCJB en 1940, los músicos empezaron a grabar de manera más profesional en el país, (98). Coincidiendo con lo que Pro Meneses denomina “la época de oro de nuestra música ” (99), empiezan a proliferar en el país estudios de grabación y radios que transmitían audiciones y grabaciones de música popular mestiza ecuatoriana. Como parte de esta dinámica, las disqueras y otras *Cancionero Popular; Cancionero Pirulí, Cancionero El Mosquito*, entre muchos otros, que incluían letras de canciones nacionales e internacionales difundidas por la radio, el cine y la industria discográfica, junto con retratos fotográficos de los músicos populares y actores de cine consagrados, información biográfica acerca de ellos y publicidad variada (ver Anexo 1 y 2). De igual forma, las diferentes disqueras, al distribuir sus producciones, pusieron también en circulación las cubiertas de discos. El contenido de las portadas y contraportadas de estas, junto con el contenido de los cancioneros y otros

dispositivos, conformaron en el campo de la imagen y la representación gráfica un circuito que también disputaba los sentidos nacionales y estéticos modernos.

El quehacer de todas estas entidades se enmarcó dentro de las lógicas de las industrias culturales. Estas se entienden como un sistema de producción, distribución y comercialización de bienes culturales, que se gesta como una forma de “producir y regular la cultura, acercándola a los sujetos por medio de nuevos sistemas de reproducción”, logrando que estos le otorguen un “sentido social” (Barbero 1987 citado en Vernimmen 2013,39). Así, las industrias del espectáculo, la radio y la industria discográfica mediante audiciones masivas, grabaciones de discos, presentaciones en teatros y la emisión de cancioneros y portadas, configuraron una “institucionalidad alternativa” (Rodríguez 2018, 121) que alteró el espacio sonoro (110). Un espacio que para entonces estaba dominado por las élites académicas musicales y sus instituciones.

En el marco de consolidación de la nación y ascenso de las masas populares, el trabajo de estas industrias culturales influyó en la creación de nuevos sentidos identitarios. Alrededor de la década de 1930, la industria discográfica estableció como un sentido común la idea de que ciertos géneros musicales específicos pertenecían a países concretos de la región (123). En el caso de Ecuador, el trabajo propagandístico de la radio y la industria discográfica logró “posicionar como un ‘sentido común’ la idea de que los géneros populares mestizos eran la *música ecuatoriana* o *música nacional*” (168). Esta operación de ascenso y posicionamiento del repertorio de *música nacional* se desarrolló en vínculo con el imaginario al que apelaba este mismo repertorio en los sectores medios de la sociedad ecuatoriana. El investigador Juan Mullo Sandoval resume este proceso de la siguiente manera:

los medios de comunicación de ese entonces, la radio principalmente, comienzan a identificar así, en primer lugar, a los distintos géneros musicales surgidos con una vinculación territorial nacional; y, segundo, 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. (Mullo 2009, 29)

Con base en todas estas consideraciones, este repertorio es caracterizado por Mario Godoy como “música popular mestiza” (Godoy 2014, 14), una denominación que pretende precisar el contexto cultural en el que se generan estas producciones musicales y que abarca a géneros tales como el pasillo, el sanjuanito, el albazo, el yaraví, la tonada, entre los principales. Asimismo, se reconocen dentro esta denominación, a artistas como el Dúo Benítez y Valencia, Carlota Jaramillo, el Dúo Ecuador, Los Pibes

Trujillo, Rubén Uquillas, Francisco Pastor, el Conjunto Alma Nativa, Francisco Paredes Herrera, Jorge Araujo Chiriboga, Carlos Brito, Las Hermanas Fierro, el Dúo Villavicencio, ente otros.

En este punto, es necesario repasar algunas de las características propias de la música popular mestiza ecuatoriana que desafiaron los valores modernos exaltados por los sectores letrados y académicos, fuera del ámbito de la amenaza que significó su difusión masiva en el espacio sonoro. En primer lugar, varios géneros pertenecientes a esta categoría incorporaron en sus melodías elementos formales provenientes de las melodías indígenas.²⁹ Este proceso de *adaptación* adquirió connotaciones festivas y carnales desde la colonia, pues según el músico Segundo Moreno, fue durante los carnavales que las danzas rituales indígenas, que para entonces habían sido prohibidas por la iglesia, podían ser ejecutadas en celebraciones donde participaba todo el pueblo bajo el influjo del alcohol y en un contexto de desorden (Moreno [1930] 1996, 50).

Otro aspecto que entra en tensión con las concepciones de la música académica, tienen que ver con la prevalencia de los formatos cantados sobre los formatos instrumentales en la interpretación de los géneros de la música popular mestiza.³⁰ Este aspecto implicó, además, la prevalencia de la guitarra en la interpretación de estos géneros por sobre el piano, lo cual a su vez permitió un cambio en los espacios en donde esta música era ejecutada, del salón hacia las calles o la cantina.³¹ Asimismo, constituyó una amenaza al orden estético de la academia el uso de varias técnicas de interpretación y estilos, entre los cuales destacan la pentafonía como técnica principal y una serie de estilos, que, según Mario Godoy, “no tienen una definición concreta” y corresponden a un “sistema musical natural-inconsciente”: “oraditos, tingleaditos, ananays, mishquillas” (Godoy 2014, 18).

²⁹ El músico Segundo Moreno señala que desde la colonia los cantos y danzas indígenas fueron adaptados por criollos y españoles, imponiéndoles letras castellanas y acompañándolas de un rasgado de guitarra, y algunas veces aumentándoles un segundo período (Moreno [1930] 1996, 50). Según refiere este autor este proceso, que tenía lugar durante los Carnavales, fue el precursor del estilo criollo mediante el cual fueron desarrollados géneros como el albazo (54). De igual manera otros autores como Rodríguez o Mullo Sandoval, refieren que en la década de 1940 se impone como una tendencia estilística el pasillo *yaravizado* que incorpora giros melódicos pentafónicos propios del yaraví andino (Mullo 2009, 33; Rodríguez 2018, 33). Además, se debe mencionar que la categoría de música popular mestiza ecuatoriana comprende géneros musicales identificados desde la colonia como géneros musicales indígenas, tales como el yaraví.

³⁰ Rodríguez indica que “el pasillo-canción” se volvió “la forma hegemónica” de este género a partir de la década de 1920 (Rodríguez 2018, 23).

³¹ En la investigación que hace Martha Rodríguez sobre el pasillo, se estudian las implicaciones que tuvo la transición del “pasillo de *salón*” al “pasillo-canción” en los espacios de interpretación, en las letras y en la estructura de este género (Rodríguez 2018, 26).

Finalmente, entre todos los aspectos inscritos en la música popular mestiza que desafían los valores cultos y académicos, destacan la formación académica media o empírica, “de oído” (Rodríguez 2018, 29), de buena parte de sus intérpretes y compositores. Así como también la incorporación de letras que desafiaban los sentidos tradicionales y modernos. Muchos de los pasillos consagrados incorporaron elementos de la poesía modernista en sus letras (Rodríguez 2018, 4), al igual que elementos de la estética melodramática (40). Estos elementos ponían en tensión las posturas cultas que encuentran vulgar la exhibición de vulnerabilidad o excesiva sensibilidad. De igual forma, se popularizó la inclusión de temáticas referidas al indígena, cuyos versos incorporaban expresiones en quechua. Asimismo, varios albazos, sanjuanitos, tonadas, pasacalles, pasillos, aires típicos, entre otros, incluyeron en sus letras versos provenientes del saber oral popular. Esta práctica supuso una amenaza a los valores letrados, pues privilegiaba las retóricas propias de la oralidad, por sobre lo “impreciso de una frase o adjetivo, o lo poco elaborado de una metáfora” (Rodríguez 2018, 44). Varios versos recopilados en el texto de Juan León Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892), conservados a través de dinámicas de la oralidad y que luego fueron plasmados en la letra de varias canciones del repertorio de música popular mestiza ecuatoriana, expresan este aspecto:

Piensan que vivo tranquilo
 Porque mis ojos no lloran
 Pues que sepan los que ignoran
 Que el silencio me aniquila (Mera 1892, 32)

Tu pasión y mi dinero
 Se acabaron tas á tas
 Si más hubiera tenido
 Me hubieras querido más (Mera 1892, 154)

Ni contigo ni sin ti
 He podido hallar consuelo
 Contigo, porque me matas
 Y sin ti porque me muero (Mera 1892, 101)

Mi camisita se ha roto
 No tengo con qué coserla
 Pero más bien que rogarle
 Rotita quiero tenerla (Mera 1892, 185)

Ahora sí que estoy contento
 Y no siento la pobreza (Mera 1892, 193)

2. La repuesta letrada ante el ascenso de la música popular mestiza ecuatoriana

La interpelación que significó para los sectores letrados el ascenso de estos géneros y artistas populares en la escena cultural, por medio de espacios ajenos a su autoridad legitimadora, es la que desata la disputa simbólica. En el contexto internacional, el ascenso de la música popular de la mano de las industrias culturales había ya desatado la reacción de los sectores intelectuales. Una de las voces internacionales referentes dentro de este debate, fue la del filósofo alemán Theodor W. Adorno, quien en 1941 publica el ensayo “Sobre la música popular”. En este, el filósofo plantea una distinción entre la música popular y lo que él denomina la “música seria” (Adorno [1941] s.f., párr. 3).

A lo largo de su ensayo, Adorno justifica dicha distinción a partir de un análisis crítico de las dinámicas de producción, difusión y consumo de la música popular, desarrolladas por la creciente industria discográfica, y las industrias asociadas a esta como la radio y el cine. Las críticas de este autor se enmarcan en la crítica que él mismo desarrolla hacia el capitalismo. Sin embargo, muchos de sus postulados son afines a aquellos expuestos por académicos ecuatorianos en este periodo en defensa del orden artístico moderno. Entre ellos, destaca la crítica a la *mecanización* de la música (párr. 7), que alude a la estandarización de las composiciones musicales y a las connotaciones industriales que esta adquiere. Asimismo lo hace, su crítica a la moda, como fenómeno social y como práctica implementada por las dinámicas de difusión de la música popular (párr. 81, 84) y al efecto negativo que tiene la escucha de la música popular sobre sus consumidores, reforzando estados de “distracción y desatención” (párr.62).

En este tipo de argumentos es posible encontrar referencias a los ideales y conceptos modernos sobre el arte, en particular aquellos que valoran las expresiones artísticas/musicales desde la experiencia contemplativa y por sobre el entretenimiento. Sin embargo, Adorno no conduce estos argumentos hacia la defensa de un orden nacional, o de un sistema de valores enmarcado en los sentidos modernos de jerarquización y exclusión social,³² a diferencia de la mayoría de académicos

³² A diferencia de los planteamientos de Adorno aquí expuestos Arnold Schoenberg, teórico musical y compositor austriaco afín al trabajo de Adorno, y de quién este último escribió el texto “Filosofía de la nueva música” (1949), plantea una diferenciación entre la música popular y la “música seria” que sí implica una distinción social relacionada con el conocimiento académico (Schoenberg [1946] 1963, 192). En su artículo “Adiestramiento del oído mediante la composición”, Schoenberg afirma que “la mejor manera de adiestrar musicalmente el oído es someterlo todo lo posible a la audición de

ecuatorianos que en el campo de la música, sí enfocaron su crítica a la defensa del orden simbólico vigente. Es importante mencionar que esto no sucedió en el campo de la plástica y la literatura entre 1925 y 1940, ya que, como se analizó en el capítulo anterior, durante este período surgieron voces disidentes en defensa de las nuevas tendencias artísticas desarrolladas en el país. Dichas voces incidieron en el debate respecto del rumbo que debería tomar la nación y el arte, y fueron parte de la matriz de izquierdas que se enfocó en la incorporación de lo popular desde lo nacional, desde el folklore, desde lo urbano-rural, y desde lo mestizo-popular (Rodríguez 2015, 63-4). Sin embargo, como menciona Martha Rodríguez, estas voces disidentes no trascendieron al campo de la música durante este periodo, y frente al “ascenso de las formas musicales populares, una mayoría de críticos [...] cerró filas en defensa de la alta cultura” (Rodríguez 2018, 124).

Así, según Rodríguez, el debate que se desplegaba en el campo de la música a partir del ascenso de estos géneros populares, se presentó “como una oposición entre formas letradas (auspiciadas por las instituciones de la música) y formas populares (resignificadas por la industria fonográfica) (123). Durante este período, las críticas y análisis respecto del ascenso de estos géneros, giraron en torno al carácter nacional con el cual los mismos se estaban identificando; las vinculaciones de este carácter con los valores ilustrados y académicos respecto de la música y el arte; y la búsqueda de expresiones nacionales, ya sean populares o no, enmarcadas dentro de los valores formales y estéticos de la academia.

Considerando el panorama hasta aquí expuesto, en los siguientes acápites analizo la perspectiva académica inscrita en los textos que se publican entre 1925 y 1945 respecto del auge de los géneros populares mestizos ecuatorianos que tiene lugar en este mismo período de tiempo. En particular, la manera en que se caracteriza lo popular en estos textos, a partir de las tensiones que genera la música popular mestiza ecuatoriana en ascenso, con la ciudad letrada. Con este fin, estudio los siguientes textos: “La música en el Ecuador” (1930) de Segundo Moreno; los ensayos “La música como factor educativo” (1931) y “La música ecuatoriana” (1928), de Sixto María Durán; y la

música seria” (192; énfasis añadido). En contraste, afirma que “nadie que escuche música popular quedará satisfecho con tal impresión” (192), refiriéndose a que mediante la escucha de esta no se puede desarrollar una verdadera comprensión musical. Las implicaciones excluyentes de esta postura son más evidentes cuando este autor manifiesta: “La cultura musical se propagaría más rápidamente si la gente leyera, interpretara o tan siquiera oyese música [seria] con mayor intensidad que lo hace hoy en día” (192).

reseña “Música y música” (1929), perteneciente también a Durán; además los ensayos “El americanismo principio de hermandad de los pueblos del continente” (1935), “Decadencia musical insalvable” (1936), “Nacionalismo y americanismo musical” (1938), “La educación musical en la nueva cultura de América” (1943) y “La música ecuatoriana” (1938), todos escritos por Juan Pablo Muñoz Sanz.

Para el despliegue de este análisis, propongo cuatro líneas temáticas. En primer lugar, analizó cómo se caracteriza la música popular mestiza ecuatoriana a partir de las concepciones académicas y letradas acerca de lo civilizado y lo bárbaro. En segundo lugar, abordo las tensiones que levanta la difusión de estos géneros mediante la radio y la industria fonográfica, en relación con las concepciones modernas y académicas sobre el arte. En tercer lugar, a partir de las mismas concepciones, analizo cómo se entiende y se caracteriza la melancolía inscrita en estos géneros. Finalmente, me refiero a las tensiones que estos géneros despertaron en los sectores académicos y letrados, respecto de las concepciones sobre la nación y el arte nacional.

2.1 Civilización y barbarie

Las relaciones dialécticas que configuran la concepción moderna acerca de lo bello y lo ideal en las artes, constituyeron la base argumentativa sobre la cual se erigió la crítica hacia la música popular mestiza ecuatoriana. En este sentido, se vuelve útil empezar por repasar los lineamientos ilustrados, que, expresados por estos autores, diferencian y jerarquizan las expresiones musicales respecto del grado de civilización de las sociedades en las que estas se gestan, y respecto de su sofisticación técnica e intelectual. Es esta operación la que definió, en los escritos de estos autores, lo que era bárbaro y primitivo; categorías que luego ellos usaron para referirse a ciertos aspectos de la música popular mestiza ecuatoriana.

El músico Segundo Moreno, en su ensayo “La música en el Ecuador” (1930), refiere a lo primitivo a partir de una concepción esencialista de la música y las artes. Para este autor, la música constituye una disciplina artística que alcanza su realización o su carácter divino, en vínculo con el desarrollo intelectual y sentimental de la humanidad (Moreno [1930] 1996, 2). En este sentido, Moreno construye en su ensayo una especie de línea evolutiva de la música, que inicia con las expresiones musicales del “hombre primitivo”, y alcanza su cúspide con las composiciones de Bach, Mozart y Beethoven (1), músicos académicos europeos del siglo XVII y XVIII. Mediante esta propuesta dialéctica, este músico lucubra acerca de la música del “hombre primitivo”:

“no pudo haber sido otra cosa que la expresión instintiva de las sensaciones del animal superior” (1). Lo instintivo se posiciona frente a lo intelectual en los planteamientos de este autor.

Estas lucubraciones sobre lo primitivo y lo civilizado son determinantes en las valoraciones que Moreno hace sobre las expresiones musicales indígenas, negras y mestizas; así como sobre la jerarquización manifiesta de la música académica por sobre la empírica. Cuando este autor habla sobre el “hombre primitivo”, refiere tanto a los seres humanos que habitaron hace millones de años cuanto a sus propios contemporáneos pertenecientes a otras etnias. De hecho, da por confirmada su disertación respecto de la música de este sujeto, a partir de las observaciones que él mismo ha hecho de “ciertas diversiones de un pueblo de negros” (1).

Sin embargo, respecto de las expresiones musicales indígenas, este autor es mucho más cauto. En el extenso análisis y recopilación que Moreno hace sobre las melodías indígenas, con un afán determinista y científicista, el autor manifiesta que los “aborígenes [...] tuvieron ambiente propicio para dedicarse al desenvolvimiento del divino arte” (8), y que la música en su cultura “llegó no sólo a tener preponderancia en todos los actos religiosos y sociales de esos reinos, sino que estuvo constituida en verdadero arte, con reglas precisas para la composición de sus melodías [...]” (8). A pesar de esto, más adelante en el mismo ensayo revela que debido a la falta de conocimientos científicos, los indígenas no pudieron desarrollar instrumentos musicales totalmente eficientes, lo que devino en que “la música en estos reinos no [haya podido avanzar] más de donde había llegado” (33).

Es posible que este tipo de posturas respondan a las intenciones de ilustrados como Moreno, de construir una narrativa moderna de nación, refiriendo de manera historicista a un pasado glorioso representado en las culturas prehispánicas. De todas maneras, lo que sí es certero es que este autor vincula el uso de la escala pentafónica y el uso del modo menor en la música indígena con una especie de deficiencia o limitación musical. Sobresale el hecho de que este autor exalte la influencia española en el eventual uso y constitución de la escala completa de siete grados (38), de igual manera, es notorio la gran cantidad de expresiones, que, inscritas en el ensayo de Moreno, desprecian el uso del modo menor en las melodías de la región interandina: “Este es el procedimiento ordinario en la generalidad de los sanjuanitos, yaravíes y demás melodías indígenas; lo que —junto con la persistencia del modo menor— produce aquella monotonía desesperante para una persona cultivada” (19).

Cabe aquí destacar que, en los planeamientos de Moreno, el uso del modo menor también tiene connotaciones primitivas, que el autor formula a partir de una visión mestiza acerca de la realidad social del indígena y no únicamente desde una perspectiva académica. En este sentido, este investigador asocia el modo menor con “el ambiente agreste y escarpado de los páramos”, así como con las condiciones de miseria y abandono en las que vive el indígena de la sierra (12). Es bajo estas condiciones que Moreno vincula el modo menor no sólo con la melancolía, sino también con lo lastimero, lo derrotista, y con lo indolente; características que se expresan en contra del progreso, y que según este autor predisponen a la inclinación por el alcohol y conducirían a la “degeneración de la raza” (12).

La posición del músico Juan Pablo Muñoz Sanz respecto de lo primitivo coincide mayoritariamente con la de Segundo Moreno, sin embargo tiene importantes puntos divergentes. Los textos que Muñoz Sanz publica durante este periodo, no se enfocan en el análisis exhaustivo y musicológico de las expresiones indígenas o nacionales, sino que dirigen su atención a las acciones que desde las instituciones académicas se deben llevar a cabo para el desarrollo de “la buena música” (Muñoz 1943, 403), todo esto en el marco de las posturas americanistas que este autor promulgaba. Así lo expresan los ensayos que se analizan en el presente capítulo: “El americanismo, principio de hermandad de los pueblos del continente” (1935), “La educación musical en la nueva cultura de América” (1943) y “Nacionalismo y americanismo musical” (1938),³³ los tres publicados por la Revista *América*, referente de la corriente de pensamiento americanista; y, los ensayos “Decadencia musical insalvable” (1936) y “La música ecuatoriana” (1928), publicados por la *Revista de la Biblioteca Nacional* y por la Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, respectivamente.

Desde su activa postura americanista, este autor no se empeña por poner como referentes máximos a los clásicos europeos: “No pedimos que se escuche siempre a Beethoven o Chopin; reclamamos que se oiga a los nuevos de todo el mundo y, sobre todo, a los buenos compositores de América” (Muñoz 1935, 88). En este sentido, la relación dialéctica entre lo bárbaro y lo civilizado tiene una connotación mucho más abierta que la que expresa discursivamente Segundo Moreno. Y es que, a diferencia de

³³ Según refiere Juan Pablo Guerrero, el contenido de este texto fue leído en la Unión Hispano-Américo-Océánica, en junio de 1941 (Guerrero 2017).

este último, Muñoz Sanz formula la existencia de un “valor relativo” para la música, además del “valor absoluto” (Muñoz [1928] 1987, 204) de carácter universalista que la academia concede tradicionalmente a las obras europeas del barroco y el romanticismo musical.

Con base en este planteamiento, el autor no desestima totalmente al “primitivo”. Para Muñoz Sanz, la música como fenómeno sonoro puede ser entendida por “cualquier mente apenas cultivada” (204). El hombre de la calle, el intuitivo, “los primitivos”, tienen, para este músico, la capacidad de expresar, desde la fuerza y el instinto, el sentimiento popular (Muñoz [1938] 2007, 273-4). Sin embargo, este autor, exalta esta capacidad en la medida en que a partir de ella se puede desarrollar un nacionalismo musical (274; Muñoz [1928] 1987, 204). Muñoz Sanz no trasciende totalmente la dialéctica entre lo bárbaro y lo civilizado, pues alega que este nacionalismo musical debe desarrollarse bajo una técnica y dirección adecuada (Muñoz [1938] 2007, 275). Bajo esta premisa, el autor propone el desarrollo de un “arte popular depurado” (275). Es decir, un arte que conserve las cualidades instintivas y expresivas de las melodías populares, pero que recurra a las formas académicas. Ese aspecto remite a la relación dialéctica entre lo bárbaro y lo civilizado, aquí lo civilizado refiere a lo académico. No es coincidencia que Muñoz Sanz manifieste, respecto de los músicos populares que entraban en las dinámicas de la industria discográfica, que, si bien ellos son “intuitivos” y “entusiastas”, adolecen de “analfabetismo musical” y por tanto “pueblan el ambiente con su primitivismo bárbaro” (Muñoz [1928] 1987, 204).

Para cerrar este acápite, vale contrastar las opiniones hasta aquí recolectadas con las del músico académico Sixto María Durán. En este capítulo analizó el ensayo “La música como factor educativo” (1931) publicado en la Revista *Educación*; y el ensayo “La música ecuatoriana” (1928) publicado en la *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*; así como la reseña “Música y música” (1929) publicado en la revista *América; revista de la cultura hispánica*. Los textos de análisis y crítica de este autor son escasos en comparación con los de Moreno o los de Muñoz Sanz. La labor de este académico estuvo apegada al lado más conservador y tradicionalista del Conservatorio Nacional del Ecuador, y si bien su obra incorporó elementos de la música incaica en formatos modernos, al punto de que auditivamente no se diferenció de las obras de Segundo Moreno (Wolkowicz 2021, 53), sus propuestas discursivas se distanciaron del americanismo de Muñoz Sanz y encontraron ciertas divergencias con las propuestas nacionalistas de Moreno, como se verá a continuación.

Durán establece una relación entre lo bárbaro y lo civilizado en su concepción musical, pero no de una forma tan determinista como lo hace Moreno. Con este último coincide en que la música es un arte divino, y en que las corrientes europeas y el academicismo constituyen requisitos para que este arte alcance su expresión suprema (Durán [1927] 1987, 256). Sin embargo difiere con Moreno cuando manifiesta en uno de sus escritos que ni la música popular ni la “música sabia” debe preferirse incondicionalmente en desdén de la otra, pues ambas son “hijas del alma” (Durán 1929, 184). Esta visión, puede no expresar una posición binaria tan marcada como la de Moreno. De todas formas, la revisión que Durán hace de la música prehispánica, al igual que la del cotacachense, está atravesada por una visión evolucionista de la música. Y de hecho, al igual que Moreno, considera positiva la influencia española sobre el “género primitivo”, adjetivo que usa para referirse a la melodía indígena (Durán [1928] 1987, 245).

Sobre el modo menor, Durán exhibe una postura interesante. Por un lado, este académico difiere de las propuestas de Moreno, que afirman que en la música indígena es exclusivo el uso del modo menor, o que el modo menor deviene necesariamente del paraje andino (246-8). Este músico describe la música indígena “a partir del uso de la escala pentatónica en sus modos menor y mayor” (Wolkowicz 2021, 47), además enumera una serie de culturas en las que también prevalecen las tonalidades menores y que son muy distintas entre sí (Durán [1928] 1987, 248). En este punto, Durán se distancia del desdén con el que Moreno aborda al modo menor, manifestando que esta forma sonora está “arraigada a nuestra sentimentalidad con su sencillez e ingenuidad encantadoras” (248-9).

Lo paradójico de esta postura reside en el hecho de que la misma termina por coincidir con la mirada romántica con la que Moreno se refiere a las melodías indígenas. Estas melodías pueden no ser sofisticadas o académicas, pero sí ser bellas desde su sencillez y ternura, características, que a pesar de pretender exaltar ciertas cualidades en esta música, terminan por remitir a la relación entre lo académico y lo empírico, relación derivada de lo bárbaro y lo civilizado. Así este tipo de caracterización de la música indígena posee una connotación academicista de superioridad técnica e intelectual. Aquí la postura de Durán es afín a la de Moreno, quien de manera condescendiente manifiesta en su ensayo que “los indios eran un pueblo de niños” (Moreno [1930] 1996, 35).

Respecto de las posturas de Muñoz, las de Sixto María Durán concuerdan, al menos teóricamente, en su visión acerca de la música popular. Ambos reconocen en las melodías *primitivas* cierta capacidad expresiva, referida al “alma” (Durán 1929, 184) o al sentimiento popular (Muñoz [1938] 2007, 273-4), además miran a esta cualidad como punto de partida para el desarrollo de una música enmarcada dentro de los valores cultos. Sin embargo, Muñoz en este punto propone el desarrollo de un “arte popular depurado” (275), mientras que Durán insinúa la posibilidad de que, a partir de la “sencillez e ingenuidad encantadoras” de las “formas sonoras y expresivas” del país, se pudiese desarrollar una escuela regional “como la italiana, la alemana, [o] la francesa” (Durán [1928] 1987, 248-9). Es decir, Durán refiere aquí específicamente al desarrollo de una música académica. Ambas perspectivas difieren considerablemente, sin embargo a ambas les atraviesan los fundamentos iluministas inscritos en la visión moderna de las artes, que distinguen entre; lo bárbaro y lo civilizado, y lo académico y lo empírico.

2.2 La música mecánica

La visibilidad que empezaron a tener los géneros populares mestizos en la escena cultural, estuvo directamente relacionada con el avance de la radio y la industria discográfica en el país (Rodríguez 2018). Este vínculo entre la música popular mestiza ecuatoriana y las nuevas tecnologías, constituyó un punto de partida en la crítica letrada que se emitió desde los sectores académicos hacia dichos géneros. Dicho esto, los argumentos que se desarrollan en la crítica letrada basan sus premisas en los preceptos decimonónicos e ilustrados que valoran la actividad artística “como algo separado de la materialidad de la vida cotidiana” (Pérez 2010, 64), que anteponen el aspecto contemplativo de la obra por sobre cualquier otro aspecto material. El uso decorativo, industrial, mediático, festivo, o con fines de entretenimiento, ubica las expresiones artísticas en un estrato menor dentro de la jerarquía del arte concebida desde la academia.

El músico Segundo Moreno expresa bastante bien este punto, cuando usa de manera peyorativa el término “música mecánica”³⁴ para referirse a la música

³⁴ En el ensayo “Sobre la música popular” (1941), Theodor W. Adorno, refiere el término “música maquinal” (Adorno [1941] s.f., párr. 73). para referirse de manera peyorativa a las expresiones musicales difundidas por la industria discográfica. En particular, para referirse a los procesos estandarizados de producción de la música popular. Si bien este autor no menciona concretamente los mecanismos asociados al uso del fonógrafo, tal como lo hace Moreno al formular el término “música mecánica”, sí da a entender que su crítica comprende al dominio de los procesos mecánicos sobre estas

comercializada en fonógrafos y gramófonos (Moreno [1930] 1996, 180). La música comercializada por la industria discográfica amenazaba los valores fundamentales de la música académica, y la respuesta fue contundente. Ante la posibilidad de que esta música reproducible infiera sobre el carácter único e irreplicable de las obras de arte consolidadas,³⁵ así como ante la posibilidad de que esta les despoje de su aura y valor ritual (Benjamin 2003, 49, 50), aspectos fundamentales para justificar todo el sistema de valores académico, Moreno responde: “los fonógrafos y gramófonos de diversas marcas, [...], nunca podrán reproducir el *espíritu* que infunden los artistas, cantores e instrumentalistas en las obras musicales que interpretan” (Moreno [1930] 1996, 180; énfasis añadido). Y en este sentido sentencia: “la música mecánica pierde el alma y carece de la vida que infunde un verdadero intérprete” (180).

Así mismo, fundamentado en una mirada academicista y determinista, este autor formula un argumento de carácter moral y ético en contra del avance de la *música mecánica*. Este argumento reconoce en esta tecnología la capacidad de esparcir el conocimiento “de las grandes composiciones sinfónicas”; sin embargo, haciendo referencia a los prejuicios idiosincráticos sobre la sociedad ecuatoriana, Moreno objeta que, “debido a nuestra incultura” (180), esta tecnología la alejaría de alcanzar los beneficios civilizatorios de la música clásica. Además, aprovecha esta línea argumentativa para denotar directamente los géneros que se popularizan por medio de estas tecnologías; “la música que en ellos se escucha es de lo más detestable: danzas y canciones de moda hechas —por lo general— como para asesinar el buen gusto” (180), luego concluye: “y como consecuencia de esto, el abandono del estudio de la música” (180). Así es evidente cómo la *música mecánica* puso en tensión la relación entre lo contemplativo y lo utilitario, así como aquella que enfrenta lo académico con lo empírico.

El músico Juan Pablo Muñoz Sanz comparte este punto de vista, pero es mucho más enérgico al respecto, de hecho dedica buena parte de sus textos a este tema en particular. Muñoz Sanz mira al avance de la industria discográfica y la radio desde un punto de vista anti industrialista, como parte del fenómeno del “desplazamiento del

nuevas formas de hacer y entender la música: “La adaptación a la música maquina necesariamente supone una renuncia a los sentimientos humanos propios y, al mismo tiempo, un fetichismo de la máquina a través del cual se oscurece el carácter instrumental de ésta” (párr. 73).

hombre por la máquina” (Muñoz 1936, 88).³⁶ Este autor desarrolla una postura que considera el quehacer de las radios y la industria discográfica como una amenaza concreta. Una amenaza que afecta a los valores académicos musicales, especialmente a aquellos que este autor enaltece desde su posición americanista. En este marco, Muñoz Sanz vincula la “progresiva mediocrización del gusto público” con la “actividad saturadora de la radio” (87).

De igual forma, establece una relación entre la falta de formación académica de la niñez y la juventud y el “dañoso influjo de la mecanización musical estandarizada” (87). Aquí la distinción entre lo académico y lo popular es determinante. Esto no solamente debido a que Muñoz le adjudique a la música *mecánica* la capacidad de influir negativamente en los niños y jóvenes, sino que en contraparte ubica la formación académica como un frente de resistencia. Estas valoraciones no se enfocan en el carácter contemplativo que pudiese o no tener una obra de arte, sino que se centran en la valoración academicista del arte y de las sociedades, aspecto por demás trascendente en la postura americanista de Muñoz Sanz, que busca el desarrollo de un arte nacionalista capaz de expresar el espíritu popular de una nación, pero inscrito dentro de las normativas académicas (Muñoz [1938] 2007, 275).

Su crítica, en estos términos, alcanza a los directores y empresarios que manejan las industrias culturales y la radio, a quienes los acusa de incurrir en el “sensacionalismo” y confeccionar “aquella música para el cabaret, con la misma premura y despreocupación con que recortan los trozos de rosbeef, o embotellan los licores falsificados” (Muñoz 1943, 405). En este sentido, el énfasis del autor tiene que ver con las connotaciones éticas y morales inscritas en los valores del arte moderno. Las cualidades que elevan a las manifestaciones artísticas al nivel de lo divino, no tienen que ver con los sentidos más corporales, sino con aquellos que refieren a procesos contemplativos, el oído y la vista. Así, la música que deriva de las dinámicas de las industrias culturales no puede alcanzar esta condición divina del arte.

En esta misma línea les critica a los directores y empresarios, el haber adulterado “el verdadero espíritu de la melodía autóctona” (405). Su postura americanista y antiimperialista desprecia la influencia de ritmos estadounidenses, especialmente

³⁶ Las críticas anti industrialistas de Muñoz pueden leerse también en Adorno, quien caracteriza despectivamente a la actitud de los consumidores y productores de la música difundida por la industria discográfica: “El culto a la máquina representado por los ritmos incesantes del jazz implica una autorrenuncia que no puede dejar de arraigar como una inquietud fluctuante en la personalidad del obediente” (Adorno [1941] s.f., párr. 73).

aquella proveniente del jazz, en las melodías autóctonas de cada país americano. Esto, ya sea que se las adultere o se las deforme de una u otra manera: “Esta adulteración o metamorfosis deformativa [...], o sea, la influencia negroide representada por el jazz” (405). Con base en este tipo de aseveraciones, este autor descalifica a la *música mecánica*, y a los artistas ecuatorianos que incurren en ella:

De nuestro país circulan por el mundo apetecidos discos de gramófono y se perifonean a diario composiciones de pobreza rítmica, monotonía melódica y técnica bárbara que no vacilamos en llamar a esto una falsificación del alma nacional por músicos nacionales. (Muñoz [1928] 1987, 204)

A partir de este planteamiento, desestima el quehacer de los músicos sin formación académica que incursionaron en las industrias culturales y la industria discográfica:

Músicos se sienten o se dicen [...], sin haber formado antes una conciencia artística: son intuitivos, entusiastas y melómanos; pero adoleciendo de analfabetismo musical, pueblan el ambiente con su primitivismo bárbaro, que impide la formación del buen gusto y anula hasta las iniciativas de los que pacientemente quisieron realizar obra perdurable. (204)

Finalmente, haciendo honor a la autoridad que le otorgaba su condición de académico y con un afán ético que responde a su posición política, este compositor es enfático en proponer la “reglamentación concienzuda de la difusión musical radioeléctrica” (Muñoz 1943, 407) y la depuración del arte popular (402). Vale mencionar aquí, que a pesar de que el discurso de Muñoz respecto de la *música mecánica* se desarrolla alrededor de sus posturas nacionalistas y academicistas, el mismo, encuentra varios puntos en común con la visión desplegada por Adorno en su crítica a la música popular y a las dinámicas de producción, difusión y consumo del cine, la radio y la industria discográfica (Adorno [1941] s.f.). En este sentido las críticas de Muñoz llegan ciertamente a advertir sobre la influencia en el arte y la sociedad de las dinámicas comerciales de las industrias culturales, esto incluso cuando sus críticas terminan defendiendo el orden simbólico vigente. Un orden amenazado por las emergentes industrias culturales.

Para concluir con este análisis, a continuación abordo la postura del músico Sixto María Durán, quien, al menos en sus textos, no profundiza ni tampoco le dedica muchas líneas a esta temática. Esta actitud puede analizarse a partir de dos facetas del compositor. Por un lado, en su labor como director del Conservatorio Nacional, que desempeñó varias veces durante el periodo que aquí se estudia, sin ningún manifiesto

escrito, censuró los géneros populares mestizos (Rodríguez 2018, 74), por otro lado, existen registros de que el mismo académico incursionó en la *música mecánica* de carácter popular-mestiza, creando algunas composiciones musicales dentro de este género (Guerrero 2014, párr. 53).³⁷

Ambas actitudes podrían resultar paradójicas, sin embargo, son congruentes con las concepciones acerca del arte y de la música expresadas por este compositor. Pues si bien Durán sí concebía la música a partir de los valores que la ubican como una de las Bellas Artes, también dejó entrever varias veces su aprecio por la música popular. Mas este era un aprecio que resaltaba su “simplicidad”, no su grandeza técnica ni intelectual:

en ningún caso se nos autoriza a preferir incondicionalmente un género, desdeñando el otro, como que el aprecio de una cualidad no implica el desprecio de otras cualidades... Aplaudimos sinceramente la música popular en su bella simplicidad y admiramos devotamente la grandiosidad profunda de la música sabia, ambas son hijas del alma. (Duran 1929, 184)

En otras palabras, a pesar de elogiar la música popular, el autor sutilmente admite la grandiosidad de la “música sabia” respecto a esta, en este sentido, se entiende su postura. Durán distingue dentro de una escala jerárquica que responde a su academicismo a la una de la otra. No entra en discusiones al respecto. Sin embargo, sí hace brevemente referencia a la canción popular y a la necesidad de crear una sociedad “Universitaria de Canción Popular” para estimular “el numen creador de la melodía, mediante concursos, certámenes y audiciones de repertorio autóctono bien elaborado” (Durán [1927] 1987, 271); así su empeño más parece estar dirigido a separar unas expresiones de las otras manteniendo los sentidos de distinción. De manera que finaliza la sentencia anterior diciendo: “librándonos del compromiso en que han venido a ponernos el radio y el disco de fonógrafo” (271).

2.3 La melancolía

Desde la Colonia, se identificó en las melodías indígenas un carácter melancólico y triste. A medida que se desarrollaron los distintos géneros mestizos ecuatorianos, este carácter le fue atribuido a los géneros con mayor presencia armónica-

³⁷ El investigador Pablo Guerrero, en su blog “*Memoria Musical del Ecuador*”, le atribuye al músico académico Sixto María Durán el haber “creado y vendido mucha música para un interesado en Norteamérica”. Además refiere que entre estas creaciones constan pasillos (Guerrero 2014, párr. 53).

melódica indígena,³⁸ tales como el yaraví, el danzante, el yumbo, el san juan, el capishca, entre otros. Musicalmente esta caracterización se basaba en la pentafonía menor en la que mayoritariamente se ejecutaban estas melodías y en el movimiento *larghetto* (Mullo 2009, 52), propio del más representativo de estos géneros, el yaraví. A partir de ambos aspectos, se ha asociado la melancolía en los géneros populares mestizos ecuatorianos con elementos atribuidos a lo indígena.

Para finales del siglo XIX, los principales estudios y críticas que se publican respecto de la música y la literatura popular ecuatoriana se enfocaron en las melodías indígenas, particularmente el yaraví, cuando de analizar lo melancólico se trataba. Así lo hacen Juan León Mera y Agustín Guerrero, quienes expresaron en sus críticas algunos aspectos sobre los que se erigen los análisis letrados del siglo XX acerca de la melancolía en los géneros populares mestizos. Los postulados de ambos autores vincularon la melancolía en las melodías indígenas con la derrota frente a la conquista española (Mera 1892, 16-7; Guerrero [1876] 1984, 12); así como con la influencia del clima y las costumbres de las poblaciones desposeídas de la Sierra del Ecuador (Mera [1894] 1987, 314; Guerrero [1876] 1984, 12). Sin embargo, su percepción acerca de la melancolía en el yaraví no dejó de ser positiva: “me acaricia una tristeza más grata que la alegría” (Mera 1892, 31), dice Juan León Mera respecto de este género. Mientras que Agustín Guerrero llega incluso a vincular la tristeza del yaraví con un sentir patriótico: “parece que sus acentos melancólicos son aún los vínculos del amor para con su patria” (Guerrero [1876] 1984, 12).

Entrada las primeras décadas del siglo XX, la crítica *culta* respecto de la melancolía en los géneros populares mestizos alcanzó análisis mucho más extensos y menos condescendientes. Buena parte de los ensayos y estudios que hacían referencia a los géneros populares mestizos dedicaban un espacio a esta temática. Se postularon diferentes criterios al respecto, sin embargo todos estos coincidían en su tono y connotación. En particular empezó a centrarse la atención en el pasillo, el género nacional más difundido por la industria discográfica durante las primeras décadas del

³⁸ En la monografía “*Estudios e investigaciones de la música popular mestiza ecuatoriana*”, escrita en el 2001 por el compositor quiteño Enrique Sánchez se propone una clasificación de los géneros populares mestizos a partir de sus relaciones melódico-armónicas. Por un lado están aquellos con mayor presencia armónico-melódica europea, y por otro, aquellos con mayor presencia armónico-melódica indígena. Dentro del primer grupo, el autor incluye: el pasacalle, el pasodoble, el pasillo, el alza, y el aire típico. Mientras que dentro del segundo grupo incluye: el yumbo, el danzante, el yaraví, el san juan, el san Juanito, el san pedro, el albazo, la tonada, el capishca, y la bomba (Sánchez 2001, citado en Sandoval 2009, 57).

siglo XX (Rodríguez 2018, 400). Al respecto, Wilma Granda refiere que durante las primeras décadas del siglo XX se desarrolló una “estética pasillera moderna” que reiteraba la tristeza y que respondía al eclecticismo artístico y cultural de entonces (Granda 2015, 38-9). Asimismo, Rodríguez señala que hacia 1920 el pasillo incorpora una “agógica ralentizada” y que para fines de la década de 1930 e inicios de 1940, este género incorpora “cambios melódicos pentafónicos” propios del yaraví (Rodríguez 2018, 63).³⁹

En este contexto las críticas hacia la melancolía en los géneros populares dejaron de referirse solamente al yaraví, y abordaron también al pasillo desde su estética yaravizada. De igual manera, la centralidad del pasillo,⁴⁰ y particularmente del pasillo yaravizado en el repertorio de música popular mestiza que se difundía desde Quito, determinó que la tendencia estilística yaravizada empezara a identificarse con todo el repertorio de música popular mestiza ecuatoriana.⁴¹

Las consideraciones de Segundo Moreno acerca de la melancolía en los géneros populares mestizos ecuatorianos parten de sus posturas academicistas y deterministas que ya se han venido discutiendo a lo largo de este análisis. Los planteamientos que hace este académico en la primera parte de su ensayo “La Música en el Ecuador” (1930), retoman aquellos de Juan León Mera que asocian la melancolía con el clima de la región interandina, para profundizarlos desde un afán casi antropológico. Para Moreno, el carácter melancólico de las melodías indígenas responde al clima de la región interandina y al grado de civilización de estas culturas.

En este sentido el autor plantea, por un lado, que la inclinación de la población indígena de la Sierra por las melodías melancólicas, a las cuales caracteriza a partir de su monotonía y del uso de la escala menor, responde a:

la monotonía de la vida y el desaliento consiguiente por la falta de las cuatro estaciones del año; lo agreste y yermo de ciertos parajes, [...], y la opresión que padecen los

³⁹ Tanto Juan Mullo Sandoval como Martha Rodríguez se refieren al proceso de “yaravización” del pasillo como aquel que ocurrió hacia fines de la década del 30 e inicios del 40, y en el cual el pasillo incorporó el movimiento *larghetto* y la pentafonía menor propia del yaraví (Mullo 2009, 52; Rodríguez 2018, 63).

⁴⁰ Según Ketty Wong Cruz, entre 1945 y 1960, se canoniza el repertorio de aquello que se identifica como *música nacional*. *Repertorio que tuvo al pasillo* como su principal representante (Wong 2013, 110)

⁴¹ Un dato que ejemplifica este aspecto es el señalado por Rodríguez en su investigación, quien indica que, desde finales de los años 30, el pasillo yaravizado se convirtió en el género musical central de la programación de Radio Quito (Rodríguez 2018, 63). Esta programación incluía diversos géneros indígenas y popular-mestizos (63).

órganos respiratorios por la excesiva altura del altiplano con relación al nivel del mar. (Moreno [1930] 1996, 54)

Por otro lado Moreno vincula la melancolía en estas danzas y cánticos con la falta de conocimientos científicos y la deficiencia de instrumentos musicales (33, 168), y con las condiciones de vida miserables y alienadas en las que habitan los pueblos indígenas de la Sierra del país:

El aborígen de la sierra habita en las alturas de la cordillera, y cuando desde su miserable choza contempla una gran extensión de territorio, con una que otra vivienda aquí y allá -dando la impresión de un país abandonado- esta soledad infinita debe caerle como una montaña de hielo al corazón, inundando su alma de la más honda melancolía. (12).

En este marco, Moreno concibe la melancolía inscrita en los géneros populares a partir de las connotaciones negativas que él mismo formula, respecto del indígena alienado de la civilización y degenerado por las condiciones de vida en el que este habita desde la conquista española. Se entiende que, con base en esta visión, califique la música indígena de “doliente y quejumbrosa” (34); y que además asocie a la melancolía con un exceso de sensibilidad de los habitantes de la Sierra (11), así como con la inclinación de estas poblaciones por las bebidas alcohólicas, que, según afirma, conducen a la “inevitable degeneración de la raza” (12). El rechazo a la melancolía se formula desde aquí a partir del rechazo de la figura del indígena vencido y no civilizado.

Esta formulación es recurrente en el pensamiento letrado de la época. Granda cita en su libro *El pasillo: identidad sonora* el término “*Arte de raza vencida*” como una de las caracterizaciones usadas por los cronistas del pasillo de ese entonces para caracterizar las músicas populares (Granda 2015, 45). Aquí el contraste con las posiciones de Agustín Guerrero o Juan León Mera se vuelve evidente. Dentro del marco del liberalismo y de la búsqueda de una identidad cultural mestiza, las connotaciones negativas alrededor de lo indígena, vinculadas con su condición *primitiva* o *conquistada*, eran rechazadas. A diferencia de la visión que prevalecía décadas antes, que romantizaba estas visiones.

Por otro lado, en concordancia con su visión evolucionista del arte, Moreno exalta la influencia española en la música indígena. Para este autor este proceso resultó en la “evolución” de la música indígena en manos del conquistador (Moreno [1930] 1996, 37), que devino en el desarrollo de “melodías mestizas”. De todas formas, dichas melodías mestizas a lo largo de la primera mitad del siglo XX, enfatizaron en su

carácter melancólico, y algunas otras melodías mestizas como el pasillo o el albazo, adquirieron también este carácter triste. Moreno reconoce aquello en su texto y dedica al pasillo una serie de adjetivos descalificadores vinculados con la melancolía inscrita en este género.

La connotación primitiva que este autor le otorga a la melancolía inscrita en la música indígena y popular devino en una caracterización academicista, clasista e incluso racista del pasillo: “Algunos pasillos de los actuales, de melodía quejumbrosa y vulgar, de armonización pobre y de ritmo soporífero, más que danzas populares semejan el plañido de las indias de nuestros campos” (181). Además, el uso de estos términos específicos denota un claro desprecio de Moreno hacia el pasillo pues arremete contra los elementos musicales más característicos de este género. Así, su ritmo lento deviene en aburrido, y su forma de interpretación en quejumbrosa, vulgar y plañidera, es decir, cercana a un llanto molesto.

Por otro lado, el autor desestima la forma ecuatoriana de este género, tanto por haberse separado de su “modelo original” cuanto porque en esa separación la incorporación de elementos referentes a la melancolía es determinante. Así, manifiesta primero que: “los primeros pasillos compuestos en este país tenían todo el carácter y el sabor de los colombianos, que se distinguen por su ritmo y melodía elegantes” (181). Luego señala que “nuestro pasillo” se ha ido separando de “su modelo original”, describiendo y caracterizando a renglón seguido el cambio que ha tenido este género: “Ha moderado cada vez más su movimiento, al mismo tiempo que la melodía ha venido tornándose lúgubre” (181). Se entiende entonces que, para Moreno, la melancolía es criticable no solamente por referir a lo primitivo o a la *raza vencida*, sino también por su implicación en una especie de *degeneración* del pasillo.

Por otro lado, en el desarrollo de sus críticas al pasillo, este compositor se centra en la descalificación del uso del modo menor. A Moreno le molesta que el modo menor domine el género del pasillo, y que además este tenga tanta acogida entre la población ecuatoriana (181). Desde un punto de vista normativo del cuerpo y del placer, este músico llega incluso a dudar de la alegría de sus compatriotas de escuchar “música triste”: “he dudado más de una vez de la sinceridad de tales manifestaciones de placer” (181). Además, esta distancia que marca Moreno con la *celebración* de la tristeza puede entenderse también desde la distancia que marca la academia con aquello que considera de mal gusto o vulgar. Este punto se entiende cuando el autor exalta la música en modo menor de compositores académicos europeos como Schubert, Schumann o Chopin, pues

según dice: “la belleza que contienen las obras de los genios y al arte con que están presentadas las composiciones, sin monotonía ni vulgaridades, y sin promover excitaciones explosionantes” (182).

Finalmente, para consolidar los argumentos aquí expuestos, Moreno vincula al modo menor, “sin modulaciones ni variedad rítmica” (182), es decir, en su faceta vulgar, con connotaciones psicológicas que atentan a los valores cívicos y patrióticos. El exceso de sensibilidad es de alguna forma censurado cuando el autor acusa al modo menor de deprimir “el ánimo de las personas, especialmente de las de temperamento nervioso y delicado” (182). Por otro lado, aquel exceso de sensibilidad tiene connotaciones femeninas alejadas de los valores nacionales patriarcales que definen al sujeto nacional a partir de su masculinidad. Esto queda en evidencia cuando el compositor, luego de aconsejar usar con más frecuencia el modo mayor, afirma: “Si queremos construir verdaderamente una raza viril, habrá que tener muy en cuenta esta insinuación” (181). Se puede considerar que la postura de este autor censura y subordina las subjetividades que se desarrollan al margen de las premisas civilizatorias de la modernidad y afines a la melancolía del pasillo. Justamente, las subjetividades de los individuos que, según propone Granda, recrearon la “estética pasillera moderna” que reiteró la tristeza en el pasillo (Granda 2015, 39). Eran individuos que buscaban encubrir el conflicto existencial de la modernidad (39);⁴² así como:

sujetos afectos a usar la bohemia, el rito alcohólico o la drogadicción que permite la expresión de afectos puros, acentuando la crisis subjetiva y social de la época y configurando el matiz clandestino y provocador que se introyecta hasta hoy como un uso vergonzante de pasillos. (Granda 2015, 39)

Ahora, este tipo de planteamientos coincide con aquellos que expresa el músico académico e investigador Juan Pablo Muñoz Sanz, en varios de sus escritos. Este autor, al igual que Moreno, desarrolla parte de su criterio con base en el vínculo que se plantea desde la academia entre la melancolía y las expresiones indígenas. Sin embargo, a

⁴² Resulta interesante señalar que, en este punto, las reflexiones de Wilma Granda sobre la insistencia de la tristeza en los pasillos coinciden en parte con las críticas que formula Theodor W. Adorno setenta años antes. Para Adorno, las canciones populares permiten al consumidor “un escape del aburrimiento del trabajo mecanizado” (Adorno [1941] s.f., párr.63). Un escape que funciona por medio de las ilusiones de realización social, sentimental o sexual, construidas a partir de la escucha de la música popular y en vínculo con las estrategias de difusión promovidas por la misma industria discográfica; así como mediante la catarsis de los sentimientos de frustración que provoca el no alcanzar aquella realización (párr. 75, 76). La diferencia entre ambos autores radica en que, para Adorno, este aspecto resulta condenable en la música popular, o al menos criticable, mientras que, para Granda, el mismo adquiere un carácter reivindicativo.

diferencia del cotacachense, su crítica no ahonda en los aspectos formales de las melodías indígenas y populares-mestizas, sino que se centra en las connotaciones culturales, artísticas y musicales de la melancolía inscrita en estas melodías. Y además, desde su postura americanista, marca cierto límite con las concepciones primitivistas y deterministas acerca de esta característica.

Muñoz dialoga y cuestiona las posturas del filósofo Hermann von Keyserling (Keyserling s.f. citado en Muñoz [1928] 1987, 208), y las de la escritora cuencana Mary Corylé (Corylé s.f. citado en Muñoz [1928], 211), que miran la melancolía como un elemento esencial de las poblaciones andinas y americanas, respectivamente. Y, ya sea porque se proponga la melancolía como resultado de los influjos telúricos, o de las particularidades etnológicas, Muñoz Sanz considera este tipo de posturas como un “impasse de un determinismo cósmico” (208). Para él existen también en esta fórmula “circunstancias históricas” y “factores sociales” que determinan que “la tristeza no puede ser condición original de una raza” (208, 211). Bajo esta perspectiva, Muñoz se pregunta sobre el origen de aquella tristeza, y en este marco cita las investigaciones del escritor e historiador peruano Luis Alberto Sánchez (Sánchez s.f. citado en Muñoz [1928] 1987, 212). El texto que desarrolla Muñoz apenas refiere a la conquista española como una circunstancia determinante en la melancolía de la música indígena del país; a diferencia de las posturas de Moreno, Mera o Agustín Guerrero. En cambio, este autor se centra en la música que desarrollaron los mitimaes, poblaciones e individuos desterrados de su territorio por el Imperio Inca (212). A decir de Luis Alberto Sánchez, estas poblaciones “llevaba[n] consigo memoria, rencor y canción [...] añoraba[n] el terruño remoto [...] prefería[n] la tinya, el tamborcillo más discreto y menos sonoro. Y [...] la quena quejumbrosa y fúnebre” (Sánchez s.f. citado en Muñoz [1928] 1987, 212). Considerando aquello, Muñoz concluye: “El Tahuantinsuyo cuzqueño afirmó en nuestro territorio el matiz de su melancolía” (212).

En este punto, la posición de Muñoz contrasta con la de Moreno, para quien la melancolía está más relacionada con las condiciones climáticas y geográficas; y con el grado de civilización de las culturas. De hecho, Moreno se refiere al Imperio Inca en términos positivos e historicistas (Moreno [1930] 1996, 5). De todas formas ambos coinciden en que la tristeza no es inamovible ni esencial en las culturas (Muñoz [1928] 1987, 211). La importancia de este tipo de argumentos radica en las propuestas americanistas de Muñoz, pues considerar la tristeza como algo esencial de la “raza” americana sería condicionar la creación artística a un elemento inamovible. Este

elemento además está cargado de connotaciones negativas que enfrentan o se oponen a la idea del “hombre de América”, un imaginario que postula este compositor desde sus posturas americanistas (Muñoz 1935, 10).

En concordancia con estas posiciones, Muñoz Sanz desarrolla su crítica hacia la melancolía inscrita en los géneros populares mestizos ecuatorianos. Para esto parte por describir brevemente la situación social, histórica y geográfica de Latinoamérica y del país. El panorama que retrata este autor en este sentido es desolador. Citando al escritor Waldo Frank, Muñoz describe una sociedad ecuatoriana aplastada por la inestabilidad política y por la falta de “unidad racial” y económica (Muñoz [1928] 1987, 214). Para este compositor estos aspectos repercuten directamente sobre la estética musical ecuatoriana:

El aplastamiento ha sido de tal magnitud que le correspondió a la música [...] interpretar el avasallamiento, la domesticidad, la timidez de insurgir, la nostalgia de no ser, por medio de la queja lánguida. (214)

Asimismo, el autor cita a Pío Jaramillo Alvarado para describir la perspectiva de una patria estancada (206), estancamiento que, para Muñoz, configura un problema en el desarrollo artístico, el cual tiene como un factor determinante, y aquí citando a Jaramillo, a la “influencia india [que] domina el ambiente psicológico del país” (Jaramillo s.f. citado en Muñoz [1928] 1987, 207). Es a partir de esta premisa que Muñoz expresa, mediante una serie de adjetivaciones negativas, su mirada acerca de la melancolía en los géneros populares mestizos ecuatorianos:

Si hemos creado en ese elemento indio un gran complejo de inferioridad, si le hemos entristecido de manera irremediable, si le hemos domesticado a nuestro antojo, ¿qué género de música nos dominará, si no es la del lamento, pero de aquel que busca la soledad para su humillación, la quiebra de los montes para su refugio, y se enjuga las lágrimas con el áspero poncho y calma la sed del dolor trasmutada en vicio, con chicha y guarapo, embrutecedores; pero lamento que no protesta, ni se alza, ni insurge, ni sueña más alto, ni busca mejoramiento, menos perfección? (207)

Con base en esta cita, se puede entender que Muñoz, al igual que sus contemporáneos, vincule la melancolía inscrita en estas melodías con una representación negativa de lo indígena. La crítica de este compositor rechaza la melancolía que remite a la humillación, la vergüenza y la derrota de la raza vencida, elementos que el autor a la vez relaciona con prácticas alienadas del orden civilizatorio como la ingesta de alcohol. En este marco, el autor rechaza la insistencia de los géneros populares mestizos en enfatizar este carácter derrotista, pues deja entrever que este

supone un límite en el desarrollo de las expresiones musicales nacionales. Desde un punto de vista academicista, esta visión remite a la idea de que la melancolía en los géneros populares está relacionada con lo mediocre.

Esta crítica se vuelve mucho más enérgica cuando Muñoz se refiere a los géneros populares mestizos difundidos por la radio, la industria discográfica y el cine. En relación con la caracterización previamente citada, el autor se lamenta de que “la música de esta índole ‘domin[e] el ambiente psicológico del país’” (207). A la vez, critica “la persistencia del modo menor [...] y de la angustia melódica monodizante” de estos géneros (210). Asimismo, a partir de su crítica a la melancolía condena el influjo de ritmos extranjeros mediante la radio y el cine, pues, según insinúa, estos géneros, a pesar de disímiles, se aclimatan pronto a este contexto “porque, al fin, también ellos no significan otra cosa que gritos de dolor que se embriaga de aturdimiento” (210). Siguiendo esta línea Muñoz critica a los intérpretes de los géneros popular mestizos difundidos por las industrias culturales y la radio: “Músicos se sienten o se dicen, también, aquellos que cantan propias o ajenas tristezas, sin haber formado antes una conciencia artística” (204). Es decir, sin haber interiorizado los ideales que Muñoz exalta.

Por otro lado, al igual que Moreno, Muñoz Sanz expresa una preocupación de tipo moral y ética respecto de la melancolía inscrita en estos ritmos. Previamente se habló sobre el rechazo que este autor manifiesta respecto del vínculo entre la exaltación de la melancolía en estos géneros y el consumo de alcohol. Asimismo, este compositor señala que la persistencia de la melancolía es “fruto del relajamiento de los resortes morales y del descontrol efectivo de la educación artística” (210). Aquí Muñoz es enfático pues, para él, su crítica y propuesta musical son parte de un proyecto social, artístico y político, el americanismo. Sobre este se hablará en el siguiente acápite; sin embargo, vale mencionar que con esta perspectiva Muñoz critica las implicaciones sociales de la popularización de la melancolía en vínculo con la popularización de los géneros mestizos.

Su rechazo de la melancolía abarca también el rechazo hacia la consagración que en ciertos sectores de la sociedad alcanzan las temáticas melancólicas inscritas en estos géneros: “Se lleva a la escuela hasta la canción de la lujuria, del desdén, el olvido, la traición, los celos, la amargura de vivir, la esperanza de vengarse” (Muñoz [1938] 2007, 284). Se comprende que su rechazo de la melancolía constituye un rechazo a las implicaciones negativas, que, según asume Muñoz, tiene la melancolía en las

sociedades: “La tristeza es, ante todo, síntoma, peligro, anquilosis; cuando se convierte en atmósfera social, absorbe las mejores energías de un pueblo” (Muñoz [1928] 1987, 210).

Es en este punto que resulta interesante la diferencia que Muñoz establece entre el dolor y la tristeza en su texto de 1928. Citando a Moreno, anuncia el “dolor” como una emoción que puede llegar a ser detonante de “obras geniales de arte”, y que además se diferencia del “dolor del vulgo”, un término que usa Moreno para referirse al dolor que expresan las masas, y que él considera inconsciente e incapaz de desarrollar los “medios para aliviarlo y dominarlo” (Moreno s.f. citado en Muñoz [1928] 1987, 211). Con base en estos planteamientos, Muñoz describe al “dolor” como una emoción temporal, gestora de “muchos genios” y merecedora del “respeto de todos” (211), a la vez que usa el término “tristeza” para referirse a ese “dolor del vulgo” (211). A partir de estas formulaciones el autor considera “justo” denominar como “tristeza” a la melancolía inscrita en la música popular mestiza ecuatoriana (211).

La idea de un dolor inconsciente y estéril, y de un dolor regenerador capaz de reivindicar a quien lo padece, queda plasmada en las críticas que Muñoz hace sobre los músicos populares y su insistencia en la tendencia melancólica que se impone como moda. Para este autor, los músicos populares que insisten en la melancolía de connotación derrotista son “primitivos”, faltos de una “conciencia artística” (204) y, por lo tanto, propensos a “marchar a la deriva de la moda” (215). En contraste, el autor alaba las obras de la literatura y de las artes plásticas de su tiempo que empezaban a incorporar en sus temáticas el “dolor” de las culturas indígenas: “En la literatura y en la plástica se ha demostrado capacidad de rebelión, de autoeleboración, de penetramiento en la hondura racial” (214). Se entiende entonces que Muñoz sí rescata el elemento melancólico, pero no aquel que considera ha sido “falsificado” por la radio y la industria discográfica (207), y en el que insiste una sociedad a la que percibe como inconsciente y profundamente dividida étnica y económicamente (214, 217).

Por otro lado, el músico académico Sixto María Durán apenas aborda la cuestión de la melancolía en los géneros populares mestizos ecuatorianos. Sin embargo, sí hace referencia a esta característica inscrita en las melodías indígenas, cuando propone a estas como punto de partida para la búsqueda de elementos de originalidad y para el estudio de la música ecuatoriana. Así, el compositor manifiesta que, tanto en el Ecuador como en el Perú, se empieza el estudio de las melodías e instrumentos indígenas, con el afán de buscar elementos de originalidad en la música quichua “aún cultivada y

producida por los descendientes de la raza vencida” (Durán [1927] 1987, 244). El uso del término *raza vencida* evidencia la afinidad de Durán con esta representación del indígena, asociada con la melancolía en sus melodías. A pesar de ello, este autor se distancia en sus textos de la condena hacia esta adjetivación. Y a la vez que exalta la importancia que tiene en el estudio de estas melodías, el conocimiento de “la sentimentalidad de esta raza que canta hasta cuando llora” (245), propone la música quichua, influenciada por la música de los aymaras, y por la música española de principios del siglo XVI, como base y punto de partida para el estudio de las características de lo que él denomina como “la música ecuatoriana” (243).

En este sentido, y al igual que Segundo Moreno y Juan Pablo Muñoz Sanz, Durán considera positiva la influencia de la música española en el “género primitivo” (245), mas se refiere a la influencia de la música diatónica y no específicamente al uso del modo mayor. De hecho, Durán “describe a las melodías incaicas a partir del uso de la escala pentatónica en sus modos mayor y menor” (Wolkowicz 2021, 47). Aquí se distancia de los planteamientos de Moreno que analizan la melancolía en la música indígena a partir de la prevalencia del modo menor. De hecho, Durán señala un aspecto que no se encuentra en los análisis de estos otros autores. Un aspecto referido al ritmo de la “melodía primitiva” (Durán [1927] 1987, 245). Me refiero al uso frecuente de la síncopa en esta música que, para este compositor, constituye un “medio por el cual el músico indígena atenúa la melancolía esencial del modo de su escala, llegando hasta la expresión del júbilo y la alegría” (246).

La perspectiva de este autor respecto de la melancolía marca un importante contraste con la de Segundo Moreno, como se vuelve evidente. La postura de Durán llega incluso a proponer las expresiones musicales “aborígenes”, influenciadas por la música española, pero caracterizadas por el modo menor, como una base sólida para el desarrollo de una estética musical particular:

Por fin esta forma sonora y expresiva, existente hasta hoy y arraigada a nuestra sentimentalidad con su sencillez e ingenuidad encantadoras, a través de siglos y siglos, ¿no constituirá una base sólida de expresión particular estética [...]? (Durán 249)

Sin embargo, aquí, en coincidencia con Segundo Moreno, Durán concibe esta expresión estética bajo los preceptos de la música culta, pues cierra la pregunta anterior diciendo: “en forma de constituir lo que hoy llamamos una escuela regional, como la italiana, la alemana, la francesa?” (249). De todas formas, al menos en sus textos, no se

precisa la distinción entre la melancolía de la música culta y aquella de la música popular. Al igual que su postura respecto de la *música mecánica*, Durán toma distancia de los debates sobre la melancolía en la música popular mestiza ecuatoriana. El negarle un espacio en su discurso a este repertorio, revela una intención de dejarlo fuera del ámbito académico, y por lo tanto fuera de la legitimidad que este otorga, al menos discursivamente. Esto, en contraste con las posturas de Muñoz y Moreno, quienes dedican parte de sus críticas al análisis de la melancolía y otros aspectos de la música popular mestiza ecuatoriana, dentro de un debate que discute el incluir de alguna forma, ya sea normada o *depurada*, en las narraciones nacionales y el conocimiento académico, los elementos populares inscritos en este repertorio.

2.4 Sobre la música nacional

El auge de la música popular mestiza ecuatoriana, de la mano de la radio, las industrias culturales y la industria discográfica, desafió las ideas letradas que conciben al arte en relación con los valores nacionales postulados desde el inicio de la República. Los esfuerzos de la radio y las industrias culturales por posicionar este repertorio se enfocaron tanto en la disputa por la categorización de los géneros que promovían, como géneros representantes de la “música nacional” (Rodríguez 2018, 123), cuanto en el posicionamiento de estos mediante el uso publicitario de símbolos culturales nacionales (177). Las connotaciones negativas otorgadas a estos géneros desde las posturas académicas y letradas constituyeron el fundamento sobre el cual estas mismas posturas rechazaron tal categorización e instaron por el desarrollo y constitución de una “música nacional” afín a los valores académicos y modernos. En esta misma línea, la crítica letrada hacia los géneros popular-mestizos ecuatorianos cuestiona hasta qué punto estos representan aquellos valores.

Sobre lo dicho, Segundo Moreno refiere constantemente a un vínculo entre los valores nacionales y el arte académico. Sus formulaciones al respecto tienen como fundamento los preceptos académicos románticos e ilustrados, así como aquellos aprendidos de su profesor Domingo Brescia, quien diseminó la idea de componer obras nacionalistas enmarcadas en los valores académicos musicales, caracterizadas “por la armonización y orquestación de danzas autóctonas y mestizas” (Wong 2004, 37). Así, Moreno expresa la necesidad del desarrollo musical académico, no solamente porque el autor concibe las formas académicas inscritas en las expresiones artísticas, indispensables para el desarrollo de un “verdadero arte” (Moreno [1930] 1996, 183),

sino también porque las considera necesarias para el desarrollo cultural y el progreso del país, pues varias veces señala que el objetivo de su trabajo investigativo y crítico tiene que ver con: “Apoyar el arte y difundirlo”, pues esto implica “cimentar la verdadera cultura y asegurar la paz y el progreso del país; es pues, hacer obra de patriotismo” (100).

Por otro lado, con base en su formación musical, Moreno también expresa su afán por dotar al arte musical académico de un carácter nacional. Esta postura es evidente cuando en *La música en el Ecuador* (Moreno [1930] 1996, 113) celebra las variaciones compuestas por su maestro, Domingo Brescia, sobre un tema religioso indígena:

se dio cuenta nuestra gente culta de que la música autóctona del Ecuador, manejada por artistas de verdad, puede ser elevada a las más encumbradas regiones del género romántico-popular, y la obra mereció el elogio de la prensa nacional y de las personas sensatas.

La crítica que hace este compositor respecto de la música popular mestiza, difundida por la radio y las industrias culturales como *música nacional*, se erige sobre estos fundamentos. La distancia que toman estos géneros de las formas académicas; el carácter monótono y vulgar mediante el cual los académicos los critican; su insistencia en la melancolía; el empirismo de sus intérpretes, que es denostado desde estos mismos sectores; el carácter utilitario y reproducible de esta “música mecánica” que “asesina el buen gusto” y tiene como consecuencia “el abandono del estudio de la música” (180); son todas características que se oponen a los valores que Moreno promueve desde su postura nacionalista y academicista.

Fiel a esta perspectiva, el compositor cotacachense reconoce estos géneros como parte de la música ecuatoriana, pero no se refiere a ellos a partir de la categoría de lo nacional. En virtud de aquello, a lo largo de su estudio usa términos como “estilo criollo” (52); “melodías mestizas” (38); o “género indígena” (134), para referirse de una u otra manera a varios de los géneros que componen el repertorio de música popular mestiza ecuatoriana. Así, sobre el compositor Ignacio Canelos, quien aparte de componer música académica incurrió en géneros populares como el pasillo, dice: “maneja con mucha gracia el *género indígena*” (134; énfasis añadido). De igual manera, sobre el músico Francisco Paredes Herrera, uno de los más importantes compositores del repertorio de música popular mestiza ecuatoriana del siglo XX, dice:

Ha escrito una suma de piezas bailables de todo género: pasillos, pasodobles, tangos, fox-trots, sanjuanitos, etc. Es un músico que posee bastante gracia y originalidad para esta clase de composiciones, y uno de los que mejor maneja el *estilo indígena*. (149-150; énfasis añadido)

Como se evidencia, el autor no usa la categoría de “música nacional” o alguna categoría afín a esta para referirse a los géneros de la música popular mestiza ecuatoriana. En contraste, Moreno sí usa la categoría de lo nacional para referirse a las composiciones musicales de tipo académico que hacen referencia a la identidad ecuatoriana. Así, el autor llama al himno nacional, “*Canción Nacional*” (92; énfasis añadido), y sobre la obra de Brescia manifiesta: “a la que siempre deberíamos volver nuestra mirada, si honradamente queremos hacer *arte nacional*” (114; énfasis añadido).

Por otro lado, Moreno emplea el *folklore* como categoría para referirse a los géneros popular-mestizos, en la medida en que estos, desde sus valores formales o de contenido, sean afines a su postura nacionalista y academicista. Es así que el autor propone una mirada idílica y romántica del pasado, así como de la música indígena, y la música criolla que se desarrolla luego de la Colonia hasta inicios de la República:

los cantares y danzas de este estilo [criollo] que, despreciando las injurias del tiempo, han logrado llegar a nuestra época, aunque ya de ninguno de ellos se hace uso en la actualidad; pues, hoy se alardea de despreciar nuestros usos y costumbres tradicionales, destruyéndolos intencionalmente, sin que en su lugar se edifique nada que pueda sustituirlos dignamente. Al paso que vamos, no estará lejano el día en que desaparezcan totalmente las bellas costumbres y tradiciones que nos dejaron los descendientes del Cid, perdiendo -además- todo el tesoro de nuestra despreciada música autóctona, que los indígenas del altiplano han venido conservando amorosamente, por medio de una tenaz y constante tradición, tesoro que ni siquiera lo conocemos, porque nadie se toma el trabajo de recogerlo y ordenarlo, para un estudio científico de nuestro *folklore* musical. (53)

La perspectiva folklorista que ilustra este autor describe un pasado musical idealizado y homogéneo, a pesar de las grandes diferencias que él mismo encuentra en el estudio formal que hace de melodías indígenas y luego del estilo criollo. Planteada así, esta perspectiva posibilita la inclusión de los géneros populares dentro de las narrativas nacionales y del proyecto moderno de Estado-nación. Aquí son pertinentes las reflexiones de Escobar, quien mira el folklore como una manera de velar las contradicciones sociales que emergen al enfrentarse lo nacional y lo popular (Escobar 2004, 93). Esto en un contexto donde los géneros popular-mestizos adquirirían cada vez más visibilidad en la sociedad ecuatoriana. Bajo estas consideraciones, se puede plantear que la insistencia de Moreno en el folklore responde en parte a un afán por

clasificar, homogenizar y normar las expresiones musicales populares mestizas que para entonces ponían en una encrucijada a las narrativas nacionales oficiales. El afán pedagógico inscrito en su postura folklorista queda expresado cuando manifiesta:

Que se difunda la música en todos los ámbitos del país hasta que forme un verdadero ambiente que suavizando las asperezas de los caracteres, vaya educando el sentimiento popular. (Moreno [1930] 1996, 183)

Ahora, entrando en el análisis de los textos de Juan Pablo Muñoz Sanz, estos expresan posturas afines a los de Segundo Moreno. De hecho a lo largo de estos son recurrentes las referencias sobre el cotacachense. Sin embargo, a diferencia de Moreno, Muñoz desarrolla mucho más extensamente su concepción acerca del folklore musical. Y es a partir de cómo este autor propone dicha categoría que se puede entender su desdén de la música popular mestiza ecuatoriana que se difundía por la radio y las industrias culturales, particularmente hacia el hecho de que esta música pudiese representar de una u otra forma los valores nacionales que Muñoz exalta y difunde desde el americanismo y el nacionalismo artístico y musical.

Para Muñoz, el americanismo se entiende como una serie de principios y postulados que se erigen en relación al devenir histórico del continente americano y a la unión de todas sus regiones merced al “sentimiento redentor” heredado de las independencias, y a las particularidades geográficas, y étnicas del continente (Muñoz 1935, 4).⁴³ Esta visión romántica e idílica del continente, que exalta los sentimientos patrióticos que fundan las repúblicas americanas, así como los elementos de originalidad vinculados con la naturaleza americana que recuerdan a aquellos que glorifica Juan León Mera, es la visión sobre la cuál Muñoz desarrolla sus concepciones acerca del nacionalismo artístico, y del nacionalismo musical. En este cometido, el compositor parte de lo que él supone es un hecho: que en casi todos los países indoamericanos, existe una “decadencia uniformemente acelerada del arte musical” (Muñoz 1943, 402). Bajo este postulado, Muñoz propone un nacionalismo artístico de tendencia romántica e historicista, que incorpore como elementos de originalidad no

⁴³ En el ensayo “El americanismo, principio de hermandad de los pueblos del continente” (1935), Juan Pablo Muñoz Sanz introduce este concepto manifestando: “¿Americanismo verbalista y claudicante? No; actitud vital, sentimiento redentor, principio de fraternidad objetiva, postulado incommovible de un devenir histórico [...]. Hermandad que tiene raíces telúricas, energías cósmicas polarizadas, valores éticos, arquitectura geográfica y leyes propias [...]. De este americanismo, poderoso e intangible, hablese, desde Alaska a la Patagonia [...]” (Muñoz 1935, 4).

sólo a lo étnico y lo geográfico (Muñoz [1938] 2007, 275), sino también a lo popular, pero “depurado” (275).

Aquí es cuando florece la postura folklorista de este autor respecto del quehacer musical en el país. Muñoz propone transformar la cultura artística y musical del país y de América (Muñoz 1943, 406), y para esto refiere la necesidad de desarrollar una música propia, en la que se distinga lo “auténtico nacional”; lo “característico” de cada país (Muñoz [1928] 1987, 204). Así, postula en sus textos que es menester volver la mirada al “intuitivo”; al “hombre de la calle”, que “de teorías estéticas nada pretenden saber”, pero que en sus melodías pueden “interpretar anhelos colectivos, auras de renovación que vienen desde lo más remoto del instinto y del sentimiento populares” (Muñoz [1938] 2007, 273). En este sentido, Muñoz plantea que, para el nacionalismo musical, la “canción popular es el recurso expresivo adecuado” (274). Sin embargo, advierte que “los cantos populares no bastan” (279), pues refiere que son indispensables otras condiciones, como un “lenguaje pleno de riqueza y propiedad”, o una “valoración estilística” (279), elementos vinculados con la formación académica.

La crítica de este compositor del carácter nacional de la música popular mestiza ecuatoriana que se difundía por medio de la radio y las industrias culturales parte del pensamiento aquí expuesto. En los textos que escribe Muñoz, estos géneros quedan relegados del relato nacional. Esto es evidente especialmente en el ensayo “La música ecuatoriana” (1928).⁴⁴ En dicho ensayo, el poco espacio que el compositor dedica a la música popular mestiza que para entonces se popularizaba mediante la radio y las industrias culturales se enfoca en desestimarla. Esto, con excepción de un párrafo, en el que el autor elogia el trabajo de Francisco Paredes Herrera, pero a partir de exaltar desde un punto de vista folklórico las aptitudes musicales de todas las regiones del país: “Porque las aptitudes se hallan bien repartidas en casi todos los sitios de nuestra geografía; porque las regiones cultivan precisamente su floración folklórica o universal” (Muñoz [1928] 1987, 224).

La base de la crítica de estos géneros, en el trabajo de Muñoz, tiene que ver con el carácter esencialista con el que mira la música autóctona. Así, el compositor se refiere a ella enaltecendo su sencillez (Muñoz [1938] 2007, 274), su ternura, su tristeza, su fe y

⁴⁴ A lo largo de este ensayo el autor hace un recuento y análisis de las melodías indígenas y mestizas que se desarrollaron en territorio ecuatoriano desde antes de la colonia hasta inicios de la República, para luego dedicar parte de este documento al estudio y descripción de la música académica que se desarrolla en el país.

su sinceridad (Muñoz 2007, 405). Una mirada consistente con las posturas folkloristas que romantizan al pasado e idealizan a las clases populares (Ochoa 2002, 9). En este marco, el compositor rechaza los géneros mestizos populares ecuatorianos difundidos por medio de los discos de gramófono, pues estima que estos falsifican el alma nacional (Muñoz [1928] 1987, 204). El sesgo academicista también está presente en estas críticas, pues Muñoz mira con desdén el “analfabetismo musical” (204) de los intérpretes y compositores de estos géneros, así como también insiste en la escasez de investigadores o “cultores del folklorismo”, aspecto que para él determina que “los sanjuanitos, yaravís [*sic*], pasillos y otros aires en boga entre nosotros, no resuman las verdaderas posibilidades productivas artísticas ni anuncien depuradas realizaciones del alma nativa” (205).

En esta misma línea, el compositor habla sobre los “falsos folkloristas” (Muñoz 2007, 403), y se pregunta de forma retórica: “¿Quiénes deben encargarse de salvaguardar el rico legado folklórico?” (Muñoz 1936, 88). Antes de indagar en su respuesta, es preciso mencionar un dato recogido en la tesis de la investigadora Martha Rodríguez, quien advierte que la categoría del folklore “fue trabajada primero por los académicos” y que no fue sino hasta mediados de la década de 1930 que la radio y las industrias culturales se apropiaron de esta categoría para “designar a la música popular-mestiza” (Rodríguez 2018, 138). Dicho esto, Muñoz se responde a sí mismo diciendo:

De seguro no han de ser los empresarios de cinemas ni de circos, ni los agentes de electrolas y radios; pero mucho menos los músicos tímidos o egoístas que doblan la cerviz ante los mercaderes de baratijas melódicas y se pavonean con el aplauso ingenuo de los radioescuchas fáciles de contentar. (Muñoz [1938] 2007, 88)

Para concluir con este acápite, quedan por analizar las posturas de Sixto María Durán. Como previamente ya se dijo, los textos de este compositor apenas abordan a la música popular mestiza ecuatoriana que se difunde mediante la radio y las industrias culturales. Al igual que Juan Pablo Muñoz Sanz, uno de los textos más conocidos escritos por Durán, titulado “La música Ecuatoriana” (1927), relega a este repertorio del análisis académico formal. Y, teniendo en cuenta que el hilo narrativo de este ensayo se funda en la caracterización de “la música ecuatoriana” (Durán [1927] 1987, 243), se puede entender que, desde la postura de este compositor, la música popular mestiza que se difundía por medio de la radio quedaba fuera de esta categoría.

De todas formas, en el mismo ensayo se pueden leer opiniones condescendientes con estos géneros: “La sinfonía, la ópera, música instrumental, de salón, religiosa y

popular; todos los géneros se presentan en el terreno del arte ya con el sello y la fisonomía distintiva de la tierra ecuatoriana” (256). Sin embargo, aquí pesa más la postura academicista de Durán, quien concibe la categoría de “música ecuatoriana” como aquella que representa la *evolución* de la patria ecuatoriana, desde su pasado precolonial hasta su presente republicano, moderno y culto. Esto es evidente en la narrativa de su ensayo, en la cual deja entrever que son los valores impulsados y exaltados por la música académica los que representan la cúspide evolutiva de la nación. No es coincidencia, en este sentido, que termine su análisis describiendo los quehaceres del Conservatorio Nacional de Música del país.

En contraparte, en los textos de este autor se usa la categoría de “música popular” para referirse a los géneros que se desarrollan a partir de la colonia, tales como el sanjuanito, el yaraví y el alza que te han visto (243-5). Desde el vínculo que estos géneros tienen con el pasado de la nación, Durán desarrolla una crítica positiva, enmarcada en las premisas del folklore académico. El autor señala respecto de estos géneros que la influencia española no logró “modificar su fisonomía y carácter indígena” (245). Así mismo, este compositor exalta de una manera idílica y positiva el hecho de que los españoles hayan incorporado elementos formales de la música indígena en estas melodías:

más bien se dejaron conquistar por las encantadoras melodías del *huairapura* y la *kena* indígenas. La misma música religiosa colonial, desgrana sus plegarias en las cinco hermosísimas notas de la escala americana. (252)

La diferencia aquí con las posturas folkloristas de Muñoz y de Moreno es que estos, además de abogar por el desarrollo de expresiones musicales académicas que incorporen elementos de lo popular, también abogaban por el desarrollo de una música popular inscrita dentro de los valores cultos. En los textos de Durán por otro lado, el énfasis está en el desarrollo de expresiones musicales académicas; “obras inmortales” que incorporen elementos regionales referidos al territorio y a la etnia. El “elemento peculiar” como el autor llama a estas particularidades, que junto con “la expresión misma [...] serán empleados adecuadamente solo por el alma y corazón americanos, en toda la potencialidad de su grandeza artística” (249). En esta línea, el autor se pregunta si la “sencillez e ingenuidad encantadoras [...] ¿no constituirá una base sólida de expresión particular estética, en forma de constituir lo que hoy llamamos una escuela regional, como la italiana, la alemana, la francesa?” (249).

A partir de la perspectiva aquí ilustrada, se puede entender la poca visibilidad que Durán otorga en sus textos a la música popular mestiza que se difundía mediante la radio y las industrias culturales. Y es que incluso son escasas las críticas negativas de estos géneros. Durán, a diferencia de Muñoz y de Moreno, mira lo popular anclado a un pasado idílico y romantizado. El valor que este autor le otorga a lo popular es básicamente un valor estético, que no clama por ningún tipo de reivindicación de los contextos en los que estas formas se generaron. Esta postura, que constituye una postura pasiva en comparación con las de sus otros dos contemporáneos, es congruente con aquella que concibe al arte desde sus fundamentos más ilustrados, que separan las formas de sus funciones culturales, y jerarquizan las manifestaciones simbólicas: “Necesitamos infundir el arte por el arte en todo pecho ecuatoriano, por razón de cultura nacional, y con una actuación colectiva y genérica para bien del individuo” (Durán [1931] 1987, 267).

Consecuentemente con esta posición Durán no centra sus discursos en normar la música popular mestiza que se difundía mediante la radio y las industrias culturales. En contraparte en los pocos párrafos que le dedica a estos géneros, propone la creación de una sociedad “Universitaria de la Canción Popular” que tendría como fin “librarnos del compromiso en que han venido a ponernos el radio y el disco de fonógrafo” (271). Y aquí, si bien sugiere que esta sociedad “estimularía el numen creador de melodía, mediante concursos, certámenes y audiciones de repertorio autóctono bien elaborado” (271), la intención de distinguir unas expresiones de otras, de clasificarlas y separarlas, queda clara. Esta intención comulga con los principios del sistema moderno de las artes, que funcionan como herramientas de distinción no solamente artística, si no también cultural y social (Larry 2004, 146).

Capítulo tercero

La perspectiva letrada y académica sobre la música popular mestiza ecuatoriana entre 1945-1960

El periodo comprendido entre 1945 y 1960 se inaugura con los cambios culturales y políticos impulsados por “La Gloriosa” y se caracteriza por ser un periodo de “inusual estabilidad política y democrática” (Núñez 2016, 321). A partir del periodo presidencial de Galo Plaza en 1948, y de la mano del importante crecimiento económico que experimentó el país en ese momento, se implementó un proyecto desarrollista (Burbano de Lara 2010, 270). Durante estos años de estabilidad, las políticas desarrollistas fortalecieron la clase media, sector que se expandió considerablemente en las principales ciudades del país en las décadas de 1960 y 1970 (Polo 2010, 350).

En el ámbito cultural, el período comprendido entre 1945 y 1960 estuvo marcado por el “resquebrajamiento” del orden simbólico, resultado del conflicto con el Perú en 1941 (Polo 2002, 15). Este hecho, en conjunción con el proyecto desarrollista impulsado por Galo Plaza y los cambios culturales impulsados por *La Gloriosa*, influyó en que la práctica intelectual abogue por un proyecto de reconstrucción de la nación por medio de la cultura (15, 16). Dicho proyecto estuvo encabezado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, fundada en 1944, una institución que centralizó el debate cultural académico del país y asumió la autoridad en el ejercicio artístico nacional.

En el ámbito de la música, la Casa de la Cultura Ecuatoriana concentró el debate académico acerca del rumbo que debía tomar la música en el país bajo las nuevas directrices nacionales. Un rol que hasta entonces había sido asumido por el Conservatorio de Música Nacional, cuya autoridad dentro de este periodo se vio desplazada (Rodríguez 2018, 349). Bajo estos parámetros, y en vínculo con la CCE, se crearon nuevas instituciones musicales y nuevos medios de difusión que trabajaron como dispositivos de legitimación del discurso letrado acerca del quehacer musical en el Ecuador. La reconfiguración cultural que tuvo lugar en este periodo se manifestó en el campo de la música académica con propuestas que buscaban el desarrollo de una música nacional enmarcada en formatos cultos, y la resignificación de las músicas populares (347).

Por otro lado, el resquebrajamiento social que tuvo lugar en 1941, sumado al ascenso de las masas populares en las principales ciudades del país y a la creciente afluencia de géneros populares extranjeros, incidió en los cambios que adoptó durante este periodo la música popular mestiza ecuatoriana. En este contexto, las estrategias de difusión desplegadas por la industria discográfica y la radio apelaron a los valores nacionales y, en este sentido, disputaron con las industrias culturales la categorización de la música popular y la música ecuatoriana.

A continuación, estudio la forma en que se reconfiguró el campo cultural durante este periodo y cómo esta reconfiguración afectó la institucionalidad académica musical. Asimismo, repaso los cambios por lo que atravesó la música popular mestiza ecuatoriana y sus implicaciones en la respuesta letrada. A partir de estos planteamientos, analizo los textos de varios actores principales del debate académico musical, así como de varios otros secundarios, enfocándome en la caracterización que estos hicieron de la música popular mestiza ecuatoriana y en sus propuestas de resignificación de la música popular y desarrollo de una música nacional académica.

1. Reconfiguración del campo cultural (1945-1960)

Entre 1945 y 1960, la práctica intelectual en el país estuvo encaminada al impulso del proyecto de reconstrucción de la nación por medio de la cultura (Polo 2002, 15, 16). El “resquebrajamiento” del orden simbólico (15), en el que incidió la pérdida de territorio nacional y la guerra con el Perú de 1941, así como los cambios culturales y políticos impulsados por el estallido de “La Gloriosa” (Núñez 2016, 306), determinaron la alineación de las diferentes matrices ideológicas al proyecto nacional hegemónico (Polo 2002, 19). Este cambio de escenario político y cultural tuvo implicaciones sobre el declive del proyecto nacional popular. Así, el concepto de nación empezó a alejarse “de sus fundamentos culturales y de su base popular” (Rodríguez 2015, 95). Se dejó de reconocer la “vitalidad de la cultura popular” y se apeló a un orden simbólico alineado al proyecto nacional hegemónico (Polo 2002, 19).

El proyecto nacional, tomó fuerza y se institucionalizó con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) en 1944. Una institución que resultó ser funcional al modelo político y económico instaurado por Galo Plaza Lasso desde 1948 (Rodríguez 2015, 173), mediante el cual el proyecto nacional consolida el carácter modernizador bajo el cual se había gestado (Polo 2001, 27). La CCE encabeza la reconstrucción del

nuevo orden simbólico. Esta labor tiene como punto de partida la idea de la “nación mestiza” (52). En este esfuerzo, la Casa de la Cultura promulga una serie de políticas culturales orientadas a “generar una identidad y relaciones simbólicas de pertenencia necesarias a las nuevas condiciones políticas y sociales” (32). De esta manera se identifican como coordenadas de estas políticas, la ecuatorianidad,⁴⁵ el mestizaje,⁴⁶ la cultura nacional⁴⁷ y la nación (37, 38).⁴⁸ Estos conceptos refieren a aquellos desarrollados por Benjamín Carrión, fundador de la institución, y se gestan en medio de un debate entre las distintas facciones ideológicas letradas.

El orden simbólico que se reconstruye a partir de 1941 es aquel perteneciente al proyecto nacional mestizo de legitimación del Estado moderno, que entiende la nación ecuatoriana como mestiza, en desmedro de la diversidad y exalta sus expresiones simbólicas en la medida en que estas se ajusten a la institucionalidad del Estado. Bajo estos parámetros la Casa de la Cultura constituyó la institución estatal que “concentró el ejercicio del poder simbólico” (59). A lo largo de la década de 1950, se construyeron varios núcleos provinciales a lo largo del país (60). Se comenzó a publicar la revista de la Casa de la Cultura y el periódico Letras del Ecuador (60), medios impresos referentes de la intelectualidad de la nación. Además, se crearon las condiciones para que esta institución ejerciera como autoridad cultural capaz de reconocer las obras de artistas nacionales (54). En este ejercicio la CCE llegó a otorgar certificados que legitimaban que una obra fuese de interés nacional y las eximía así de determinadas tasas fiscales impuestas al espectáculo (Kreuter 1997). En esta misma línea, las obras del realismo social o del indigenismo, que las décadas anteriores habían constituido una respuesta a las posturas tradicionales sobre el arte y la literatura, ahora se convertían en “patrimonio

⁴⁵ La *ecuatorianidad* se construye a partir del relato de la nación mestiza (Polo 2002, 46). Un relato que mantiene el silencio respecto de la realidad social de la cultura indígena y negra (52), y que sólo refiere a estas de manera mítica, “arqueológica” o “paleontológica” (51). En contraste, este relato exalta el papel que tuvieron en la historia el colonizador, el criollo, el blanco, el mestizo y el obrero (51).

⁴⁶ La idea del *mestizaje* está vinculada con la de ecuatorianidad. La propuesta de Carrión, que coincide con las de las diferentes tiendas políticas (Rodríguez 2015, 86), concibe el mestizaje como una categoría que borra las diversidades (89) y homogeniza a la población, de manera que termina por ocultar “las relaciones y estructuras de poder que actúan y rigen en las sociedades” (89).

⁴⁷ El concepto de *cultura nacional* parte de la noción ilustrada de cultura (Polo 2002, 88), mediante la cual la cultura es exclusiva del “mundo de las letras” (88). Un sentido común que se institucionaliza por medio de la Casa de la Cultura, de la mano con la idea de que es el intelectual quien “hace” la cultura y quien puede hablar por el pueblo (70). Bajo esta premisa, es potestad del intelectual determinar qué expresiones simbólicas entran dentro del relato nacional, ya sean estas populares o cultas. Asimismo, bajo esta misma premisa los intelectuales se otorgan a ellos mismos un papel pedagógico y normativo en el quehacer cultural de la nación.

⁴⁸ En vínculo con los conceptos de *ecuatorianidad*, *mestizaje* y *cultura nacional*, se configura el concepto de *nación* (Polo 2002).

común” (34). A lo largo de esta década no surgió un movimiento artístico o literario como aquellos que habían surgido en las décadas anteriores. Artistas e intelectuales parecían haber sucumbido a la institucionalidad.

1.2 La institucionalización del campo musical: actores y políticas culturales

Las políticas culturales que se desarrollaron en este periodo, y que buscaban desplegar el proyecto nacional mestizo, incidieron, como es obvio, en el campo musical. En este ámbito, el rol de la Casa de la Cultura fue determinante, ya que mediante dicha institución, se concentraron los esfuerzos de músicos académicos y críticos letrados por impulsar el desarrollo y la difusión de expresiones musicales acordes a las nuevas directrices sobre las que se desplegaría el proyecto de la nación mestiza. La investigadora Martha Rodríguez analiza ampliamente este proceso. Según propone, la CCE tuvo un rol determinante en promover la música culta en el espacio público cultural.⁴⁹ Asimismo, esta institución se vio directamente involucrada en la institucionalización del campo musical y en el “proceso de resignificación de las músicas populares” (Rodríguez 2018, 347).

En este ejercicio, fueron clave los dispositivos de difusión y legitimación cultural que la misma CCE había institucionalizado, tales como la Radiodifusora de la CCE, la Revista Letras y la Revista de la Casa de la Cultura. También fue clave en este proceso la cabida que se dio desde la CCE a importantes actores de la alta cultura musical. Segundo Moreno, Luis Humberto Salgado, el crítico musical Francisco Alexander, entre otros, encontraron un espacio para la difusión de sus posturas y críticas en los medios de comunicación de la CCE. (335) De igual forma, algunos de estos actores participaron como gestores y fundadores de organizaciones encaminadas al desarrollo del *divino arte* y vinculadas al ejercicio modernizador, culturizador y pedagógico de la CCE.

Una de las instituciones más importantes que se creó en este sentido fue la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE). El proyecto de la OSNE fue

⁴⁹ Rodríguez refiere al espacio público a partir de las propuestas de Habermas: “En el espacio público se forma influencia y en él se lucha por ejercer influencia. En esa lucha no sólo entra en juego el influjo político ya adquirido y acumulado [...], sino también el prestigio de grupos de personas y de expertos que han adquirido su influencia en espacios públicos más especializados” (Habermas 1992, 443-4 citado en Rodríguez 2018, 149). Así, el espacio público cultural, como un espacio de acceso colectivo en donde se construyen las identidades y los imaginarios culturales, está definido por el capital político y el conocimiento especializado de los actores que ejercen algún tipo de autoridad en el ámbito cultural.

impulsado inicialmente por Juan Pablo Muñoz Sanz (Guerrero 2011, párr. 1), como director del Conservatorio Nacional de Música (CNM) y luego como representante musical de la CCE en 1947. El mismo se enmarca dentro de las aspiraciones nacionalistas de Muñoz y también de Segundo Moreno, a quien se le reconoce igualmente por haber participado en las campañas impulsadoras de este proyecto (párr. 2). También se reconoce como determinantes en este proceso a los músicos Corsino Durán y Humberto Salgado; y a instituciones tales como el CNM, la CCE, la Universidad Central del Ecuador, el Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos (SEDAM) y la Unión Nacional de Periodistas (párr. 9). Como resultado de la acción de todos estos actores, la OSNE cristaliza su fundación en 1950 (párr. 9). Sin embargo, no es hasta 1956 que esta debutó y se ratificó legalmente (párr. 9) Para entonces, Juan Pablo Muñoz Sanz había quedado excluido del proyecto (párr. 6); este había cambiado de manos, y en cierta manera también de enfoque ideológico.

El investigador Pablo Guerrero menciona en su blog que Durán, Muñoz, la Unión Nacional de Periodistas y el Sindicato de Artistas Músicos respondían a una base ideológica de izquierdas. Al respecto Guerrero no solamente menciona que tanto Muñoz como Durán eran simpatizantes socialistas, sino que también cita al músico Carlos Bonilla, quien, al hablar de la creación de la OSNE, reconoce la labor de dichos músicos e instituciones afirmando que la creación de esta orquesta fue un logro de los “comunistas” (párr.10). En contraste, la fase final de la fundación de la OSNE estuvo a cargo de la Sociedad Filarmónica de Quito, y de actores como el crítico Francisco Alexander, y Mercedes Uribe (párr.10). Personajes alejados de las posturas musicales de Muñoz, Moreno y Corsino Durán; y cuyo interés se centraba más en la difusión de música académica internacional (Alexander 1970, 238-41). Sobre este aspecto Rodríguez señala que, si bien la OSNE fue promocionada por la CCE a partir de la exaltación de la noción del nacionalismo musical, el fin de este organismo fue “promocionar la música culta” (Rodríguez 2018, 350).

Dentro de este mismo periodo se funda la Sociedad Filarmónica de Quito (SFQ). La entidad fue creada en junio de 1952 y su primer presidente fue el crítico musical ya mencionado, Francisco Alexander (346). Esta institución se funda con el propósito de organizar conciertos “de música clásica y de cámara” (Bueno s.f., párr.11) interpretados por músicos académicos de renombre, nacionales e internacionales. En 1951 se constituye también el Conjunto Sinfónico de la Casa de la Cultura, por iniciativa de Luis H. Salgado (Rodríguez 2018, 349). La intención de este conjunto fue orquestrar

programas de música ecuatoriana en la Radiodifusora de la CCE (349). Al quehacer de estas organizaciones se sumó el de la SEDAM que, aunque nació en 1943, gracias al trabajo de Juan Pablo Muñoz y Corsino Durán, influyó también en el despliegue de las nuevas políticas culturales; aunque con menos peso político que las organizaciones recién creadas (346).

Y es, justamente, el peso político que aglutinó la CCE, con actores y organizaciones vinculadas con su proyecto cultural, lo que le otorgó a esta la concentración del “ejercicio del poder simbólico” (Polo 2002, 59). En este sentido, la OSNE, la SFQ, en vínculo con la CCE y sus instituciones, desplazaron en el campo musical al CNM (Rodríguez 2018, 349). Francisco Alexander, Luis Humberto Salgado, Segundo Moreno y, en una primera instancia, Juan Pablo Muñoz Sanz, se convirtieron en los principales voceros de la música académica en el país, por medio de dichas instituciones. Es bajo estas condiciones que la CCE amplía su institucionalidad “abriendo el espacio del debate más allá de las paredes” del CNM (352). Sin embargo, es mediante la misma CCE en vínculo con sus voceros e instituciones afines que se conducen las *prácticas de purificación* referidas a las melodías populares ecuatorianas.

Por *prácticas de purificación* me refiero aquí al uso que la musicóloga Ana María Ochoa hace de este término. Tal como Ochoa lo plantea, las prácticas de purificación tienen como objetivo “separar un campo concreto [...] como un campo absolutamente autónomo y purificado, aparentemente, de sus impulsos sociales para convertirlo en un campo altamente manipulable” (Ochoa 2006, 10). En el campo del arte estas prácticas refieren a los gestos de reincorporación de las expresiones artísticas y a la reinterpretación de su relación con lo social (10). En el campo de la música, las mismas pueden traducirse en la recontextualización de las melodías populares a partir de un trabajo folklorista de recolección y clasificación, o de designación de estas melodías o sus elementos, como “patrimonio intangible” (11). De manera que las mismas puedan ser usadas fuera del contexto social donde se generaron, ya sea como materia prima para la “industria musical”, los “movimientos sociales”, el “turismo cultural” (11), o, en el caso que compete a esta investigación para el quehacer académico musical.

A decir de Rodríguez, fueron varios músicos académicos e intelectuales vinculados a la CCE, al CNM y a la OSNE quienes “condujeron las prácticas” de purificación a partir de dos líneas (Rodríguez 2018, 342). La primera, defendió la “preeminencia de las formas cultas” y promovió así la inclusión en formatos

académicos de elementos musicales y temáticos popular-mestizos (342). A la vez, esta línea buscó la resignificación de las expresiones popular-mestizas y de artistas populares, re contextualizándolos; vinculándolos con escenarios cultos o interpretaciones académicas (343). La segunda línea tiene un carácter más teórico y refiere al diseño de sistemas de clasificación y al “descubrimiento” de lo vernáculo” (343). Formulaciones que permitieron la resignificación de lo “popular-mestizo, popular-indígena y popular-montuvio” mediante la constitución de categorías como la del folklore y la de lo popular (343).

2. La música popular mestiza ecuatoriana (1945-1960)

Los cambios históricos y culturales que ocurrieron en el país a partir de la década de 1940 también influyeron en el desarrollo que tuvo la música popular mestiza ecuatoriana que se difundía para entonces por medio de la radio y las industrias culturales. La Guerra con el Perú en 1941; la Revolución de Mayo de 1944; “la consolidación de públicos masivos” en las principales urbes del país (Rodríguez 2018, 62), en vínculo con la migración hacia estas, en particular hacia Quito y Guayaquil que se afianzaron como ciudades representantes del capital político y el capital económico del país, respectivamente (Burbano de Lara 2010, 28); así como la paulatina afluencia de géneros populares extranjeros, fueron factores que en mayor o menor medida incidieron en los estilos, los formatos, y las estrategias de difusión de la música popular mestiza ecuatoriana durante este periodo. Aspectos que determinaron una reconfiguración del debate cultural acerca de dicho repertorio.

A partir de finales de la década de 1930 y principios de la década de 1940, el pasillo incorpora elementos propios del yaraví en sus melodías tales como el movimiento *largetto* y la pentafonía menor (Mullo, 2009, 52). Esta *yaravización* del pasillo “tuvo como epicentro de creación y foco de irradiación a la ciudad de Quito”, y responde a la influencia que tuvo el quehacer de músicos provenientes de la Sierra centro-norte del país, en la música popular mestiza ecuatoriana (Rodríguez 2018, 63). Dicha tendencia estilística se impone en el pasillo en las décadas de 1940 y 1950 (63), y fue en buena medida una respuesta a los discursos nacionalistas que surgieron luego de la Guerra de 1941, así como a los discursos acerca del mestizaje (372). La centralidad de este ritmo dentro del variado repertorio de géneros de la música popular mestiza ecuatoriana que se difundía desde Quito, determinó que a esta última se la empezara a

identificar a partir de este cambio estilístico. Los pasillos cantados por el Dúo Benítez y Valencia, o por las Hermanas Mendoza Suasti, destacan dentro de esta tendencia.

Asimismo, Katty Wong refiere a dos aspectos relevantes acerca de los cambios estilísticos en los géneros popular-mestizos ecuatorianos. El primero tiene que ver con un cambio en las letras de los pasillos compuestos a partir de la década de 1940. Wong sugiere que la letra de los nuevos pasillos empezaron a mostrar una “idealización del pasado” (Wong 2013, 106). Y que además, la incapacidad de alcanzar el objeto de deseo, se convirtió en el “leitmotiv” de la música popular mestiza ecuatoriana, pues este expresa “los sentimientos de desolación que experimentaban los ecuatorianos en la década de los cuarenta” (106). La investigadora vincula esta desolación debida al conflicto de 1941 con el Perú, siendo que ejemplifica este sentimiento con éxito que alcanzó el pasillo “Romance de mi destino” luego de la guerra (106). Por otro lado, el segundo aspecto advierte acerca del carácter alegre con el que hace su aparición el género del pasacalle “en el escenario de la *música nacional*” (106). Según plantea Wong, este género entra en escena en la década de 1940, “para elevar la moral de los ecuatorianos” en un contexto de reconstrucción nacional. En este sentido, se puede entender que el pasacalle que se popularizó desde entonces, se haya alejado de melodías y temáticas melancólicas, y que a la vez haya incorporado en sus letras elementos que exaltan la identidad nacional y local, en términos utilitarios y patrimoniales. Términos alineados al impulso modernizador que se gesta luego de la Revolución de 1944.

Por otro lado, la afluencia del bolero incidió en los cambios estilísticos que tuvo el pasillo para entonces, así como en los formatos de interpretación de la música popular (Wong 2013, 107). A partir de 1955 en Quito predominan las tendencias del “pasillo “mexicanizado”, y el pasillo ‘yaravizado’”; mientras que en Guayaquil empezó a surgir el ‘estilo “arrabalero”’, precursor de la música rocolera (Rodríguez 2018, 306). En Quito y Guayaquil surgieron artistas que plegaron al discurso modernista y cosmopolita encarnado en los nuevos estilos que se afianzaban en la música popular. Julio Jaramillo, Olimpo Cárdenas u Homero Hidrobo destacan en este aspecto. En contraste, en Quito prevalecen los artistas consagrados en la década de los cuarenta y cuyo repertorio estaba fuertemente influenciado por el discurso nacionalista (269, 308). El Dúo Benítez y Valencia es el referente más importante en este sentido (308).

Las distintas matrices culturales existentes en Quito y Guayaquil determinaron también las nuevas estrategias de la radio y las industrias culturales. Ambas fueron las ciudades con mayor flujo de migrantes provenientes de otras provincias del país, y

donde se concentraron los públicos masivos (62). En Guayaquil, las industrias culturales, la radio y la televisión gestionaron las demandas del mercado constituido por los sectores populares, afirmando las jerarquías sociales y apoyando la construcción de una identidad guayaquileña subalterna (102, 365). En Quito, a la labor de estas, se le sumó la gestión del Municipio y de instituciones como la UNP, empeñadas en exaltar el discurso del mestizaje (365). Un propósito que también responde al influjo de la música extranjera que amenazaba a la industria discográfica local (320). De manera que, mientras que en Guayaquil las instituciones cultas, como la sede de la CCE, se desentendieron de las expresiones populares (291), en Quito la labor de estas entró en conflicto con el quehacer de la radio y las industrias culturales.

En este contexto, categorías como la del “folklore” o la de “música nacional” fueron disputadas por la radio y las industrias culturales, quienes referían a estas en festivales, programas radiales o eventos y publicaciones destinadas a promocionar la música popular mestiza ecuatoriana que se difundía en la capital (317). La estrategia que se gestó desde Quito, fue la de promocionar a los artistas consagrados en la línea nacionalista de las décadas de los años treinta y cuarenta, apostando por una identidad quiteña popular-mestiza. En este sentido las propuestas identitarias que promulga la radio y las industrias culturales en vínculo con las instituciones ya mencionadas, enfrentan las propuestas de la matriz cultural hegemónica (331). A todo esto, la radio y las industrias culturales posicionan, en vínculo con las categorías del *folklore* y de *música nacional*, ideas vinculadas a cierta pureza nacional. Estos conceptos como el de “genuinos intérpretes” o el de “la verdadera música nacional” van a asociarse con el quehacer de artistas como el Dúo Benítez y Valencia, las Hermanas Mendoza Suasti, o la intérprete Carlota Jaramillo. Artistas canonizados en la línea nacionalista que emergieron en las décadas anteriores. (331).

Este cambio de panorama dentro de la música popular mestiza ecuatoriana durante este periodo incidió también en un cambio en las respuestas letradas que convienen en entender la consolidación de este repertorio como una problemática dentro del desarrollo musical del país. En este sentido, sus esfuerzos se dirigen en reconfigurar las categorías del *folklore* y de *música nacional*; y en recontextualizar y resignificar a los géneros popular-mestizos y a varios de sus elementos formales. A continuación, profundizaré en aquellos aspectos.

3. Debates académicos en torno a la música popular mestiza ecuatoriana (1945-1960)

Considerando todo lo expuesto hasta aquí, el siguiente análisis se divide en tres segmentos. El primero estudia las posturas letradas en relación al auge que para entonces alcanzaba la música popular mestiza ecuatoriana y a la problemática que esta representaba para el desarrollo musical académico del país. Los siguientes dos segmentos estudian las propuestas letradas que surgen como respuesta a dicha problemática. El análisis aquí se enfoca en la manera en que estas propuestas buscan la reconfiguración de lo popular en el campo de la música ecuatoriana. Considerando lo dicho, se analizan los planteamientos que refieren al folklore y al desarrollo de una “alta música folklórica”, así como al desarrollo de una música académica que incluya elementos popular-mestizos: “la gran música nacional”, tal como la llama Moreno en uno de sus textos (Moreno 1954, 286). En esta misma línea y para finalizar esta investigación se estudian también las propuestas que ubicaron al indígena y a la música indígena como elementos representativos de la narrativa nacional en la música ecuatoriana (283).

Con el fin expuesto, analizo una serie de estudios, ensayos y artículos de opinión publicados entre 1945 y 1960, pertenecientes al crítico musical Francisco Alexander; y los músicos académicos Humberto Salgado, Segundo Moreno, Juan Pablo Muñoz Sanz y Gerardo Alzamora, este último un actor secundario del debate que sin embargo brinda un contraste interesante a esta investigación. Vale mencionar que para este análisis no he referido a ningún texto de Sixto María Durán, pues este fallece en 1947. En concreto, de Francisco Alexander estudio los siguientes artículos: “El problema de la música en el Ecuador” (1954); “El coro de la Casa de la Cultura” (1954); “La Música” (1957); “José Ignacio Canelos: In Memoriam” (1957); “Gerardo Guevara” (1958); y “Compositores ecuatorianos” (1961). Todos estos artículos fueron publicados en la *Revista Letras del Ecuador* en la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Del músico Humberto Salgado analizo el artículo “Nuestra creación musical” (1951) publicado en el diario *El Sol* y el texto *Música Vernácula Ecuatoriana* (1952) publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. De Juan Pablo Muñoz Sanz estudio los ensayos: “La educación musical en la nueva cultura de América” (1943) y “El folklore argentino: Bailes e instrumentos musicales” (1948), ambos publicados por la *Revista América*; el texto “La educación para la música” (1951), publicado por la *Revista de la Biblioteca Nacional*; y tres

ensayos recopilados por el investigador Pablo Guerrero en su publicación sobre Juan Pablo Muñoz: “Ecuador su música” (1950), un artículo que fue publicado originalmente en la revista colombiana *Gloria*; “La Orquesta Sinfónica en una perspectiva de tres dimensiones” (1957) y el ensayo inédito “El pasillo ecuatoriano” (s.f.). De Segundo Moreno, estudio los textos: “La música indígena ecuatoriana” (1946); “La enseñanza de la música” (1951); “Algo sobre la música” (1954); y “La música en las escuelas” (1954). Todos estos, fueron publicados en la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Finalmente me refiero también al ensayo “Síntesis histórica de la música ecuatoriana” (1957), escrito por Gerardo Alzamora y publicado en la Universidad Central del Ecuador.

Finalmente, como apoyo a esta investigación, refiero a autores de diversa índole que desde diferentes frentes abordaron la música popular mestiza ecuatoriana. Entre ellos se encuentran: Leonardo Tejada, Arturo Montesinos Malo, Gerardo Falconí y Federico Ávila. De Leonardo Tejada, analizo el texto “Artes populares en el Ecuador: La vocación artística nacional juzgada a través de la más genuina expresión” (1951), publicado en el diario *El Sol*. De Arturo Montesinos Malo estudio el ensayo “La tristeza disfraz de la raza” (1945) publicado en la *Revista Letras*. También analizo los ensayos “Geografía y paisaje del ritmo” (1954) de Gerardo Falconí, publicado en los *Anales* de la Universidad Central del Ecuador; y “El altiplano, tristeza hecha tierra” (1947) del boliviano Federico Ávila, publicado en la revista *América*.

3.1 La música popular mestiza ecuatoriana y el problema de la música en el Ecuador

Los textos académicos que empiezan a publicarse desde mediados de la década de 1940 acerca de la música popular mestiza ecuatoriana dan por sentado la mayoría de los preceptos que se enuncian en el periodo anterior respecto de este repertorio. Sin embargo gran parte de estos textos convienen en el enfoque crítico del estado de la música en el Ecuador en general, una problemática que, según se expone en un informe que realiza Segundo Moreno acerca de una mesa redonda que tuvo lugar en la CCE,⁵⁰ está determinada por el pobre desarrollo de la música académica; la ausencia de una

⁵⁰ En el texto “Algo sobre la música”, escrito por Segundo Moreno, este compositor refiere que, como parte de las celebraciones por el décimo aniversario de la fundación de la CCE, esta institución organizó varias mesas redondas respecto de temas afines a la cultura. Una de estas mesas, que tuvo lugar en abril de 1954, trató el tema: “Importancia de lo autóctono en la música ecuatoriana para crear una alta música folklórica y principalmente la música nacional” (Moreno 1954, 283).

música popular que represente los valores nacionales; y la difusión generalizada de la música popular mestiza ecuatoriana (Moreno 1954, 283-8).

Algunos de los textos del crítico musical Francisco Alexander refieren a estos aspectos. Durante este periodo, Alexander fue uno de los voceros más importantes del círculo académico musical, y su trabajo fue publicado por los medios impresos referentes de la intelectualidad quiteña de entonces. La mayor parte de su trabajo se enfoca en el análisis y crítica de las expresiones cultas de la música nacional e internacional. Sin embargo, existen algunos textos de su autoría en los que analiza el desarrollo del arte musical en el país. En estos, Alexander aborda los problemas acerca del pobre desarrollo de la música académica en el país y en esa línea formula varias críticas hacia la música popular mestiza ecuatoriana.

En términos generales, en lo que tiene que ver con el desarrollo de la música en el Ecuador, este crítico describe un panorama desolador (Alexander [1957] 2008, 114). Esta perspectiva se refiere tanto al desarrollo de la música académica cuanto a la popular (114), y está basada en los valores propios del sistema moderno de las artes, así como en los valores nacionales y modernos. La concepción universalista de las artes, que impone a las formas artísticas europeas que se desarrollaron desde la ilustración, por sobre el resto de manifestaciones simbólicas, atraviesa el discurso de Alexander. Así, en la introducción del texto “El problema de la música en el Ecuador” (1954), este autor califica a la música occidental que se desarrolla en Europa a partir del nacimiento de la orquesta, como “el arte más perfecto que ha conocido el mundo” (9). En contraste, en el mismo texto, arremete contra las expresiones de la música popular mestiza ecuatoriana, a las que denomina “esperpentos” (9). Siguiendo esta misma línea el autor categoriza a estas expresiones a partir de una visión academicista, manifestando que estas poseen un nivel “bajísimo” y que sus composiciones son monótonas y “pobrísimas en invención y en armonía” (9).

Así mismo, Alexander critica a los intérpretes de la música popular mestiza ecuatoriana, esto lo hace a partir de una postura que impone la formación académica por sobre cualquier otra experiencia potenciadora de la expresión artística. En este marco el autor manifiesta que los ejecutantes de estos géneros “no han podido pasar de la mediocridad” (Alexander [1957] 2008, 115), pues en su formación han carecido de “verdaderos maestros”, y han estado apartados del “contacto con las manifestaciones musicales de primera clase” (115). En vínculo con este tipo de críticas, el autor desprecia los escenarios en donde se desarrollan profesionalmente los ejecutantes de la

música popular mestiza ecuatoriana, y en donde se consumen estas melodías. Desde un punto de vista clasista, se refiere a ellos como “cabarets de la peor ralea” (115).

Por otro lado, Alexander considera que los ejecutantes de la Música Popular Mestiza no merecen denominarse “ejecutantes ecuatorianos”, pues, según plantea, esta categoría constituiría un reconocimiento no solo a facultades musicales sobresalientes sino también a un estudio académico que abarque incluso la formación musical internacional (115). En relación con lo dicho, el crítico identifica, como un problema en los ejecutantes, la falta de condiciones adecuadas de trabajo, así como la falta de “una base técnica racional y moderna” sobre la que se erija su conocimiento musical (115). Estos aspectos constituirían, según el autor, las causas de “su gusto por la música vulgar y grotesca” (115). Esta postura queda expresada plenamente cuando en una reseña póstuma sobre el músico y compositor de obras populares y académicas, José Ignacio Canelos, Alexander justifica la incursión de este compositor en “las formas populares”, diciendo que las hacía “solo para ganar dinero” (Alexander [1957] 1970, 222); es decir, no por algún tipo de afición personal hacia aquellos géneros, mucho menos porque estos tuvieran un valor musical. El desprecio de Alexander hacia la Música Popular Mestiza es tal que, en el mismo homenaje póstumo, manifiesta que: “descartadas las cosas populares que hacía de prisa, sólo para ganar dinero [...], quedan muchas composiciones entre las cuales varias se encuentran dignas de sobrevivir y sobrevivirán” (222).

Las críticas de Alexander también refieren a las cualidades inferidas en la música popular mestiza ecuatoriana por medio de las dinámicas propias de la radio y de las industrias discográficas. En este marco el autor descalifica los procedimientos de “fabricación” de “sanjuanitos, pasillos, yaravíes, danzantes, etc.” (Alexander [1957] 2008, 115), pues da a entender que estos procedimientos han estereotipado dichos géneros, reduciéndolos a “fórmulas rígidas” (115), diseñadas bajo “un mismo patrón” (Alexander 1954, 9), al punto, manifiesta, “que no es exagerado decir que quien ha oído una, las ha oído todas” (9). Una postura que si bien es crítica con las prácticas homogenizantes de la industria discográfica, también responde a las cualidades poéticas propias del sistema moderno de las artes que exaltan la imaginación, la inspiración, la originalidad y el genio en la figura del artista, frente a la imitación y la técnica vinculados a la figura del artesano (Larry 2004, 164). Por otro lado, el crítico también arremete contra la radio, específicamente contra las emisoras comerciales, a las que acusa de pervertir el gusto del pueblo por medio de transmisiones de “todo lo más

detestable que se ha producido en el género de la música popular” (Alexander [1957] 2008, 124).

Acerca de la melancolía inscrita en este repertorio, Alexander comparte parte de las adjetivaciones negativas que desde décadas atrás se habían formulado respecto de estos géneros en asociación con dicha característica. En este sentido usa los términos “lloriqueante” y “plañidera” para referirse a la música popular mestiza, términos que cargan una connotación derrotista y poco masculina. Asimismo califica la tristeza de “malsana” como si esta fuese un síntoma indicativo de alguna dolencia (Alexander 1954, 9). A pesar de aquello, y en contraste con críticos como Moreno o Muñoz, no se encuentran en los textos de Alexander asociaciones directas de la melancolía con representaciones de lo indígena. De todas formas, en el aspecto en el que confluye su crítica de esta característica es a la labor de la industria discográfica. Esto en el sentido en que plantea la tristeza como parte de las fórmulas rígidas de composición de todos los géneros de la música popular mestiza ecuatoriana: “los han reducido a fórmulas rígidas [...] *sanjuanitos, pasillos, yaravíes, danzantes*, etc., [...] todos de una tristeza lloriqueante y malsana” (Alexander [1957] 2008, 115).

En concordancia con todos los calificativos aquí expuestos, Alexander no muestra un intento serio por categorizar la música popular mestiza ecuatoriana. Y, si bien usa el término “música popular” (114) para ubicar a esta en su análisis, al momento de caracterizarla, se refiere a ella como “submúsica” (Alexander 1954, 9). Es decir, ni siquiera entra en la categoría de música para poder clasificarla. Asimismo el autor cuestiona el carácter moderno de estos géneros cuando, para referirse a ellos como “modernas danzas populares”, enfatiza entre comillas el término “modernas” (9).

En esta misma línea él usa el término “pseudoautóctonos” para hacer referencia a los temas y géneros de la música popular mestiza ecuatoriana (Alexander [1957] 2008, 115). Un gesto que evidencia el afán letrado por legitimar las expresiones populares ecuatorianas en virtud de su *pureza*, es decir en cuanto estas refieran de manera *fiel* a las manifestaciones indígenas del pasado ecuatoriano. Sobre este punto se profundizará en el siguiente acápite. Otro aspecto importante de sus caracterizaciones es el hecho de que varias veces usa el adjetivo posesivo “nuestra” o “nuestros” para referirse a las “danzas populares” o a los ejecutores de estos géneros. Esta actitud no fue muy frecuente en las décadas anteriores, y puede ser interpretada como una forma de asimilación dentro de los mismos sectores académicos, del “sentido común” que posicionó décadas atrás la

industria discográfica en la sociedad y que designaba como música nacional a los géneros populares mestizos (Rodríguez 2018, 191).

Por otro lado, en los textos pertenecientes al músico académico Luis Humberto Salgado no se encuentran críticas explícitas hacia la música popular mestiza ecuatoriana. Sin embargo, sí son extensas las caracterizaciones hacia los géneros populares “indígenas” y “criollos” (Salgado 1952, 3, 4), clasificaciones en las que el autor profundiza y mediante las cuales resalta lo genuino y lo puro inscrito en estos géneros. Estas características son determinantes para la clasificación que hace Salgado de los géneros popular-mestizos. Su afán esencialista es tal que llega a excluir de los géneros populares ecuatorianos “criollos” al pasillo, “por ser oriundo de la República de Colombia” (8). En este sentido, aunque el autor no lo menciona, este revela cierto distanciamiento respecto de la música popular mestiza ecuatoriana, siendo que este repertorio tiene al pasillo como género representante. La insistencia en cualidades como lo genuino y lo vernáculo dan cuenta de este tipo de postura que se evidenció ya en las opiniones de Alexander y que llegó a ser generalizada en los sectores letrados. Vale mencionar aquí que, a partir de estas características, Salgado formula su propuesta de una “Música Nacionalista Ecuatoriana” (Salgado 1951, 12), así como sus deliberaciones acerca del folklore. Ambas categorías confrontan los significados que de ellas hacen la radio y las discográficas, sin embargo en este aspecto se profundizará en el siguiente acápite.

Ahora, los textos de Segundo Moreno, al igual que los de Humberto Salgado, dedican un mayor espacio al estudio y crítica de la música popular mestiza ecuatoriana que aquellos de Francisco Alexander. Esto bien puede responder al afán de ambos compositores por buscar en los géneros popular-mestizos elementos para el desarrollo de expresiones nacionales enmarcadas en los valores académicos. De todas formas la crítica la música popular mestiza ecuatoriana que desarrolla Moreno durante este periodo se basa tanto en sus estudios folklóricos cuanto en sus propuestas para el desarrollo de una “verdadera cultural musical” (Moreno 1954, 89). Y, en este sentido, a diferencia del periodo anteriormente estudiado, sus planteamientos se encaminan a normar a este repertorio y a su difusión.

Coincidiendo con Francisco Alexander, Moreno describe en sus textos un panorama negativo respecto del desarrollo de la música en el país. El autor plantea que el país ha sido víctima de un “fracaso musical” (Moreno 1951, 139), que para él constituye un problema de orden artístico, cultural y nacional (139), y que atañe tanto a

deficiencias dentro de las instituciones académicas y educativas, cuanto al “efecto demoleador de los discos fonográficos de mala música y las emisiones radiales de baja calidad” (Moreno 1954, 287). En este marco, al referirse a la música popular mestiza ecuatoriana, Moreno enfatiza en las formulaciones negativas que de esta había desarrollado en sus anteriores trabajos.

Con base en lo dicho, la visión de este músico sobre los géneros populares difundidos por la radio y la industria discográfica mantiene su carga academicista. El autor califica estas melodías como “música pedestre” (Moreno 1954, 93), e identifica la falta de conocimientos musicales académicos del pueblo, como la razón para que este se haya visto “arrastrado por ese torbellino nauseabundo que constituye la música pedestre con que asesinan el gusto popular casi todas las radiodifusoras” (93).

Respecto de la melancolía, Moreno no desarrolla mayormente el vínculo de esta con la connotación primitiva del uso del modo menor, sin embargo sí relaciona la calidad musical de estos géneros con la tristeza que ellos expresan:

la mala música deprime el ánimo y, poco a poco, llegan los individuos a la sensiblería que apoca el carácter viril y los desarma para las luchas heroicas por la existencia y por alcanzar los niveles más altos entre sus compatriotas; el ánimo se acobarda sin razón plausible ni manifiesta, y el pesimismo invade la sociedad. (94)

A partir de manifestaciones como esta, el autor ilustra un vínculo entre la melancolía y una serie de antivalores que enfrentan aquellos exaltados desde el discurso nacional moderno. Según plantean las expresiones citadas, el sujeto al que remiten estas melodías no constituye el sujeto que representa las narrativas oficiales. El exceso de sensibilidad, la falta de patriotismo, el pesimismo y el desinterés por alcanzar el éxito ofertado por la modernidad no pueden representar al ecuatoriano.

Es en este tipo de asociaciones en las que insiste Moreno al abordar la música popular mestiza ecuatoriana en sus textos durante este periodo, Un hecho que tiene sentido en un contexto en el que la práctica intelectual aboga por un proyecto de reconstrucción de la nación por medio de la cultura (Polo 2002, 15-6). En este marco, se entienden las expresiones de Moreno que abogan por impulsar el desarrollo de la educación musical en el país como una manera de contrarrestar lo que él denomina: “los nocivos efectos de una música empapada de tristeza y desencanto” (Moreno 1946, 147). Para Moreno, “educar el sentimiento artístico” de los escolares supone una forma de alejarlos de la influencia negativa de la melancolía inscrita en la música popular mestiza

ecuatoriana, “vigorizando la voluntad colectiva debilitada por tantos fracasos del ideal patriótico...!” (137).

Respecto de la categorización de la música popular mestiza ecuatoriana, el autor manifiesta que es la “música criolla” que se desarrolló en el país la que ahora es llamada “música popular” (Moreno 1954, 282), así Moreno insiste en excluir a este repertorio de la categorización de *música nacional*. Además, el autor pliega al consenso general acordado dentro de los sectores letrados. Un consenso que el autor mismo cita en uno de sus trabajos y que divide al folklore entre “la elevada música folklórica”, referida a las obras compuestas en formatos académicos que incorporan elementos del “arte autóctono”; y las “danzas populares” o “danzas indígenas”, referidas a los pasillos de compositores consagrados de la música popular mestiza ecuatoriana, tales como Carlos Amable Ortiz, Carlos Brito, Francisco Paredes Herrera, entre otros (Moreno 1954, 285). La distinción que manifiesta entre estas diferentes categorías, evidencia la insistencia de los sectores letrados en las jerarquías de orden estético que ubican las formas académicas por sobre las populares.

En consecuencia con este tipo de posturas, que no solo resultan academicistas sino evidentemente normativas, Moreno clama por “reprimir la mala música de las radiodifusoras” y conceder “su control y dependencia” a la CCE (Moreno 1954, 95). Una opinión consecuente con el concepto de cultura nacional que delimita al proyecto de nación mestiza desplegado durante este periodo (Polo 2002, 88). Un concepto que impone el sentido común de que es el intelectual quien tiene la potestad de normar las expresiones simbólicas (88), incluso aquellas que se gestan al margen de la legitimidad cultural.

Ahora, sobre las posturas hasta aquí analizadas, las de Juan Pablo Muñoz Sanz coinciden a grandes rasgos. Sin embargo, sí es posible dar con importantes contrastes. De hecho, es posible encontrar notables contrastes entre las posturas de Muñoz de este periodo y aquellas previamente estudiadas. Así, en comunión con la opinión generalizada de los académicos en el campo de la música, Muñoz considera la música ecuatoriana en sus textos a partir de las problemáticas vinculadas con la falta de academicismo y con las connotaciones negativas mediante las cuales desde la academia se asociaba a la música popular mestiza ecuatoriana. Sin embargo, a diferencia de los otros autores, Muñoz publica durante este periodo algunos textos en los que refiere una visión positiva de este repertorio.

En consecuencia, Muñoz en una primera instancia se lamenta por la existencia de un “mal gusto predominante” (Muñoz 1951, 91) en el Ecuador. Este “mal gusto” el autor lo vincula con falencias en la educación musical del país, así como con la difusión de música “impropia, saturada de mediocridad e impartida con desorden” (91), factores que, según propone, constituyen un impedimento en la evolución del sentido estético colectivo e individual (90, 91); un obstáculo para que “crezca [...] el alma de la nación” (96).

Bajo estos términos, la postura de Muñoz comulga con las concepciones ilustradas y cultas acerca del arte, que entienden que la sensibilidad necesaria para apreciar las Bellas Artes refiere a aquella que posee un carácter intelectual y espiritual. Además, la misma expresa el sentir de “una élite de clases altas y medias” (Kingman et al .1999, 19) que asimilaron la implementación del proyecto moderno de nación, como la implementación de una serie de valores encaminados a la diferenciación social (Kingman 2006, 79). Lamentarse por el “mal gusto predominante” en el país (Muñoz 1951, 91), expresa la disociación existente en el Ecuador entre una élite que impulsaba la implementación orden un de valores que era totalmente ajeno y desconocido para la mayoría de la población. Para Muñoz y gran parte de los intelectuales de la época, el problema en el desarrollo de las artes, la música y el buen gusto tenía que ver con “falencias en la educación” (91) y no con el hecho de que los valores que promulgaban eran ajenos a aquellos de la mayoría.

Por otro lado, el autor insiste en las divisiones jerárquicas entre el arte culto y el arte popular, a pesar de reconocer, en el carácter anónimo de la música folklórica y popular, un valor “sui géneris” referido a la capacidad expresar “el poder espiritual de un pueblo” (Muñoz 1948, 35). Es aquí donde las posturas de este autor expresan cierta divergencia. En el periodo anterior ya se había analizado cómo Muñoz reconoce ciertas facultades en la música de los “primitivos” (Muñoz [1938] 2007, 273-4). En este periodo estas concepciones son el fundamento a partir del cual este autor no sólo propone la posibilidad de *modelar* estas expresiones con base en formas musicales académicas, sino que también exalta el carácter anónimo de la música folklórica y popular, y llegue a plantear que su valorización recae en el quehacer cultural académico y letrado, dejando así insinuada la posibilidad de reformular desde la perspectiva culta, el contexto y los significados de estas expresiones. Bajo este contexto se puede entender que en los textos de Muñoz de este periodo no se insista tanto en la adjetivación negativa de la música popular mestiza ecuatoriana y, en cambio, se exalten ciertas

características de estas melodías dentro de un discurso afín a la reconfiguración letrada de la nación.

Una de estas características es la melancolía. Previamente, Muñoz había criticado la melancolía inscrita en la Música Popular Mestiza, a partir de sus connotaciones vinculadas a la idea de la “raza vencida”, así como aquellas vinculadas a las dinámicas de la industria discográfica mediante las cuales se asimilaban “tristezas ajenas” (Muñoz [1928] 1987, 204). En contraste, algunos textos de este segundo periodo representan la melancolía de una forma mucho más condescendiente. En el texto “El pasillo ecuatoriano” (s.f.),⁵¹ Muñoz manifiesta que la emocionalidad que expresa este género constituye una manifestación acertada de “las ternuras del alma ecuatoriana” (Muñoz [s.f.] 2007, 349). Asimismo, en este texto se refiere al modo menor como una modalidad acorde al “temperamento” propio del país (349). En este sentido, Muñoz deja atrás los cuestionamientos sobre el hecho de considerar la tristeza como esencial en la “raza” americana (Muñoz [1928] 1987, 211), y, en cambio, parece asimilar las expresiones propias, reformulando la narrativa acerca de sus características.

Lo dicho también puede evidenciarse más adelante en el mismo texto, cuando el autor caracteriza el pasillo ecuatoriano como “el alma de su pueblo” y manifiesta que, como tal, expresa su “acaecer histórico” de manera más íntima y evasiva que el pasillo de otros países vecinos (Muñoz [s.f.] 2007, 349). Así mismo, en el texto “El folklore argentino: bailes e instrumentos musicales” (1948), el autor vuelve al filósofo Keyserling, pero ya no para cuestionarlo, sino para exaltar la melancolía en las canciones populares argentinas, y para hablar en general del “padecer sudamericano” expresado en el arte, como una forma de catarsis o “remedio” al dolor del pueblo (Muñoz 1948, 43-4). De aquí que, a pesar de que el autor manifieste que el pasillo ecuatoriano expresa “demasiado pesimismo” y que al asimilar elementos del yaraví, ha asimilado a la vez la “desesperanza ecuatoriana” (Muñoz [s.f.] 2007, 349, 350), destaque a la vez el hecho de que este género muestra con “sinceridad” dichas emociones (350), que, según como lo plantea, representan aquello que “hemos ‘venido a ser’ en el presente siglo; víctimas de nuestro complejo derrotista” (350).

⁵¹ Este texto consta en *Voces en la sombra: Juan Pablo Muñoz Sanz* (2001), de Pablo Guerrero; un estudio de la vida y la obra del músico. Allí se indica que este texto consiste en un “escrito mecanografiado hallado entre los papeles” de este compositor (Guerrero 2001, 350). Guerrero elucubra en su aclaración que este “al parecer” fue hecho para ser publicado en un medio escrito (350). Sin embargo, el texto no tiene fecha. De todas formas, lo he considerado para el análisis de los discursos de este periodo porque, en el texto en cuestión, Muñoz exalta obras musicales que se compusieron en la década de 1940, y además muestra un cambio significativo en su discurso.

Además, desde esta perspectiva, Muñoz llega a reconocer en el pasillo un valor artístico y nacional que viene dado por su carácter popular y por su carácter mestizo. Esta perspectiva se distancia de la concepción académica y *santificada* de lo autóctono. Así, destaca el hecho de que el autor exalte el pasillo como “ejemplo típico de mestizaje cultural” (349), y reconozca en este la capacidad de expresar “el alma de su pueblo” (349). De todas formas, a pesar de enaltecer este género, su mirada academicista se impone. Así, si bien alaba a Francisco Paredes Herrera, Nicasio Safadi, Carlos Brito, entre otros artistas populares; a renglón seguido destaca el trabajo de músicos académicos que han incursionado en este género o lo ha incluido en formatos académicos, y se refiere a ellos diciendo que “han ennoblecido la melodía” (350).

Ahora, cabe anotar que, si bien las posturas de Muñoz sobre la música popular mestiza ecuatoriana difieren considerablemente de aquellas de sus contemporáneos hasta aquí analizados, sí es posible encontrar posturas afines en textos pertenecientes a actores secundarios dentro de este debate. En el proceso de búsqueda y recopilación de textos de esta investigación, se dio con el ensayo “Síntesis histórica de la música ecuatoriana” escrito por el músico académico Gerardo Alzamora en 1957. En este, el autor expresa una perspectiva que contrasta considerablemente con aquellas expresadas por los principales actores de la crítica musical hasta aquí estudiados, particularmente en lo que tiene que ver con la música popular mestiza ecuatoriana.

Según plantea este autor, el papel de la música popular en el país posee un rol vital, pues “por medio de ella el hombre ecuatoriano ha expresado sus sentimientos, cantando su amor, su alegría y sus tristezas” (Alzamora 1957, 108). Además, en esta misma línea, el autor propone al repertorio de música popular mestiza ecuatoriana como “material de inspiración” para futuros compositores que con recursos técnicos se dedicarán al estudio del folklore (108). Asimismo, exalta la figura de José Canelos por su repertorio popular (116), y destaca el hecho de que Corsino Durán sea un “defensor fanático de los ritmos populares” (111).

Este tipo de posturas reflejan la asimilación dentro de los sectores letrados de las narrativas nacionales generadas desde la radio y las industrias culturales, así como también las intenciones de una parte de estos sectores por resignificar la música popular mestiza ecuatoriana. Es importante dejar constancia que este documento, junto con otros ensayos que serán analizados en el acápite final, fueron publicados en la *Revista Anales* de la Universidad Central, un medio escrito que no era parte de los dispositivos mediáticos vinculados a la CCE, mediante los cuales los trabajos de Moreno, Muñoz,

Salgado y Alexander fueron publicados. A partir de lo mencionado, se puede entender entonces que cierto sector de los sectores letrados no comulgaba con las posturas promulgadas desde la centralidad que representaba la CCE en el quehacer intelectual. Incluso se puede llegar a especular acerca de los debates dentro de estas facciones; sin embargo, ese aspecto estaría fuera de los intereses de esta investigación.

Como se hace evidente, las posiciones sobre la música popular mestiza ecuatoriana que han sido expuestas en este acápite poseen algunas variantes importantes a pesar de que todas ellas pliegan a las concepciones hegemónicas acerca del arte y la cultura. En general se puede afirmar que en los sectores académicos se ubican los géneros populares mestizos difundidos por la radio y las industrias culturales como parte de los problemas que inciden en el desarrollo musical del país. La fuerza y la visibilidad que adquiere este repertorio en la sociedad, con su *falta de rigor académico*, su *vulgaridad*, su *pseudoautoctonismo* y su *melancolía malsana*, amenazaba el proyecto musical nacional mestizo que se llevaba a cabo desde las principales instituciones musicales del país.

En este marco, buena parte de las respuestas académicas dirigen sus esfuerzos a aplacar el contundente posicionamiento de este repertorio en la sociedad, así como a aplacar sus sentidos y significaciones. Es entonces que desde la academia se impulsan las prácticas de purificación, que buscaban resignificar y recontextualizar a los géneros popular-mestizos, y/o a sus elementos temáticos y musicales. A continuación, profundizo en estos aspectos.

4.2 Resignificación de la música popular mestiza ecuatoriana: Folklore, “alta música folklórica” y “la gran música nacional”

En la mesa redonda celebrada en la CCE en 1954 y cuyo tema fue: “Importancia de lo autóctono en la música ecuatoriana para crear una alta música folklórica y principalmente la música nacional”, se estableció que lo “autóctono” refiere a “lo originario del país; lo aborigen; lo indígena” (Moreno 1954, 283). Bajo este principio, “se convino en que la música autóctona ecuatoriana debe ser considerada folklore musical indígena” (283). Y, debido al hecho de que esta constituye “el tesoro de la sabiduría de razas milenarias” (283), y a la vez es el producto de “costumbres, creencias y sentimientos de la colectividad” (283), se planteó a esta como el fundamento para la creación de una “alta música folklórica nacional” y de la “gran música nacional” (283,286).

La manera en que se formulan estas categorizaciones, es decir el apelar al uso de elementos provenientes de lo popular para el desarrollo de expresiones artísticas que, cultas o no, estén enmarcadas dentro de las narrativas nacionales y modernas, es afín a las posturas que reconocen las artes populares como manifestaciones válidas, en tanto estas sean legitimadas desde la perspectiva culta que ubica las artes populares estéticamente por debajo de las artes cultas. Esta no fue exclusiva del campo de la música. Así, los textos del pintor Leonardo Tejada, artista vinculado también al quehacer de la CCE en la organización de la Primera Exposición de Artes Populares de la misma institución en 1952, manifiestan, respecto del arte popular, que este:

expresa el sentimiento primitivo y exótico de nuestras selvas orientales, a las artes indígenas y rurales que tradicionalmente guardan su propio pasado, al arte folklórico que traduce el sentimiento del alma nativa, al arte actual de artistas y artesanos que han sabido colocar en primer plano de sus trabajos, al arte de los no profesionales que, [...], por su intuición manifiestan rasgos inadvertidos de sensibilidad en sus obras. (Tejada 1951, 16)

Se exalta entonces lo popular a partir de las características que desde la perspectiva culta se le asigna, pero en tanto estas sirvan al discurso nacional moderno. Es así que lo primitivo, lo nativo y lo empírico se construyen desde una mirada culta que busca exaltar sentimientos patrióticos y que reproduce aquella perspectiva que concibe al *otro* desde una mirada exótica y patrimonial, al punto que sus expresiones simbólicas son vistas como objetos aprovechables, y no como el objeto artístico merecedor de la contemplación.

Por otro lado, esta reformulación de las categorías musicales se debe también al afán por interpelar las concepciones respecto de lo nacional, lo popular y lo autóctono, que estaban siendo posicionadas por la radio y la industria discográfica, mediante la difusión de la música popular mestiza ecuatoriana. Los textos académicos de la época reflejan ambos sentidos. Y, si bien el informe que remite Segundo Moreno refiere a una especie de consenso respecto de estas categorías, las posiciones fueron diversas y mediante su análisis se pueden encontrar matices importantes para esta investigación.

Como ya se estableció en el acápite anterior, la postura de Francisco Alexander sobre la música popular mestiza ecuatoriana, es negativa, a grandes rasgos. Sus apreciaciones carecen de la intención de incorporar los géneros de la música popular mestiza ecuatoriana dentro de las narraciones artístico-nacionales. Sin embargo, en los textos de este autor sí se expresa el afán culto de referir elementos de lo autóctono en el

desarrollo de una música académica ecuatoriana. En este sentido, Alexander considera que los elementos de lo autóctono están constituidos por “melodías y danzas [...] compuestas por los aborígenes de nuestro suelo antes de la conquista española” (Alexander 1954, 9). Con base en esta concepción, Alexander despliega una mirada patrimonial a lo autóctono, refiriéndose varias veces a este como un “tesoro” (9) o como una “materia prima para el desarrollo de un producto artístico de características universales” (Alexander [1961] 1970, 233).

A partir de este tipo de consideraciones el crítico descalifica los temas de la música popular mestiza ecuatoriana (Alexander 1957 [2008], 115), negándoles así cualquier posibilidad de incorporar y expresar en ellos elementos formales y de contenido que refieran al país. Es decir, que refieran realmente a las costumbres, tradiciones y particularidades con que se identifica al país desde las narrativas oficiales. El interés por exaltar lo genuino y lo esencial en lo autóctono se vuelve más evidente cuando el autor elogia la escuela nacionalista rusa, entre otras cosas por haber creado una música nacional “químicamente pura” (Alexander 1954, 9). Estas expresiones ponen en evidencia la concepción esencialista e incorruptible con la cual Alexander entiende no solamente el arte, sino la propia identidad nacional.

A partir de estas posiciones el crítico expresa varias veces un llamado por rescatar los elementos autóctonos de cada país para “la creación de una música auténticamente nacional” (9). Y en este sentido alaba el trabajo del músico Gerardo Guevara.⁵² Esta idea de reconstruir la música nacional, o rehabilitarla, constituye el espíritu de las prácticas de purificación aplicadas a la música ecuatoriana. De hecho, es mediante el trabajo de Guevara, que Alexander se permite describir la dialéctica a partir de la cual desestima a la música popular mestiza ecuatoriana:

En manos de Guevara, estas melodías nacionales dejan de ser los engendros desesperantes que casi siempre son y se convierten en piezas musicales de factura armónica personal y moderna, bien construidas, llenas de interés melódico y rítmico, que pueden escucharse y recordarse con placer estético, no con la sensación de angustia y abatimiento que causan en nuestro ánimo esas otras cosas feas y sórdidas. (Alexander [1958] 1970, 223)

Vale mencionar también que, con base en estas posturas, el crítico exalta la labor de instituciones como la OSNE o el coro de la CCE. Sin embargo expresa una clara

⁵² Sobre este compositor Alexander manifiesta: “se ha propuesto rehabilitar nuestras melodías y danzas indígenas, mostrando que es posible tomarlas como base para creaciones de innegable categorías artística” (Alexander [1958] 1970, 223).

diferenciación entre las funciones de ambas instituciones. Sobre la OSNE, este autor resalta principalmente el carácter universalista que caracterizaba a esta institución (Alexander [1964] 1970, 238-9). En contraste, sobre el coro de la CCE, manifiesta con entusiasmo que los planes de esta institución son “dar voz a la creación de nuestros propios compositores y que se convierta en el núcleo de la formación de grupos corales populares” (Alexander [1954] 1970, 213). Esta posición respecto a ambas instituciones da cuenta de la distinción que hace este autor entre lo popular y lo culto o académico. Y es que, incluso así se abogue por la inclusión de lo popular, sobre los fundamentos del arte moderno, se insiste en la distinción entre ambas categorías. Una distinción expresada aquí en la diferenciación que se hace de los escenarios y de las instituciones. Instituciones de las que Alexander fue parte.

Por otro lado, la visión de Alexander sobre lo autóctono, el folklore y la música nacional, contrasta con aquella que expresa el músico y compositor Luis Humberto Salgado en sus textos. Para Salgado la categoría del folklore incluye los géneros de la música popular mestiza ecuatoriana, a excepción del género del pasillo. En este sentido, este autor plantea a la categoría del “folklore musical ecuatoriano” como aquella que “comprende todo lo relacionado con el material sonoro vernáculo, tanto de índole autóctona como criolla” (Salgado 1952, 14). Bajo esta consideración, el músico caracteriza los géneros del yaraví, el sanjuanito, el danzante, el albazo, el aire típico, la tonada y el pasacalle dentro de esta categoría (3, 4, 14). De manera que implícitamente reconoce así en ellos la capacidad de expresar aquello que es propio del país o de una región, es decir su carácter vernáculo.

Aunque estas consideraciones sean mucho más condescendientes con la música popular mestiza ecuatoriana, no dejan de referir a lo genuino, lo esencial, o lo original como valores fundamentales de las expresiones popular-nacionales. De igual manera, priman en Salgado las referencias de valores cultos y academicistas para diferenciar entre las distintas categorías musicales, incluso entre aquellas que existen (según propone) dentro del folklore musical ecuatoriano. Es así que, por ejemplo, manifiesta que el “criollismo musical ecuatoriano”, al incorporar tanto “el sistema” de la música europea y “el de la autóctona ecuatoriana”, incidió en que géneros como el yaraví, el sanjuanito, el yumbo, el danzante y el albazo hayan dejado de ser mirados con “desdén” y de ser considerados como “música de indios” (Salgado 1951, 12). Sin embargo, en esta misma línea, Salgado critica a los compositores de los géneros criollos, por regirse según “los procedimientos melódico-armónicos más sencillos y vulgarizados de la

música europea, empleados en canciones, y en diversas piezas instrumentales del género popular” (12). Así destaca el hecho de que Salgado lamenta que dichos músicos no hubieran aprovechado de “las formas y técnica que rigen la música clásica” (12).

Aun manteniendo la distinción y jerarquía entre categorías, el autor llega a decir que aquellos músicos que se han dedicado al “campo de la música culta” no se han acercado “a la música de su patria” para resaltar “la procedencia de su raza, el espíritu y el nativismo de sus ascendientes” (12), un afán a partir del cual Salgado desarrolla su compromiso con su propuesta musical “Nacionalista Ecuatoriana”, propuesta que refiere a los diversos elementos del folklore musical ecuatoriano como válidos para la construcción de expresiones musicales que unifiquen la “técnica universal” (europea), con “aquel elemento étnico, nativo” (12). De manera que si bien Salgado concibe la mayor parte de géneros de la música popular mestiza ecuatoriana como parte del folklore musical del país, también los concibe –desde una superioridad academicista– como un camino para el desarrollo de un arte musical superior; como arte propio de los pueblos civilizados y cosmopolitas (12).

La postura de Segundo Moreno, coincide en gran parte con la de Humberto Salgado. Sin embargo, en los textos de Moreno se propone más la música autóctona ecuatoriana, y no al folklore musical ecuatoriano (que incluye los géneros musicales ecuatorianos criollos), como base firme para el desarrollo de expresiones musicales cultas (Moreno 1954, 284). Este posicionamiento que responde en gran parte a los estudios folklóricos que realiza a lo largo de su vida Moreno, se basa en concepciones que idealizan al pasado en orden de construir una narración histórica afín al proyecto de nación.

De manera que las propuestas de este compositor se fundamentan en una concepción acerca de lo autóctono como aquel componente “originario del país” vinculado con un pasado indígena milenario (279, 283). Para Moreno, esta particularidad de lo autóctono hace que este constituya “un tesoro de singular valía para esta nación” (279). Un tesoro que “en manos de un técnico y buen artista puede llegar [...] a extraordinarios resultados artísticos” (285). Bajo esta premisa, el autor elogia el trabajo de músicos que incorporan elementos de lo autóctono en formatos académicos, tales como Domingo Brescia, Humberto Salgado, Ignacio Canelos, y el mismo, Segundo Moreno (286).

Aquí, su mirada acerca lo autóctono comparte con Alexander y Humberto Salgado la idea de considerarlo como materia prima para el desarrollo artístico. Sin

embargo, el énfasis de Moreno tiene que ver más con la reconstrucción del arte y la historia del Ecuador (279), es decir se vincula más con valores patrióticos y nacionales. En contraste, Alexander tiene una perspectiva más exotista de lo autóctono, mediante la cual se valora este elemento a partir de su unicidad o su excepcionalísimo.

En este marco, para Moreno lo autóctono asimilado como lo originario refiere a un pasado memorial, merecedor de ser incluido en las narraciones nacionales. De todas formas, por medio de este sentido diferenciador, el autor termina por hacer referencia a la misma jerarquía artística musical, ya que si bien considera lo autóctono como un tesoro para el desarrollo artístico y nacional, en sus estudios folklóricos no deja de referirse a las expresiones autóctonas musicales como primitivas (Moreno 1946, 136), así como melancólicas y lúgubres en medida en que incorporan el modo menor (136). Dicho esto, la postura de Moreno en este sentido ilustra un esquema de valores aplicado a las expresiones musicales ecuatorianas. Un sistema que es útil también para distinguir la música popular mestiza ecuatoriana de la música culta y para poder ubicar la primera en la medida de sus cualidades dentro de la categoría del folklore.

Aquí es preciso mencionar los comentarios de este autor que desconocen en “el indio” la capacidad de ser consciente del valor simbólico, artístico y social de sus propias costumbres (148) –costumbres que incluyen también sus expresiones musicales–. Este aspecto revela la intención no dicha de que el manejo y categorización de las expresiones autóctonas y también populares esté en manos de los sectores letrados. No es coincidencia, en este sentido, que el mismo Moreno manifieste entregar su extenso trabajo sobre el folklore en “manos de los hombres de ciencia, para que ellos sepan darle el uso más conveniente en la reconstrucción de la Historia nacional antigua” (141). Esta visión se manifiesta más concretamente en las posturas de Juan Pablo Muñoz Sanz.

Muñoz Sanz, desde el periodo anterior, advertía sobre la capacidad de los primitivos de expresar un sentimiento popular (Muñoz [1938] 2007, 273-4), que podría ser encaminado hacia el desarrollo de un “arte popular depurado” (275). A lo largo del periodo que corresponde a este capítulo, Muñoz retoma estos planteamientos y sugiere que el “arte anónimo” inscrito en la música folklórica y popular, posee “tesoros” capaces de “revelar con espontaneidad admirable los rasgos más característicos del alma colectiva” (Muñoz 1948, 35). En vínculo con este pensamiento Muñoz identifica lo autóctono con las expresiones musicales indígenas que se desarrollan en territorio ecuatoriano antes de la conquista española (Muñoz [1950] 1970, 32), y con aquellas

originarias de la región interandina “preservadas en su pureza por el instinto conservador de la raza” (32).

Es así que Muñoz exalta lo puro y lo primigenio en estas melodías (32), aunque no por esto deja de reconocer los aires criollos que “aprovecharon las melodías autóctonas” (32). A partir de aquí se entiende que el enfoque de este autor está dirigido más a la búsqueda de elementos para la creación de “un arte propio” (Muñoz 1948, 36) que al afán puramente estético. La creación de “un arte propio” (36) constituiría el fin último de la postura cultural americanista, ideología promulgada por este autor. En consecuencia, Muñoz justifica el interés que ha despertado el “material folklórico” de América (36), en “muchas personas de avanzada cultura” (35).

Es así que el autor propone que la búsqueda y el análisis de estos elementos *escondidos* en el arte anónimo, que no es otra cosa que ejercer el quehacer del folklorista, pueden “proporcionar la clave de muchos problemas sociológicos” (35) que, según lo expuesto, tienen que ver con el mismo afán letrado por construir una narración de la historia y de la identidad nacional, afín a las narrativas oficiales. De manera que se entiende que Muñoz, en contraparte, caracterice el arte culto como aquel que “descubre y valoriza el poder espiritual de un pueblo” (35). Al respecto el autor no solamente insiste en las concepciones que miran lo folklórico, lo autóctono y lo originario, como materia prima a ser descubierta y aprovechada, sino que también está proponiendo la categoría del folklore como una categoría normativa de las expresiones populares.

Para Muñoz, “no todo lo popular es folklórico, ni todo lo folklórico es popular” (36). Esta máxima se fundamenta en una caracterización académica del folklore, citada en uno de los textos de este autor. Una caracterización que identifica folklore como una ciencia que estudia aquellas expresiones que tienen la capacidad de referir en el presente, al pasado; de hacer vigentes antiguos inventos sobrevivientes; y que además representen “el hacer, el sentir, el pensar y el querer” de una colectividad (Vega en Muñoz 1948, 36). Esta concepción del folklore termina siendo una categoría de distinción cuya competencia recae en los letrados que ejercen como folkloristas. Así, los valores cultos referidos a lo genuino, a lo originario y a lo colectivo serán determinantes para incluir o excluir de esta categoría a las diferentes expresiones de la música popular mestiza ecuatoriana. Esta idea se vincula con las propuestas de Moreno que abogan por que las radiodifusoras entreguen su control y dependencia a la academia (Moreno 1954, 95). Ambos apelan la autoridad letrada mediante la cual se legitiman las expresiones simbólicas.

Por otro lado, y aunque no de manera muy extensa, Muñoz exalta las actividades que tienen que ver con el desarrollo de un arte musical nacional, y que de alguna forma estuvieron implicadas en las prácticas de purificación. Así, por un lado, enaltece la labor de la OSNE, a la cual la considera como “el instrumento superior de la música pura” (Muñoz [1957] 2007, 348) y resalta “su importancia inmensa para ennoblecer el espíritu del pueblo” (347). Asimismo, elogia las composiciones académicas que han tomado elementos popular-mestizos. La idea de ennoblecer o mejorar lo popular es expresada por Muñoz cuando sobre el pasillo dice que “algunos autores ecuatorianos han ennoblecido la melodía” (Muñoz [s.f.] 2007, 350). De manera que celebra el hecho de que compositores académicos tales como Sixto M. Durán, Humberto Salgado, o el mismo Juan Pablo Muñoz Sanz, hayan dado “variedad” a este género, y a la vez no hayan “desvirtuado” su esencia ni roto “moldes formales” (350).

Habiendo expuesto todas estas posiciones, se puede establecer por un lado que, en el afán por resignificar la música popular mestiza ecuatoriana, las formulaciones que se hacen respecto de la categoría del folklore poseen un carácter normativo. Designar cuáles expresiones populares pertenecen a la categoría del folklore a partir de los valores cultos y nacionales exaltados desde las narrativas oficiales enfrenta las dinámicas de la radio y las industrias culturales que se apropiaron de esta categoría desde mediados de la década de 1930 (Rodríguez 2018, 202). Por otro lado, el impulso institucional y teórico sobre el desarrollo de la “gran música nacional” (Moreno 1954, 286) en el que contribuyeron todos los autores aquí analizados constituyó una respuesta hacia la consolidación del sentido común que impone a la música popular mestiza ecuatoriana, con el pasillo como su principal representante, como la música nacional (123). El insistir en que la música nacional debe estar no solo diferenciada de la música folklórica, sino también inscrita dentro de formatos académicos, excluye de manera determinante a la música popular mestiza ecuatoriana de esta primera categoría.

4.3 Resignificación de la música popular mestiza ecuatoriana: el indígena y la música indígena

Los cambios políticos y culturales que tuvieron lugar entre 1945 y 1960 modificaron la forma en que se concebía lo indígena desde los discursos nacionales. Este aspecto influyó en las concepciones sobre la música popular mestiza ecuatoriana, ya que el elemento indígena está contenido en ella. Las formulaciones de lo autóctono y

el folklore se vieron influenciadas por estos cambios. La ecuatorianidad, como coordinada del nuevo orden simbólico que se construye desde el relato de la nación mestiza (Polo 2002, 46), hace referencia a lo indígena en términos puramente míticos, arqueológicos o paleontológicos (51). Este aspecto se reflejó en las concepciones académicas respecto del folklore, que, en su afán por encontrar expresiones puras e incontaminadas (Ochoa 2002, 9) y de referir a un pasado idealizado (9), concibieron lo autóctono como una categoría vinculada con lo indígena (Moreno 1954, 283), especialmente al indígena de la región interandina quien a palabras de Moreno:

es el más importante de las tres [regiones] que forman la nación ecuatoriana, ya por la gran cantidad y buena calidad de melodías que el gran tradicionalismo indígena ha logrado salvar después de la conquista española, ya por la relativa perfección de los instrumentos musicales con que los hallamos en este momento histórico. (Moreno 1946, 143)

Sin embargo, la reconfiguración de lo indígena implicó también la resignificación de algunos elementos del repertorio de la música popular mestiza. Esto puede leerse en los textos de algunos autores estudiados hasta ahora, especialmente en los de Muñoz Sanz, así como en varios otros textos de actores secundarios de este debate. En estos textos, se expresan posturas que difieren considerablemente de aquellas discutidas en este capítulo, particularmente en lo que respecta a las connotaciones indígenas atribuidas a este repertorio. Y si bien estas posturas no se habían generalizado en los sectores letrados en ese momento, son relevantes entre otras razones, porque son justamente este tipo de posturas a las que se recurre desde hace varias décadas para *legitimar* al repertorio consolidado de *música nacional*.

Así, en los textos de varios letrados y académicos, se evidencia un cambio en el tono en que se refieren al *elemento indígena* inscrito en la música popular mestiza ecuatoriana. Particularmente, en las asociaciones establecidas en el periodo anterior entre las melodías mencionadas y el carácter derrotista y primitivo mediante el cual se identificaba a la “raza vencida”. Un ejemplo de esto constituyen los textos de Juan Pablo Muñoz Sanz, quien, como se mencionó anteriormente, deja de referirse de manera negativa a la melancolía en el repertorio en cuestión. Además es notable que Luis Humberto Salgado apenas repare en esta característica al referirse a los géneros populares mestizos. También destaca la postura de Gerardo Alzamora quien elogia abiertamente dicha característica.

Este cambio de tono con respecto de lo indígena es mucho más evidente en algunos textos de la época que abordan la melancolía y lo indígena, y de manera tangencial, refieren a la música ecuatoriana. Destaca, en este sentido, el ensayo “La tristeza disfraz de la raza” (1945), de Arturo Montesinos Malo, que revisa todas las connotaciones negativas de la melancolía en las representaciones nacionales. Al llegar a la melancolía inscrita en los géneros populares, este autor identifica una “actitud psíquica” que, según manifiesta, refleja cierto pesimismo e indolencia (Montesinos [1945] 2008, 166). Sin embargo, reconoce en ella la capacidad de expresar las particularidades del paisaje andino y nacional (166). Esto lo hace por medio de una narración literaria que describe cómo el descenso de la tristeza por las particularidades geográficas de los Andes da origen a los géneros populares mestizos.

Al finalizar su análisis, Montesinos Malo se pregunta acerca de la utilidad de aquella tristeza congénita sudamericana, la cual se ha convertido en un lugar común de la fisonomía ecuatoriana (166). Encuentra así, que esta puede servir como sedante para sobrellevar la tragedia y olvidar el “remordimiento por la falta de acción” ante ella (169). Esta afirmación es similar a aquella que hace Juan Pablo Muñoz Sanz al finalizar su ensayo sobre el pasillo ecuatoriano. Muñoz oscila entre la exaltación y la denostación de la melancolía, y afirma que el pasillo expresa con “sinceridad lo que hemos venido a ser en el presente siglo: víctimas de nuestro complejo derrotista” (Muñoz [s.f.] 2007, 350).

Por otro lado, en este periodo se retoman las asociaciones deterministas de la tristeza con el paisaje, pero dotándolas de distintos sentidos. Un ensayo que destaca en este ámbito es el del escritor boliviano Federico Ávila, publicado en la revista *América*, en 1947. El ensayo, titulado “El Altiplano: tristeza hecha tierra” parte de la revalorización del paisaje andino para revalorar al individuo que lo habita. En consecuencia, el ensayo empieza con una premisa imponente: “Rarísimo es el paisaje andino que no tenga algún valor humano” (Ávila 1947, 27). Esta premisa contrasta enormemente con aquella planteada por Segundo Moreno, quien asociaba el paisaje “agreste y escarpado de los páramos” con el desarrollo de una melancolía de carácter primitivo y lastimero (Moreno [1930] 1996, 12).

Ávila continúa en su análisis y describe al indio como aquel “mejor adaptado a esta naturaleza” (Ávila 1947, 27), y por lo tanto, capaz de imprimir un sentido en estos paisajes (27). Incluso un sentido referente a “sus eternos, heroicos dolores, con su eterna tragedia humana” (27). A partir este planteamiento, el escritor hace referencia a la

posibilidad de reformular y revalorar la tristeza, que es justamente lo que el autor hace a lo largo de su ensayo. En afinidad con las revalorizaciones que hacen Muñoz y Montesinos Malo, Ávila propone que esa depresión es aparente (29). Asimismo, Montesinos advierte que esa tristeza es una máscara (Montesinos [1945] 2008, 179), y Muñoz refiere que la melancolía en los géneros populares mestizos es un “remedio” al dolor del pueblo (Muñoz 1948, 43, 44).

Finalmente el ensayo titulado “Geografía y paisaje del ritmo”, escrito por Gerardo Falconí, en 1954, cuestiona la etiqueta del *tropicalismo* impuesta para definir “a nuestro clima político y social y a nuestro medio físico en general” (Falconí 1954, 197). A partir de esto, plantea que nos domina un “determinismo” excepcional (198), que corresponde más a un “medio físico policlimático” (201). En este orden, advierte que las “características peculiares en el medio nacional” (201) responden a la influencia “de la altiplanicie y el clima templado” (201). Lo interesante de este ensayo es que, a partir de lo planteado, Falconí discierne respecto a cuál es el “elemento humano” (203) capaz de representar en las expresiones populares y folklóricas esta particularidad desde sus “características esenciales” (203). Entre diversas divagaciones que dejan a un lado al mestizo, al mulato, al negro y al montuvio (206, 207, 208), define que es el indio quien tiene esa capacidad (210).

Para Falconí, el indio como “hombre primitivo y de tribu, siervo del latifundio interandino o tipo de transición encarnado en el mestizo, incursionando siempre sobre el acervo cultural de los blancos” (210), es aquel cuyo “núcleo étnico [...] trae [...] un estilo, un carácter y una fisonomía propios en la música y en las danzas nacionales” (210). Mediante esta aseveración, Falconí exalta la música popular mestiza ecuatoriana y reconoce su capacidad de representar “el espíritu y la vitalidad nacional” (211). Al mismo tiempo, resalta la “tristeza”, la “pasividad” e incluso “la venganza oculta” (211) inscrita en ella, refiriéndose de nuevo a elementos del paisaje andino nacional y sugiriendo que estas características pueden ser remodeladas en el futuro (211).

Los postulados de Falconí, de Montesinos Malo y también de Muñoz Sanz, expresan el giro que toman algunas de las posturas académicas sobre los elementos indígenas inscritos en la música popular mestiza ecuatoriana. La revalorización de lo autóctono implicó la revalorización de aquellos elementos. En este sentido, el desarrollo de estudios y de propuestas folkloristas devino en la reformulación de lo indígena y de la música indígena. Esta operación revela cómo se integró al indígena en el proyecto

nacional mestizo ecuatoriano: mitificando su pasado y refiriendo a sus expresiones solo en cuanto estas enaltezcan al discurso nacional mestizo.

Conclusiones

El análisis descriptivo e interpretativo de determinados artículos, ensayos y estudios que refieren a la música popular mestiza ecuatoriana, escritos por los principales voceros del discurso académico musical de la primera mitad del siglo XX, puso de manifiesto la disociación entre el orden físico y el orden simbólico (Rama 1984, 11) sobre el cual se estableció el proyecto moderno de nación. Los argumentos expuestos en estos textos, están formulados en base a los ideales y conceptos que fundan el sentido moderno de las artes en el país, así como de los ideales románticos nacionalistas y los valores que trajo consigo el proceso de modernización que tuvo lugar desde finales del siglo XIX. Estos textos revelan las directrices sobre las cuales se fundamentó la respuesta letrada frente al auge de los géneros populares mestizos ecuatorianos, impulsados por la radio, la industria discográfica y las industrias del espectáculo. Así como frente a la amenaza al orden simbólico que este ascenso representó.

Los preceptos sobre el arte y la música, inscritos en los textos que se analizaron, tienen como punto de partida, los conceptos de originalidad, ideal y belleza formulados a finales del siglo XX por Juan León Mera. Estos refieren a las distinciones a partir de las cuales se produce, se difunde y se consume el arte decimonónico en Europa, que, en términos generales, separan el arte de la artesanía; el artista del artesano; y la utilidad y el gusto estético. Del mismo modo, las nociones románticas nacionalistas que refieren al pasado, al pueblo y a la geografía en términos de entelequia para construir narrativas nacionales, también son un fundamento de estos preceptos. Ahora, si bien estos ideales y conceptos llevan ya consigo los sentidos excluyentes sobre los que se funda la razón ilustrada y las perspectivas historicistas que entienden al pueblo en función del orden nacional, en el contexto del proceso de modernización de la nación, estos articularon los sentidos clasificatorios y excluyentes sobre los cuales se erige el proyecto nacional moderno.

A partir de lo expuesto, los argumentos de los voceros del discurso académico musical ecuatoriano que se despliegan en las críticas y análisis a la música popular mestiza, refirieron al arte a partir de los sentidos clasificatorios y excluyentes sobre los cuales se erige el proyecto nacional. El uso del arte como una “herramienta ideológica”

(Escobar 2008, 42), implica que, al valorar los preceptos modernos del arte en las críticas a la música popular mestiza ecuatoriana, se termine por valorar también lo blanco-mestizo, lo urbano y lo letrado; por sobre lo indígena, lo rural y lo no-letrado. De esta forma, estas críticas trascienden el ámbito musical y reproducen los sentidos modernos excluyentes que en el país adquieren claras connotaciones etnocentristas, clasistas y academicistas. Además, mediante esta misma operación, estos sectores académicos terminan por defender el dominio que ejercen en el campo sonoro en el país.

Así, entre 1925 y 1945, Segundo Moreno, Juan Pablo Muñoz Sanz y Sixto María Durán, desarrollaron sus primeras impresiones escritas sobre la música popular mestiza ecuatoriana. En estas, insisten en caracterizaciones que no solo distinguen unas expresiones musicales respecto de otras, sino también a las sociedades donde estas se generan, así como a sus individuos. Moreno, por ejemplo, critica a este repertorio con base en el carácter primitivo y limitado mediante el cual identifica a las melodías indígenas, a sus poblaciones, costumbres y desarrollo social y científico. Muñoz, quien a pesar de reconocer capacidades expresivas en esta música *primitiva*, desde su academicismo, insiste en el *analfabetismo* de sus intérpretes. Este tipo de caracterizaciones adquirieron nuevas connotaciones al relacionar a la música popular mestiza ecuatoriana con las dinámicas propias de la radio y la industria discográfica. Para estos autores, la *música mecánica* constituye no solo una amenaza para el desarrollo de la música académica y el *buen gusto*, sino que también tiene la capacidad de esparcir sus sentidos a lo largo del país y *falsificar el alma nacional*. El *compromiso* en que puso el avance de la *música mecánica* a la institucionalidad musical impulsada por proyecto moderno de nación, fue *librado* en estos textos por medio de un despliegue de posturas academicistas que defendía tanto los preceptos modernos sobre la música, como a la autoridad de quienes lo anunciaban.

Por otro lado, las melodías *quejumbrosas*, *dolientes* o *plañideras* inscritas en el repertorio de música popular mestiza ecuatoriana se asocian principalmente con caracterizaciones negativas acerca de lo indígena. En estos textos, el carácter melancólico del repertorio analizado refiere constantemente a una condición subyugada, primitiva y moralmente inferior vinculada con grupos sociales marginados del relato moderno de nación. El indígena *vencido*, el no *viril*, el *vulgar*, o quien expresa un *exceso de sentimentalismo* son despreciados en esta crítica. Finalmente, mediante todas estas caracterizaciones, los textos de los autores estudiados excluyen la música popular

mestiza de la música ecuatoriana o nacional, manifestando una clasificación jerárquica expresa entre una categoría y la otra, basada en los valores modernos que exaltaba el proyecto nacional, incluidos aquellos referidos al arte y la música.

Entre 1945 y 1960, los textos de los principales voceros de la institucionalidad musical expresan nuevas maneras de incorporar y representar lo popular en la música popular mestiza ecuatoriana. Todo esto en el marco de la reconstrucción de la nación, así como del ascenso de las masas populares y de la proliferación de radios y estudios de grabación en el país. Los análisis y críticas publicados durante este periodo trascienden los sentidos antagónicos desplegados entre 1925 y 1960. Lo popular en la música popular mestiza ecuatoriana ya no solo se representa desde su antagonismo respecto de la cultura dominante (Hall 1984, 6), sino también a partir de una tensión que se propone ser resuelta mediante procesos de incorporación, control y transformación.⁵³

Los artículos y ensayos de Humberto Salgado, Juan Pablo Muñoz y Segundo Moreno y Francisco Alexander refieren a los valores de originalidad, ideal y belleza en su crítica a este repertorio. Sin embargo, las propuestas acerca de incorporar elementos propios en las expresiones musicales y expresarlos de una manera que haga honor a los valores civilizatorios modernos, insisten en los sentidos excluyentes y clasificatorios. Estas propuestas, que son parte del impulso institucional por resignificar la música popular, entienden la música popular mestiza ecuatoriana como parte de un problema en el desarrollo musical del país. Un problema vinculado a la incapacidad de consolidar el proyecto de modernización de la nación. Así, si en los sectores populares se prefiere la *música mecánica* por sobre la académica, es, según proponen, porque estos no han accedido a la educación *adecuada*, o por la falta de regulación institucional sobre las radios y la industria discográfica.

En este sentido, la búsqueda por resignificar las expresiones musicales populares se articula al proyecto de reconstrucción de la nación por medio de la cultura, impulsado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. De tal manera, las propuestas de resignificación apelan a los sentidos modernos de cultura, arte y nación, que perpetúan las relaciones jerárquicas y de dominación de las élites modernizantes del país, sobre el resto de la población.

⁵³ Esto en concordancia con las propuestas de Raymond Williams, quien manifiesta que un “proceso hegemónico eficiente” busca controlar, transformar e incluso incorporar “las expresiones subalternas” (Williams 1980, 17).

En relación con lo expuesto, en los textos que estudio, se desarrolla una disputa por las categorías de enunciación de las diferentes expresiones populares. A partir de la caracterización letrada que se formula respecto de estas categorías, se despliegan nuevos sistemas clasificatorios de las músicas populares. Los mismos funcionaron como dispositivos del lenguaje académico musical, para normar, incorporar, incluir o excluir elementos populares de las expresiones musicales *legítimas*. Un ejercicio que se reflejó en las políticas culturales establecidas por la oficialidad de instituciones como la Casa de la Cultura del Ecuador.

Bajo estos parámetros, los textos analizados excluyen la música popular mestiza ecuatoriana, de la oficialidad musical. Así, una expresión musical popular entra en la categoría del folklore en la medida en que esta se refiera fielmente al elemento *autóctono* y a sus implicaciones con el pasado mitificado de la nación. De igual manera, la música popular mestiza ecuatoriana queda al margen de la música nacional, denominada también *la gran música nacional*, ya que esta última refiere a la incorporación de elementos musicales nacionales en formatos académicos.

Sin embargo, esta investigación también encontró publicaciones que no se alineaban con los sentidos expresados por los principales voceros dentro de este debate, vinculados al ejercicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Varios textos de Juan Pablo Muñoz Sanz, quien al final de este periodo quedó relegado de la institucionalidad oficial, reconocen en los géneros y artistas de la música popular mestiza ecuatoriana la potencialidad de incorporarse a las narraciones nacionales y la capacidad de *expresar el alma del pueblo*. De igual forma, se encontraron textos que fueron publicados en la editorial de la Universidad Central del Ecuador y escritos por actores secundarios del debate musical académico. En estos, se apela también a la resignificación de las expresiones populares, pero no en relación con sus elementos formales, sino con sus sentidos. En particular, en estos textos se evidencia una resignificación de lo indígena representado en la música popular mestiza ecuatoriana.

Desde una mirada retrospectiva, estas posturas, construidas al margen de la centralidad representada por la Casa de la Cultura, expresan los sentidos a partir de los cuales la música popular mestiza ecuatoriana, de la mano de la radio y las industrias culturales, logra posicionarse en el imaginario nacional, es decir, bajo la denominación de *música nacional*. La entrada en escena de la radio y las industrias culturales en la disputa simbólica que desató el ascenso de la música popular mestiza ecuatoriana entre 1925 y 1960 reformuló varios de los preceptos modernos respecto del arte, la música y

la nación. Los esfuerzos de las autoridades de la música académica por posicionar mediante sus textos, y todos sus dispositivos institucionales, sus propias caracterizaciones acerca de lo que debía o no, ser la música en el país, no trascendieron sus propios espacios de influencia. La idea de que la música popular mestiza ecuatoriana, es *la música nacional*, se impuso en gran parte de la población ecuatoriana, frente a la propuesta letrada que normaba como música nacional a varias expresiones académicas respecto de las cuales la mayor parte de la sociedad no estaba -ni está- al tanto. En este sentido, la imagen acerca de lo que *es* la nación ecuatoriana, representada en el repertorio de música popular mestiza ecuatoriana, se impuso en la nación, entendida como una “comunidad imaginada” (Anderson 2006, 31), a pesar de las representaciones negativas formuladas en los textos de los principales actores en el campo de la música académica.

Los factores que incidieron en el dominio de las formas populares sobre los sentidos nacionales en el campo de la música están fuera del alcance de esta investigación. Sin embargo, es pertinente reflexionar acerca de lo popular como una categoría que no está necesariamente fuera de “las relaciones de poder y dominación” (Hall 1984, 5). Por un lado, las mismas dinámicas de producción, circulación y difusión, de la radio y la industria discográfica, se despliegan bajo un modelo comercial (Reynolds 2006) que reproduce muchas de las relaciones de poder y dominación del mundo moderno. Por otro lado, desde finales del siglo XX se registran políticas enfocadas a la inclusión de determinados sentidos expresados por la música popular mestiza ecuatoriana, particularmente del pasillo.⁵⁴ Bajo estos términos sería posible desplegar propuestas investigativas bajo la premisa de que “un proceso hegemónico eficiente” busca controlar, transformar e incluso incorporar “las expresiones subalternas” (Williams 1980, 17).

⁵⁴ En el gobierno de Sixto Durán Ballén (1992-1996) se decreta al día 1 de octubre como el día del Pasillo Ecuatoriano (Guerrero 2016). Así mismo, en el año 2018 se inaugura el Museo del Pasillo (EC Ministerio de Turismo 2019, párr. 5).

Lista de referencias

- Anderson, Benedict. 2006. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Adorno, W. Theodor. [1930] 2016. “Sobre la música popular”. 9 de mayo de 2016. <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=180>.
- Alexander, Francisco. 1954. “El problema de la música en el Ecuador”. *Revista Letras del Ecuador* (100): 9.
- . [1954] 1970. “El coro de la Casa de la Cultura”. En *Música y músicos*, compilado por Francisco Alexander: 211-3. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . [1957] 1970. “José Ignacio Canelos: In Memoriam”. En *Música y músicos*, compilado por Francisco Alexander: 220-2. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . [1957] 2008. “La Música”. En *Letras del Ecuador 100 Ensayo*, t. 1: 114-26. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- . [1958]. 1970. “Gerardo Guevara”. En *Música y músicos*, compilado por Francisco Alexander: 222-3. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . [1961] 1970. “Compositores ecuatorianos”. En *Música y músicos*, compilado por Francisco Alexander: 232-3. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . [1964]. 1970. “Lo que ha hecho nuestra sinfónica”. En *Música y músicos*, compilado por Francisco Alexander: 238-41. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Alzamora, Gerardo. 1957. “Síntesis histórica de la música ecuatoriana”. *Anales, Órgano de la Universidad Central* (341): 101-117.
- Aramayo, Roberto. 2001. “Kant y la Ilustración”. *ISEGORÍA* (25): 293-309.
- Ávila, Federico. 1947. “El altiplano, tristeza hecha tierra”. *América* (87): 27-37.
- Ayala, Mora. 2018. *Nueva historia del Ecuador*, vol. 14. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Bajtín, Mijail. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Editorial Alianza. <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en->

la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf.

- Barrera, Isaac. 1960. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F:Itaca.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bueno, Julio. s.f. “1906-2006 Un siglo de música ecuatoriana”. https://www.academia.edu/16198616/1906_2006_UN_SIGLO_DE_MUSICA_ECUATORIANA.
- Burbano de Lara, Felipe, coord. 2010. *Transiciones y rupturas: El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*. Quito: FLACSO. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/122524-opac>.
- Carrión, Oswaldo 2014. “Lo mejor del siglo XX: Música Ecuatoriana”. 2 vols. Quito: Duma.
- Castro, Efraín. 1983. “Los cuadros de castas de la Nueva España”. En *El género en la historia*. Compilado por Anne Pérotin-Dumon 1-15. London: Institute of Latin American Studies.
- Castro, Santiago. 1999. “Fin de la modernidad nacional y transformaciones de la cultura en tiempos de globalización”. En *Cultura y globalización*, editado por Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Jaime Jaramillo, 78-102. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- De la Calle, Román. 2017. “Las Bellas Artes reducidas a un único principio Charles Batteux”. En *Reseñas EARI 2017* (8): 233-6. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6172388.pdf>.
- De la Cuadra, José. [1933] 2019. “El Arte Ecuatoriano del futuro inmediato”. En *Imagen e idea de Guayaquil*. Edición, selección y notas por Humberto Robles, vol.8: 247-264. Guayaquil: EDICTAL S.A.
- . [1937] 2009. *El montuvio ecuatoriano*. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador.
- Durán, Sixto María. [1927] 1987. “Música ecuatoriana”. En *Teoría del Arte en el Ecuador*. Compilado por Edmundo Ribadeneira 243-256. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- . 1929. “Música y Música”. *América: Revista de la cultura hispánica* (77):184.

- . [1931] 1987. “La música como factor educativo”. En *Teoría del Arte en el Ecuador*. Compilado por Edmundo Ribadeneira 257-271. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- EC Ministerio de Turismo. 2019. “El Museo del Pasillo ofrece varios talleres para conocer este género musical”. Accedido 18 de febrero de 2023. <https://www.turismo.gob.ec/el-museo-del-pasillo-ofrece-varios-talleres-para-conocer-este-genero-musical/>.
- Escobar, Ticio. 2008. *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre el arte popular*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- Espinosa, Manuel. 2001. *Adscripciones socio-raciales y mutaciones étnico-culturales en Quito durante la primera mitad del siglo XX*.
- . 2012. *El cholerío y la gente decente. Estrategias de blanqueamiento y mestizaje en Quito. Primera mitad del siglo XX*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Falconí, Gerardo. 1954. “Geografía y paisaje del ritmo”. *Anales: Órgano de la Universidad Central* (337): 197-212.
- Guerrero, Agustín. [1876] 1984. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Guerrero, Pablo. 1996. “Segundo Luis Moreno y su legado a la historia musical ecuatoriana”. En *La Música en el Ecuador. Segundo Luis Moreno: 185-8*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- . 2011. “La Orquesta Sinfónica del Ecuador (OSNE): orígenes”. Memoria Musical del Ecuador. 15 de abril de 2011. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Orquesta%20Sinf%C3%B3nica%20Nacional%20del%20Ecuador>.
- . 2014. “Sixto María Durán. El compositor de la tierra sagrada”. Memoria Musical del Ecuador. 9 de abril de 2014. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Sixto%20Mar%C3%ADa%20Dur%C3%A1n>.
- . 2016. “El día del Pasillo: 1 de Octubre”. Memoria Musical del Ecuador. 1 de octubre de 2016.
- . 2017. *Bibliografía de la Música Ecuatoriana en línea: Fuentes documentales para la investigación de la música en el Ecuador*. Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.

- <https://bibliografiamusicaecuatorialaenlinea.files.wordpress.com/2017/04/bime-l-0-1c.pdf> .
- Godoy, Mario. 2014. “La nación, el nacionalismo y la música nacional”. *Revista de la Casa de la Cultura del Ecuador ‘Benjamín Carrión’ Núcleo de Chimborazo* (30).
- Godoy, Rossi. 2020. “La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito: entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- González, Beatriz. 2013. “La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica”. *Cuadernos de literatura* (33): 164-186.
- Granda, Wilma. 2004. *El pasillo: identidad sonora*. Quito: Conmúsica.
- Hall, Stuart. 1984. “Notas sobre la desconstrucción de lo ‘popular’”. En *Historia popular y teoría socialista*. Editado por Samuel Ralph. Barcelona: Crítica.
<http://www.ramwan.net/restrepo/hall/notas%20sobre%20la%20deconstruccion%20de%20lo%20popular.pdf>.
- . 2013. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Compilado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Quito: Corporación Editora Nacional.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7187>.
- Kreuter, María-Luise. 1997. *¿Dónde queda el Ecuador?*. Quito: Abya-Yala.
- Kingman, Eduardo, Ton Salman y Anke Van Dam. 1999. *Antigua Modernidad y Memoria del Presente. Culturas Urbanas e identidad*. Editado por Tom Salman, Eduardo Kingman. Quito: FLACSO.
- Kingman, Eduardo. 2004. “Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura”. *ICONOS* (20): 26-34.
- . 2006. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO.
- Kristeller, Paul Oskar. 1986. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Martín-Barbero, Jesús. 1982. “Cultura popular y comunicación de masas”. En *Teoría Sociológica*. Compilado por Raúl E. Porrás Lavalle: 535-546.
https://www.academia.edu/download/60275780/TEORIA_SOCIOLOGICA_-_RAUL_PORRAS20190812-124347-5tud65.pdf#page=545.

- . 1991. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mera, Juan León. 1892. *Antología Ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito: Academia Ecuatoriana.
- . 1893. *Ojeada histórica crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. Barcelona: Imprenta y Litografía de José Cunil Sala
- . [1894] 1987. “Conceptos sobre las artes”. En *Teoría del Arte en el Ecuador*. Compilado por Edmundo Ribadeneira: 291-321. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- Montesinos, Arturo. [1945] 2008. “La tristeza disfraz de la raza”. En *Letras del Ecuador 100 Ensayo*, t. 1: 165-170. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Moreno, Segundo Luis. [1930] 1996. *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- . 1946. “La música indígena ecuatoriana”. *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* (3): 134-161.
- . 1951. “La enseñanza de la música”. *Revista Ecuatoriana de Educación* (18): 132-143.
- . 1954. “Algo sobre la música”. *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* (15): 272-288.
- . 1954. “La música en las escuelas”. *Revista Ecuatoriana de Educación* (32): 88-95.
- Mullo, Juan. 2009. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Muñoz, Juan Pablo. (s.f.) 2007. “El pasillo ecuatoriano”. En *Voces en la Sombra*. Pablo Guerrero [autor]: 349-350. Quito: CONMUSICA.
- . [1928] 1987. “La música ecuatoriana”. En *Teoría del Arte en el Ecuador*. Compilado por Edmundo Ribadeneira 1987: 203-228. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- . 1935. “El americanismo, principio de hermandad de los pueblos del continente”. *América* (X): 4-16.
- . 1936. “Decadencia musical insalvable”. *Revista de la Biblioteca Nacional* (1): 87-90.
- . [1938] 2007. “Nacionalismo y Americanismo musical”. En *Voces en la*

- Sombra*. Pablo Guerrero [autor]: 273-289.
- . 1943. “La educación musical en la nueva cultura de América”. *América* (77): 402-407.
- . 1948. “El folklore argentino: Bailes e instrumentos musicales”. *América* (90): 35-54.
- . [1950] 2007. “Ecuador su música”. En *Voces en la Sombra*. Pablo Guerrero [autor]: 32. Quito: CONMUSICA.
- . 1951. “La educación para la música”. *Revista Ecuatoriana de Educación* (17): 88-95.
- . [1957] 2007. “La Orquesta Sinfónica en una perspectiva de tres dimensiones” En *Voces en la Sombra*. Pablo Guerrero [autor]: 347-348. Quito: CONMUSICA.
- Núñez, Jorge. 2016. *El Ecuador en la historia* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ochoa, Ana, y Alejandra Gragnolini, coord. 2002. *Músicas en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ochoa, Ana. 2006. “El contradictorio siglo del sonido”. *Márgenes*: 4-15.
- Ochoa, Nancy. 1987. *La mujer en el pensamiento liberal*. Quito: El Conejo.
- Ortiz, Renato. (s.f.). “Notas históricas sobre el concepto de cultura popular. Acceso 27 diciembre 2022. <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/bitstream/123456789/2228/1/Notas%20hist%3%b3ricas%20sobre%20el%20concepto%20de%20cultura%20popular.pdf>.
- Pérez, Rodolfo (s.f.). “Barrera Isaac J.”. *Rodolfo Pérez Pimentel*. Accedido 22 de diciembre de 2022. <https://rodolfopezpimentel.com/barrera-isaac-j-2/>.
- Pérez, Trinidad. 2010. “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa”. En *Celebraciones y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Editado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto, 23-75. Quito: FLACSO / Ministerio de Cultura.
- Polo, Rafael. 2002. *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional.
- . 2010. “De la emergencia Tzántzica al Frente Cultural. Quito en la década de los sesenta”. En *“Transiciones y rupturas El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX”*. Felipe Burbano de Lara [coord.]: 341-376. Quito: FLACSO. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/122524-opac>.
- Pratt, Mary Louise. 2010. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Pro Meneses, Alejandro. 1997. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya-Yala.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte.
- Reynolds, Simon. 2005. *Rip it Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. Londres: Faber and Faber.
- Robles, Humberto. 2019 [1976]. “Principios estéticos de José de la Cuadra”. En *Imagen e idea de Guayaquil*. Edición, selección y notas por Humberto Robles, vol.8: 187-242. Guayaquil: EDICTAL S.A.
- . 2001. “La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)”.
<https://pdfs.semanticscholar.org/ee06/26161964284c9d1a2e022e45e2028f94fb23.pdf>.
- Rocha, Susan. 2016. “La crítica sobre Camilo Egas (1917-1940)”. *Paralaje xyz*. 27 de septiembre de 2016. http://www.paralaje.xyz/investigacion_la-nocion-de-vanguardia-a-traves-de-la-recepcion-de-la-obra-de-camilo-egas-1917-1940-2/.
- Rodríguez, Martha. 2015. “Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura”. Quito: FLACSO.
- . 2018. “Pasillo ecuatoriano, radios e industrias culturales (1920-ca.1965): Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Salgado, Humberto. 1951. “Nuestra creación musical”. *EL Sol*. 21 de Enero: 12.
- . 1952. *Música Vernácula Ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Semán, Pablo. 2009. “Culturas populares: Lo imprescindible de la desfamiliarización”. *Maguaré* (23): 181-205.
<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/28982/14978-45191-1-PB.pdf?sequence=1>
- Schiaffino, Gladys. 2017. “Problemática de la ópera en el Ecuador y en Latinoamérica”. *Revista de investigación y pedagogía del arte* (1).
<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/download/1331/1099/4056#:~:text=Existen%20muy%20pocas%20publicaciones%20sobre,composiciones%20que%20llegan%20de%20Europa>.
- Schoenberg, Arnold. [1946] 2005. “Adiestramiento del oído mediante la composición”. Accedido 21 de febrero de 2023. <http://www.sohns-musica.com.ar/>.
- Shiner, Larry. 2004. *La invención del Arte. Una historia cultural*. Barcelona: PAIDÓS.
- Traversari, Pedro Pablo. [1915] 1987. “Las bellas artes en la instrucción pública de

- América”. En *Teoría del Arte en el Ecuador*. Compilado por Edmundo Ribadeneira: 323-335. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- . [1922] 2002. *Música en todos y para todos. Prontuario de la doctrina del arte*. Quito: Conservatorio Nacional de Música.
- Tejada, Leonardo. 1951. “Artes populares en el Ecuador: La vocación artística nacional juzgada a través de la más genuina expresión”. *El Sol*. 21 de Enero: 16.
- Valencia, Gladys. 2021. “La revista literaria modernista (1900-1920) Proyecto editorial, arte, crítica e intervención en el discurso cultural”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Vernimmen, Lupita. 2013. “Las industrias culturales para el desarrollo en Ecuador”. *Resistencia*: 38-40.
- Williams, Raymond. 1980. “Teoría Cultural”. En *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península. https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/williams2.pdf.
- Wolkowicz, Vera. 2021. “Entre la teoría y la praxis: discursos acerca del pasado musical indígena y su utilización en las obras de Segundo Moreno y Sixto María Durán a comienzos del siglo XX”. *Sonocordia*: 35-56.
- Wong, Ketty. 2002. “La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX”. En *Músicas en Transición*. Coordinado por Ana María Ochoa y Alejandra Gragnolini: 67-77. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- . 2004. *Luis Humberto Salgado un quijote de la música*. Quito: Banco Central del Ecuador / Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2013. *La Música Nacional. Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Anexos

Anexo 1: Portada del cancionero N.22 del almacén Emporio Musical



Anexo 2: Interior del cancionero N.22 del almacén Emporio Musical.

CHOLA PURA
ZAMBA
Grabado en disco «Odeón» No. 70018
por el Cuart. Travesera Citolinas

Chola, chola, chola } bis.
linda chola mía:
chola bandida,
querida,
perdida entre los pliegues } bis.
del corazón

Ay, ay, ay ay.....
linda chola:
dame siquiera
el agüita para curar;
linda chola mía
pura chola mía,
ay ay ay ay.....

Música y Letra de Alfredo Caspia.
(Se repite la primera estrofa)

Lamento del Indio
SANJUANITO
Grabado en disco «Odeón» No. 70087
por el Conjunto «Travesera Citolinas»

Los arados, los sembríos,
las cosechas y su amor,
dan al indio en este mundo } bis
la alegría a su dolor.

Por donde quiera que va } bis
llega triste el rondador, } bis
porque en su alma hay solo pena } bis
sufrimiento y gran dolor.

Música de César H. Dagnino
Letra de Luis Romero.

DIAPASONES
para Violín, de madera negra, muy finos.

Los Grandes Exitos
Orquestados
de Música Nacional
en Discos "Odeón":

70022 Corazón Destrozado
Tarari

70042 Halo Carlos-Paseobla
Saca Pañuelo-Sanjuanito

70050 Sangre Ecuatoriana
Paseobla

76003 Quejas del Corazón
Paseobla

76006 Beatriz - Sanjuanito

76007 Recuerdos - Sanjuanito

MUSICA PARA PIANO
Los MEJORES EXITOS

Emporio Musical
del 1 de Octubre del 1948