

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Doctorado en Literatura Latinoamericana

**Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965).  
Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo  
cultural**

Martha Cecilia Rodríguez Albán

Tutora: Ana María Ochoa Gautier

Quito, 2018



### **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Martha Cecilia Rodríguez Albán, autora de la tesis intitulada “Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965). Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de doctor, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

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

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

Quito, 7 de mayo de 2018

Firma: .....

## Resumen

La presente investigación aborda el proceso del pasillo en el Ecuador, entre 1920 y ca.1965. Analiza el papel de varios elementos, en la designación de un tipo de pasillo como “la canción nacional” en los años 60; esos elementos son: la poesía modernista; los discursos sobre la nación; la radio y dos industrias culturales (fonográfica y de espectáculos). Esa designación se enmarca en un contexto más amplio, rubricado por las tensiones entre dos procesos resignificadores de las músicas populares; uno es el propuesto por la ciudad letrada —enfocada en reestructurar los campos del arte y musical; presionada por ello, a la vez—; otro es el que conducen la radio y las industrias culturales —ocupadas éstas en construir las *canciones nacionales* de los países de la región, para los mercados respectivos—. En ese contexto hay que entender las tensiones entre formas artísticas académicas y formas populares en la música y/o en la letra del pasillo, a lo largo de dos momentos: un momento del pasillo modernista (1920-ca.1935-1940), y otro momento de mayor diversificación de propuestas (ca.1945-ca.1965), académicas y no académicas, entre las cuales solo una recibirá la designación de “la canción nacional”, en los años 60. La gestión, las prácticas y las jugadas políticas de los actores implicados en esa designación permitieron apreciar la interacción de diversos elementos de la totalidad de lo social, en este proceso cultural.

Se emplean los métodos analítico y deductivo, con el análisis sociológico de redes, actores sociales y estructuras como herramienta central. Entre las técnicas usadas, constan la revisión de prensa y archivos, de bibliografía primaria y secundaria, y la entrevista con preguntas abiertas. En los archivos de Quito y Guayaquil, se han examinado: revistas y textos académicos; artículos crítica social, de arte y musical, en diarios *El Telégrafo* y *El Universo* (de Guayaquil), y *El Día* y *El Comercio* (de Quito); asimismo, se estudiaron literaturas y textos *menores*: cancioneros y revistas de espectáculos; biografías y memorias; entrevistas; reseñas de espectáculos y crónica roja; publicidad de empresas discográficas, de espectáculos, de almacenes de discos. Además, incluye la revisión de materiales audiovisuales en Internet. Sobre la base de esos datos, se pudo reconstruir la disputa entre voces académicas y voces de artistas populares, en el campo.

Se trata de un estudio interdisciplinario, desde la perspectiva de los estudios culturales (estudios literarios, de la sociología de la cultura y de la historia cultural). Contribuye al

análisis cultural desde el pensamiento crítico, con base en la teoría materialista-histórica de la cultura, de Raymond Williams. Aporta al pensamiento sobre la historia cultural del país, pues analiza los procesos de construcción del campo del arte, con énfasis en el debate sobre cultura y nación, de los años 30, 40 y 50; al mismo tiempo compara varios procesos sociales de Quito y Guayaquil, en lo relativo a: estructuración de culturas políticas disímiles, diferente tradición de gestión de lo popular y lo cultural, y de distinta construcción del campo local del arte. De modo similar, este trabajo aporta a los estudios de Comunicación, pues reconstruye los orígenes de la radio y las industrias fonográfica y de espectáculos en Ecuador, mediante una extensa indagación en archivos de prensa de esas décadas.

Esta investigación interviene, finalmente, en los debates sobre el proceso del pasillo ecuatoriano, ámbito al que incorpora hallazgos importantes. Ellos son: primero, que el pasillo modernista se extiende por un periodo mucho menor del que señalan otros autores: no llega hasta los años 50 ni 60, sino que se limita al lapso de 1920 a ca.1935-1940; segundo, que no fue ese pasillo el designado como “la canción nacional” en los años 60, sino el pasillo con influjo del yaraví (surgido en la región Sierra centro-norte, desde ca.1940 hasta ca.1965, y cuyos mayores representantes fueron Benítez y Valencia); tercero: que, con un pasillo muy diversificado, destacaron al menos cuatro formas del género en la disputa cultural de los años 50: pasillo “bolerizado”, melodramático (que hizo parte de la canción rocolera, del país y la región), *estilizado* (que fue la propuesta resignificadora, de la ciudad letrada) y pasillo con influjo del yaraví —amén de los de otras regiones del país—.

**Palabras clave:** Pasillo ecuatoriano; campo cultural ecuatoriano; campo musical ecuatoriano; radio en Ecuador; industrias culturales en Ecuador; Conservatorio Nacional de Música.

A mi hijo Pablo,  
con el más grande amor y admiración por su esfuerzo continuo  
A mi madre Violeta, apoyo amoroso y fiel en cada proyecto de mi vida  
A Violeta María, Rosa Virginia y Carlos Enrique (+),  
quienes siempre han estado junto a mí  
A mi abuela Rosa Mercedes,  
quien inscribió el pasillo en la sentida memoria de mi infancia

## Agradecimientos

Un trabajo de largo aliento siempre reposa en el esfuerzo de muchas personas, quienes contribuyen de diferentes maneras a que ese proyecto se vuelva una realidad. En primer lugar, deseo agradecer a la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y a los profesores del Doctorado en Literatura Hispanoamericana; de manera especial a mi directora, Ana María Ochoa, y a Julio Ramos: la apertura al diálogo que los caracteriza se tradujo en valiosos aportes académicos y en estrechamiento de vínculos de amistad. A los compañeros de aula, escenario donde nacieron lazos fraternos que luego se consolidaron en el ambiente laboral. A Alexandra Kennedy y Galaxis Borja, por invitarme a reflexionar sobre el pasillo y el Teatro Sucre. A Marilú Vaca, por la entrevista y sus perspectivas, y por su trabajo en archivos. A Álvaro Alemán, lector atento y generoso de este trabajo. A diversos amigos, docentes de otras universidades: por las conversaciones en torno al tema de la música y el pasillo, por sus invitaciones a participar en proyectos comunes y por su amistad. A la Universidad Central del Ecuador, institución donde realicé mi ejercicio docente y que me ofreció condiciones propicias para realizar esta investigación. A las personas a cargo de los archivos consultados, cuya amable disposición y ayuda han constituido un enorme apoyo; en particular, al personal de la Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, sede Quito, y de la Biblioteca Carlos A. Rolando, de Guayaquil, en las que realicé la mayor parte de la búsqueda de información primaria. Agradezco de manera especial a los artistas populares, mujeres y hombres cuya producción ha hecho posible este trabajo; su enorme talento y voluntad enriquecen nuestra existencia y le obsequian alegría cotidiana, inagotablemente. Por último, a mi familia y amigos: su apoyo afectuoso, generosidad y preocupación son los pilares en que se apoyan siempre, hasta culminar, empresas tan exigentes como ésta.

## Tabla de contenido

Introducción .....	11
Capítulo uno: Estéticas en escena: pasillos romántico-modernistas y pasillos melodramáticos .....	18
1. Sobre la música popular y los géneros popular-mestizos del país .....	18
1.1. Propuesta de periodización del pasillo .....	21
2. Sobre el pasillo-canción .....	25
2.1. Cambios en la estructura y la forma del pasillo .....	26
2.2. Modernismo y ruptura cultural con los valores del novecientos .....	30
2.3. Estilo de las letras del pasillo: el énfasis en lo poético, en los años 20 .....	38
2.4. Matrices culturales de la canción melodramática popular .....	45
3. Estéticas y temas en los periodos del pasillo.....	49
3.1. Primer momento del pasillo (tercio final del s. XIX-1920) .....	49
3.2. Segundo momento (1920 - ca.1935-1940): proceso del pasillo modernista .....	51
3.3. Tercer momento (ca.1940-ca.1950): transición entre pasillo modernista y pasillo melodramático, y ascenso del pasillo con influjo del yaraví .....	61
3.4. Cuarto momento (ca.1950-ca.1970-1980), de la diversidad de pasillos: “bolerizado”, con influjo del yaraví, estilizado y melodramático .....	65
3.5. Quinto momento (ca.1980-2000): pasillo bailable tropicalizado y otras fusiones.....	69
Capítulo dos: Campo musical y desordenamientos sonoros en el primer tercio del s. XX ..	72
1. Elementos perturbadores del orden letrado (1910-1930).....	72
1.1. El CNM y el enfoque ilustrado .....	72
1.2. La industria fonográfica y el espacio sonoro. Las audiciones masivas.....	76
1.3. La industria fonográfica y su publicidad.....	81

1.4. Las Bandas: Retretas e incursiones en espacios institucionalizados.....	84
1.5. La naciente industria del espectáculo.....	90
1.5.1. Sobre las variedades y otros espectáculos “para el pueblo” .....	91
1.5.2. Artistas y repertorios popular-mestizos, en números de variedades .....	93
1.5.3. Compañías locales de teatro y números de variedades .....	102
1.5.4. Primera industria local de espectáculos: las Ferias .....	105
2. Pedagogía del mercado musical y respuesta letrada, en la prensa .....	108
Capítulo tres: Radio e industrias culturales en la construcción de la nación. Tensiones con la ciudad letrada.....	121
1. Contexto regional y local: el debate por la identidad y la cultura nacional .....	122
2. Industrias culturales y radio en el proceso del pasillo (1930-1944).....	126
2.1. El pasillo y las grabaciones, entre 1930 y 1944 .....	126
2.2. Las primeras radios y el pasillo.....	132
2.2.1. Artistas populares y radioemisoras, en el periodo.....	140
2.3. Difusión diferenciada de las músicas de la industria fonográfica .....	147
2.4. El pasillo y la industria local del espectáculo, entre 1930 y 1944 .....	155
3. Industrias culturales y radio en la construcción de la nación (1930-1944).....	166
3.1. Construcción de la <i>música nacional</i> desde la prensa y la industria fonográfica.....	167
3.2. Construcción de la <i>música nacional</i> desde la radio .....	172
3.3. Construcción de lo popular en los espectáculos musicales y/o dancísticos: Exposición Obrera, Festivales de danzas indígenas (1941-1944).....	177
4. Avatares de las categorías <i>música culta</i> y <i>música ecuatoriana</i> (1930-1944) .....	189
4.1. Esbozos de categorización desde la radio y las industrias culturales.....	190
4.2. Desde el balcón de la ciudad letrada .....	205
4.3. Autores / intérpretes: académicos y no académicos.....	215



4.3.1. Angelo Negri y su defensa de la música clásica en Guayaquil .....	219
4.3.2. Segundo Luis Moreno y la disputa musical en Quito .....	227
Capítulo cuatro: Instituciones de la alta cultura e industrias culturales (1945-ca.1965): Diversos pasillos, diversos procesos sociales, una sola canción nacional .....	245
1. Contexto: discurso del desarrollo vs. gestión populista .....	247
2. El proceso del pasillo, entre 1945 y ca.1965: dinámicas en Quito y Guayaquil .....	251
2.1. El pasillo en Guayaquil: rostros de individuos en la multitud .....	252
2.1.1. La gestión de lo popular en el puerto .....	252
2.1.2. La experiencia urbano-marginal .....	254
2.1.3. La emergencia del estilo rocolero: entre disputas por el mercado y las nuevas formas de consumo musical .....	264
Disputas por el mercado musical .....	268
La rocola y el estilo rocolero.....	271
Articulación entre empresas discográficas, emisoras radiales, artistas y rocola .....	275
2.1.4. Los cantores de la experiencia en los márgenes, en Guayaquil de los años 50 ....	279
2.1.5. Construcción de la distinción por el consumo musical, en Guayaquil .....	284
La distinción, según los escenarios de consumo y los géneros musicales .....	284
La distinción y las políticas de las instituciones locales de la alta cultura.....	290
2.2. El pasillo en Quito (1945-ca.1965) .....	292
2.2.1. Tradición de gestión de lo popular en Quito .....	293
2.2.2. El pasillo en Quito: influencia del bolero y el valse (ca. 1955-1970).....	298
2.2.3. Actores y prácticas en la construcción de “la canción nacional” (1945-ca.1965)	306
Gestión y prácticas del dúo Benítez-Valencia .....	309
Radio y promotores de espectáculos musicales, en la construcción de la canción nacional (1945-ca.1965) .....	323

Aval de sectores de la intelectualidad quiteña y del país. Aval de actores de la política	332
3. La fuerza de la letra.....	341
3.1. Mayor institucionalización del campo de la música (década de 1950).....	343
3.2. Intervención académica: La categoría <i>música ecuatoriana estilizada</i> .....	352
Conclusiones.....	367
Bibliografía .....	378
Anexos .....	399
Anexo 1: Tablas .....	399
Anexo 2: Letras de pasillos representativos de cada periodo.....	405

## Introducción

El objeto de estudio de este trabajo es un proceso cultural: la construcción del pasillo como *la canción nacional*, entre 1920 y ca.1965. Al inicio, me preguntaba cómo una particular forma de pasillo logró erigirse como modelo musical del país, en detrimento de otras formas del género de diversas regiones del territorio, y de los restantes géneros popular-mestizos. Sabía que la industria fonográfica había jugado un rol importante; así, era preciso indagar sobre ese rol, el de la naciente industria local del espectáculo, y el de la radio (ella potenció el trabajo de tales industrias, al ser un medio de comunicación). Por otro lado, en la escasa bibliografía sobre el tema, se hablaba con recurrencia de “compositores nacionalistas”, y se resaltaba el contraste entre un pasillo con letras modernistas y un pasillo “menos poético”; además, en un trabajo sociológico previo (referido a la Casa de la Cultura) observé que la Guerra con Perú (1941) y la firma del Protocolo de Río de Janeiro (1942) imprimieron un giro significativo al debate sobre la nación, y ubicaron a la ideología de la nación mestiza como dispositivo clave; entonces, tal ideología podría haber ayudado a entronizar al pasillo “yaravizado” como la canción nacional. Sobre esas bases, definí mi objetivo principal: “analizar cómo incidieron los siguientes elementos en la ‘nacionalización del pasillo ecuatoriano’: una manifestación estética (la poesía modernista); los debates cultural-políticos sobre mestizaje y nación (1930-ca.1960); y el auge de las industrias culturales (industria fonográfica, teatro de variedades) y la radio”.

Pero en el curso de la indagación en fuentes primarias, se evidenció que la forma melodramática del género tuvo similar (o mayor) impacto social que la modernista; aún más: observé que, desde la década de 1950, el pasillo melodramático coexistió con derivas de otros géneros populares de la región, que tenían como base la misma estética. Y vi finalmente que, en ese decenio, al pasillo melodramático se oponía lo que la Academia llamó “pasillo estilizado”. Ocurría, entonces, que la visita a los archivos dimensionaba de otra manera (y complejizaba) la pregunta inicial por el pasillo modernista.

Un estudio de esta naturaleza requería de un abordaje interdisciplinario, desde la perspectiva de los estudios culturales (estudios literarios, de la sociología de la cultura y de la historia cultural). Si bien enfoqué la mirada en las disputas al interior del campo musical

y el del arte, sabía que ellas se inscribían en procesos sociales más amplios, del país y la región. En este caso, el contexto era la emergencia de *lo popular y las masas* en América Latina, y la construcción musical de esas naciones por la industria fonográfica (del samba como música brasileña, el tango como la argentina, el son como música cubana, la ranchera como la mexicana, y otras). Todos esos procesos ocurrieron entre 1920 y 1960.

Por su perspectiva (y sus fuentes), este trabajo aporta al análisis cultural desde el pensamiento crítico. Me fundamentó en la teoría materialista-histórica de la cultura, de Raymond Williams; en ella, son clave: el concepto de hegemonía, y la idea de cultura como un campo de mediaciones y de disputas, a la vez. Esa disputa es social, sí, pero sus formas se expresan simbólicamente, en un campo musical en formación, donde los actores disputan por obtener mayor capital simbólico, para escalar a mejores posiciones (concepto de campo, de Pierre Bourdieu). Por su tema, el trabajo se inserta en los debates sobre el proceso del pasillo ecuatoriano y la historia cultural del país. Finalmente, contribuye también a los estudios de Comunicación, ya que revisa los orígenes de la radio y las industrias fonográfica y de espectáculos, en el país.

En lo metodológico, empleé los métodos analítico y deductivo. Organicé y analicé cualitativamente una extensa información proveniente de fuentes primarias (lo que constituye una de las fortalezas del trabajo). Como herramienta central para ampliar la comprensión de los procesos culturales, reconstruí y analicé las redes sociales (en el sentido sociológico del término) y trayectorias de actores. Recopilé información mediante las técnicas de revisión de archivos y de prensa, de bibliografía primaria y secundaria, y de entrevista con preguntas abiertas. Los archivos consultados en Guayaquil fueron: Biblioteca Carlos A. Rolando (hemeroteca, fondos de cancioneros y de revistas de espectáculos) y Biblioteca Municipal (hemeroteca); Archivo Histórico del Guayas (hemeroteca y biblioteca). En Quito, indagué en el Archivo Nacional del Ecuador (fondos del Teatro Nacional Sucre), la Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio (hemeroteca), la Biblioteca Nacional Aurelio Espinosa Pólit (hemeroteca), y el Archivo Histórico Municipal. Además, recurrí a internet para examinar materiales audiovisuales.

En esas fuentes, examiné textos académicos: *Revista Letras del Ecuador*; artículos crítica social, de música y de arte en general, en diarios *El Telégrafo* y *El Universo* (de Guayaquil), y *El Día* y *El Comercio* (de Quito); pero también di espacio a literaturas y textos

considerados *menores* (biografías, memorias, correspondencia, entrevistas; programas de mano del Teatro Nacional Sucre; cancioneros y revistas de espectáculos; publicidad de almacenes y empresas de discos, de presentaciones artísticas; reseñas periodísticas de crónica roja y de espectáculos). Con los datos allí obtenidos, elaboré algunas tablas con fines descriptivos, y reconstruí las redes sociales de los actores que más incidieron en el proceso.

Sobre los archivos de prensa de los años 1911 a 1924, su disponibilidad marcó mucho la búsqueda; pude acceder, p. ej., a colecciones incompletas de *El Telégrafo* de 1911, 1912, 1915, 1916, 1920 y 1922; con suerte, estuvo más íntegro el año 1919 —del suicidio de Medardo Ángel Silva—. Para los años 1925 a 1929 —de auge de las primeras compañías nacionales de teatro—, tampoco estaban completas las colecciones de los diarios *El Día*, *El Universo* y *El Telégrafo*; esa situación mejoró al revisar prensa de años posteriores: así, entre 1930 y 1933 —periodo clave en los inicios de la radio—, conté con colecciones bastante completas de aquellos diarios y de *El Día*. Como estrategia de revisión para los años 1935 a 1965, me propuse indagar en los dos meses en que se ofrecían más presentaciones de artistas, por las celebraciones cívicas (en Guayaquil: julio y octubre; en Quito: mayo y agosto y además el mes de diciembre, desde la década de 1950); cuando se dieron eventos importantes para el espacio sonoro, se revisó además todo ese mes correspondiente (p. ej., febrero de 1958 y 1959, por el nacimiento y primer aniversario de Radio Cristal; abril y mayo de 1942, 1943 y 1944, y octubre de 1944, por los Festivales de Danzas Indígenas); esa propuesta debió sujetarse a la disponibilidad real de las fuentes, y a la variación en la información ofrecida por estos diarios. Salvando diversas dificultades, fue esa búsqueda extensa en cancioneros, revistas y prensa lo que me permitió reconstruir la disputa entre voces académicas y otras de artistas populares, en el campo musical en proceso de estructuración.

Con el fin de entender las dinámicas del campo, esboqué primero las redes sociales de compositores clave: Francisco Paredes Herrera, Nicasio Safadi, Sixto María Durán, Pedro Pablo Traversari, Segundo Luis Moreno, Juan Pablo Muñoz Sanz, Angelo Negri. Para ello, partí de sus trayectorias de vida; al dibujar sus redes, las unidades de análisis fueron los vínculos (con actores, partidos, instituciones culturales; los lazos débiles con empresarios y autoridades locales). El primer paso fue leer sus biografías, memorias, cartas y entrevistas; con información de diarios y archivos, ubiqué sus *vínculos* (comunicaciones establecidas en su red, y con otros actores o instituciones) y el *apoyo obtenido* como resultado de esos

vínculos: recomendaciones y apoyo logístico de instituciones (caso del dúo Benítez-Valencia, que recibió visibilidad desde Radio Quito y Diario *El Comercio*, y apoyo de la Unión Nacional de Periodistas y el Municipio de Quito, para llamarse “los intérpretes” de *la canción nacional*); los vínculos también facilitan apoyo logístico y financiero (Negri recibió ayuda de empresarios de teatro y de actores de la burguesía guayaquileña; Paredes y Safadi, de empresarios de la industria fonográfica; Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, de circuitos de espectáculo y de empresas fonográficas internacionales); los vínculos pueden brindar, asimismo, publicidad y apoyo de actores de lo político (casos de Durán y Traversari, quienes fueron designados como autoridades del Conservatorio Nacional de Música (CNM) por sus vínculos con actores políticos, destacadamente con el Partido Liberal; gracias a ello, y a sus capitales, mantuvieron el control de la institución durante casi cuatro décadas).

Las trayectorias de los actores se pensaron en el contexto de los debates sobre la nación, el arte y la música ecuatoriana. En ellas, registré: las relaciones con actores de redes sociales afines y no afines, las intervenciones musicales y discursivas (orales o en textos impresos) y la relación de ellas con otros textos del espacio público cultural. Para reconstruir los debates, resultaron de utilidad: los artículos de *Revista Letras del Ecuador* y otras; artículos periodísticos antropológicos de Víctor Gabriel Garcés; y textos sobre música: de Moreno, Durán, Traversari, Muñoz Sanz, Paredes Herrera (alias Martín Cano); asimismo, artículos de crítica literaria y de arte de intelectuales como Francisco Ferrándiz Albors (alias Feafá), José de la Cuadra, Humberto Salvador, “Corina”, Benjamín Carrión.

Para las propuestas y actuación de músicos populares, fueron de importancia enorme los cancioneros y las propias *performances* (reseñadas en cancioneros, en la prensa de gran tiraje y en revistas de espectáculos); además, desde mediados-fines de los años 40, la radio (con sus programas, concursos y repertorios); y, desde los años 50, las nuevas políticas de las empresas discográficas internacionales. El desempeño de la industria fonográfica en los debates se reconstruyó mediante su publicidad en la prensa; la radio y las empresas de espectáculos participaron, como se dijo, a través de las programaciones, concursos y repertorios (igualmente publicitados en la prensa). Aunque con dificultades, pude trazar el recorrido de varias instituciones (Conservatorios, Escuela de Música de la Junta de Beneficencia, Unión Nacional de Periodistas, Radio Cristal), y sus políticas. Finalmente,

crucé las intervenciones discursivas y musicales con las respectivas redes y trayectorias de vida, siempre en relación con los debates sociales y políticos del país.

Para concluir esta introducción, presentaré resumidamente los contenidos de los capítulos. El primero construye un breve marco conceptual. Nociones importantes son: *matrices culturales* (Jesús Martín Barbero), *resignificación musical y epistemologías de la purificación* (Ana María Ochoa), *melodrama* (Carlos Monsiváis). Estudié las *industrias culturales* desde la mirada de Jesús Martín Barbero y Renato Ortiz, quienes resaltan el rol de ellas en la génesis de imaginarios e identidades, y en los procesos de producción y circulación y consumo cultural en sectores subalternos. Definí *músicas populares* a partir del concepto de *culturas populares* de Ticio Escobar; el de *géneros musicales popular-mestizos* del país, conforme a Mario Godoy. Ya centrados en el pasillo, revisamos cómo se volvió hegemónica la forma pasillo-canción en los años 20, luego de cambios en la estructura y los formatos de interpretación, y en un contexto de énfasis en la poeticidad de las letras. Con la poesía modernista como modelo y con influjo del género canción, ca.1920 entró a escena el pasillo romántico-modernista, manteniéndose su auge hasta ca.1935-1940. Luego de una transición en la década del 40, arriba el momento del melodrama en el pasillo; analicé los rasgos de esa estética, resaltando su inscripción en antiguas matrices culturales populares. Finalmente, propuse una periodización del pasillo, a partir de criterios estético-literarios y a otros provenientes de la sociología histórica y la teoría cultural. De todo el largo proceso del pasillo, este trabajo se centra en los decenios que van de 1920 a ca.1965.

Mi análisis del pasillo no es solo estético, decía, pues las estéticas no son un numen, no se explican a sí mismas, no se despliegan por sí solas; era necesario considerar criterios históricos y sociológicos. Sobre la base de ellos organicé los capítulos, pues los quiebres en el proceso del pasillo se produjeron en relación constitutiva con elementos de índole social, política, cultural-ideológica, económica (la cultura es un *proceso social total*, insiste Raymond Williams). Así, el segundo capítulo aborda el periodo 1910-1930, porque en 1911 se iniciaron las grabaciones en el país, y porque en 1930 hubo un *boom* del pasillo (auspiciado por una discográfica local, que es actor de lo económico). El tercer capítulo estudia el periodo 1930-1945 (los primeros lustros de radio y de la industria local de espectáculos, que incidieron en los cambios estéticos en el género). El capítulo cuarto analiza los eventos entre 1945 y 1965, porque en 1944 se fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), y esa

institución jugó un rol clave en varios sentidos: impulsó decisivamente las instituciones de la música y las políticas de purificación, y modificó la correlación de fuerzas en el campo musical. Cierra el estudio en 1965, cuando el pasillo melodramático ya pisaba firme en la escena musical.

Luego del capítulo inicial (de conceptos y periodización), en el segundo capítulo revisé algunos elementos que alteraron el empeño letrado por regular el espacio sonoro, entre 1910 y 1930. Quien más “desordenó” aquel espacio fue la industria fonográfica; de ella derivaron las audiciones masivas y su publicidad, cuya eficiente pedagogía había logrado ya posicionar la noción de que el pasillo era la música nacional, ca.1930. Además, estaban las Bandas, que tuvieron un auge en los inicios de la discografía, e incursionaron en espacios del arte, como los Teatros. Un tercer elemento fue la naciente industria del espectáculo, sobre todo la Feria de Muestras y las compañías de teatro; en ambas, el número estrella eran las variedades (y el pasillo tuvo un lugar central ahí).

El capítulo tres detalla el desempeño inicial de la radio y las industrias culturales, y analiza cómo sus prácticas acrecentaron las tensiones con la ciudad letrada. En los contextos regional y local de debates sobre la cultura nacional, nuevos artistas populares emergían; la información sobre sus actuaciones se difundía en circuitos alternativos; sus repertorios se difundían a través de cancioneros, de la radio y las industrias de espectáculos —empresas que ayudaron a ampliar los repertorios de los géneros popular-mestizos y, con ello, las tensiones con la Academia—. Los artistas acrecentaban sus capitales al ganar concursos, grabar discos, con sus presentaciones; e intervenían en el espacio público sonoro con sus *performances* y repertorios. De su parte, las posiciones letradas se mostraron más incisivas, en el debate sobre la nación; los discursos de literatos y músicos académicos se desplegaron en conferencias, en la prensa y en publicaciones sobre música. El académico Angelo Negri fue adalid en la defensa de la música clásica como la norma, en Guayaquil; él, y Segundo Luis Moreno, en Quito, actuaron desde fuera del CNM, hasta fines de los años 30. La Academia no lograría, hasta 1944, que las prácticas de purificación se impusieran.

En el capítulo cuatro se ve cómo, aunque existían diversos estilos de pasillos, solo uno se entronizó como *la canción nacional*. Primero se revisa el contexto político, en el que se enfrentaron el discurso del desarrollo (con el mestizaje como dispositivo clave) y el discurso populista. En Guayaquil, el campo político se conmovía con las prácticas populistas,



que diferían del tradicional manejo de lo popular por sus elites económico-políticas. En el entorno de la experiencia urbano-marginal, marcado por prácticas populistas, emergió el estilo rocolero; incidieron las nuevas formas de consumo musical, junto con las disputas entre emporios fonográficos internacionales por los públicos. Para defender sus nichos de mercado, las industrias locales promovieron en el puerto el estilo rocolero, con mediación de un nuevo dispositivo tecnológico (la rocola). Se aprecia, al fin, cómo se articuló el accionar de las empresas discográficas locales con las radioemisoras, los artistas y la rocola, en los casos emblemáticos de actores emergentes (Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas). Todo ello, en el marco de la construcción de la distinción por el consumo musical, en Guayaquil.

Pero otro estilo de pasillo se volvería hegemónico en la capital, y quien lo interpretó mejor fue el dúo Benítez-Valencia: el *pasillo con influjo del yaraví* (uno de los géneros más importantes de la Sierra en general, y de la Sierra centro-norte, en particular); su foco de difusión era Quito. La actuación del dúo, y la tradicional forma de gestión de lo popular en esa ciudad, incidieron para que esa forma de pasillo fuera entronizada finalmente como la canción nacional. Ello ocurría mientras se sentía el impacto del bolero en toda Latinoamérica. En los años 50, nuevas generaciones de artistas se apropiaron de rasgos estilísticos del bolero mexicano y construyeron lo que se llamó el *pasillo bolerizado*, el cual coexistió con el pasillo interpretado por Benítez y Valencia. En el contexto de la forma quiteña de gestión de lo popular, el dúo recibió el aval de sectores de la intelectualidad local (sobre todo, de la Unión Nacional de Periodistas), de actores de la política local (ligados al Municipio de Quito), y publicidad a través de medios impresos y de la radio; aquellos avales fueron decisivos para postular al *pasillo con influjo del yaraví* como “la canción nacional”. Pero la ciudad letrada respondía también; así, en la década de 1950 mostró sus logros en tareas de purificación, con el *pasillo estilizado* y la *música ecuatoriana estilizada*; la CCE fue un actor central en ello, y en la mayor institucionalización del campo musical, alcanzada en esa misma década.

A continuación, paso a revisar el desarrollo de cada capítulo.

## Capítulo uno

### Estéticas en escena: pasillos romántico-modernistas y pasillos melodramáticos

En este capítulo, propongo una visión panorámica de las estéticas desplegadas a lo largo de la historia de este género musical. Además, me detengo en el proceso que llevó a que el pasillo-canción se volviera hegemónico entre las diversas formas del género, hacia 1920. Finalmente, realizo un breve contraste entre dos de las estéticas más importantes que ha tenido el pasillo en el s. XX: romántico-modernista y melodramática.

#### 1. Sobre la música popular y los géneros popular-mestizos del país

Los *géneros popular-mestizos* se incluyen en el ámbito más general de la llamada *música popular* la cual, por sus formas y procesos, contrasta con la llamada *música culta*. En realidad, la música culta y la popular pertenecen a dos polos culturales en tensión: el subalterno y el hegemónico; esos polos no son unívocos, e incluyen a actores heterogéneos; otra particularidad es que, aunque se presenten como separados, en realidad hay muchos intercambios entre ambos polos. Pero hay diferencias, dijimos, en cuanto a formas y procesos de constitución de esas músicas. La popular representa actitudes, sentimientos, nociones y valores de grupos subalternos (lo cual no necesariamente la hace “revolucionaria”);<sup>1</sup> ella disputa, pero también mantiene vínculos, con expresiones *cultas*; y está muy marcada por la intervención de las industrias culturales y de los medios de difusión masiva.<sup>2</sup>

Ahondando en esta definición, Ticio Escobar sostiene que es improductivo anclarse en la dicotomía centro-periferia, para pensar las expresiones artísticas populares. Prefiere resaltar el peso de los continuos intercambios promovidos por actores subalternos: el arte periférico “se desarrolla tanto mediante estrategias de resistencia y conservación como mediante prácticas de apropiación, copia y transgresión de los modelos metropolitanos; tales prácticas se encuentran por lo tanto ante el desafío de asimilar, distorsionar o rechazar los paradigmas centrales en relación a la memoria local y de cara a proyectos históricos

---

<sup>1</sup> Cfr. Ticio Escobar, “La cuestión de lo popular”, en Juan Acha, Adolfo Colombré y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991 [1986]), 138-41.

<sup>2</sup> Cfr. *Ibíd.*, 138.

particulares”.<sup>3</sup> Desde esa mirada, en el estudio de las músicas popular-mestizas del país (y del pasillo, en particular), se verá cómo operan las prácticas de “apropiación, copia y transgresión” de modelos, sean éstos metropolitanos o de la cultura erudita; esta característica se aprecia en todos los géneros que estaban en auge durante el periodo que estudiamos (valse, tango, bolero, etc.) —y en toda música popular, en general—.

Ahora bien, cuando al hablar de *géneros popular-mestizos* del país, me refiero a: a) géneros que provienen de la Colonia, a saber: el danzante y el yumbo, así como el yaraví y el sanjuanito *mestizos* (porque, paralelamente, se conservan versiones de estos últimos, que se remontan al Incario: el yaraví y el sanjuanito *indígenas*);<sup>4</sup> b) géneros constituidos desde el siglo XIX y hasta inicios del XX, en las urbes ecuatorianas: pasillo, albazo, tonada, pasacalle y aire típico;<sup>5</sup> a ellos, Godoy añade el alza, el amorfino costeño, y el *fox incaico*.<sup>6</sup> El conjunto de la *música popular-mestiza* forma parte a su vez de un ámbito más amplio: el de la *música popular*, que incluye expresiones *no mestizas* de grupos subalternos, ya sean del Ecuador (las músicas indígenas, las músicas afro, etc.) o de otros países o regiones; así, las músicas populares son heterogéneas, no un *continuum* (igual que las formas musicales hegemónicas).

En contraste con estas raíces de la música popular, la *música culta* se ancla en la tradición ilustrada del siglo XVIII europeo. Usualmente es de estilo clásico, y está definida por el desarrollo perfecto de una sola idea musical (en oposición a la polifonía del barroco). También pone énfasis en la simetría y el equilibrio: “un depurado balance en la construcción de los temas y un ágil trazo *melódico* —cuyas frases buscan la simetría en el número de sus compases—”<sup>7</sup> serían sus rasgos destacables. Unicidad y perfección le son imprescindibles: “la perfección exige formas de expresión también perfectas y la define un sentido único de

---

<sup>3</sup> Ticio Escobar, “Arte indígena: el desafío de lo universal”, en Jiménez, José (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (Madrid: MEIAC Turner, 2011), 40.

<sup>4</sup> Luis Humberto Salgado, “Ritmos y aires andino-ecuatorianos”, *Revista Letras del Ecuador*, Año VI, No. 62 (diciembre de 1950), 6. Mario Godoy sostiene que, a diferencia del sanjuanito indígena, el sanjuanito mestizo no es pentatónico [*Breve Historia de la Música del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2005), 181]. En otras regiones de América, pervivieron además dos formas musicales amerindias, el huayno y el carnaval, pentatónicas al igual que el sanjuanito indígena. [Luis Felipe Ramón y Rivera, “El artista popular”, en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música*: 141-53 (México: siglo XXI, 1980 [1977]), 148-9].

<sup>5</sup> Salgado, “Ritmos y aires andino-ecuatorianos”, 6.

<sup>6</sup> Mario Godoy Aguirre, *Breve Historia de la Música del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2005), 170; 193-4. Cabe señalar que algunos de esos géneros fueron populares en varios países a la vez; es el caso del pasillo y del yaraví, en Colombia, Venezuela, Ecuador y Perú.

<sup>7</sup> Cfr. Raúl Zambrano, *Historia mínima de la música en Occidente*, (México: Turner Publicaciones / El Colegio de México, 2013 [2011]), 139.

las cosas. Armonía perfecta, instrumentos perfectos, *formas perfectas*”.<sup>8</sup> A partir de ese desarrollo, los instrumentos y repertorios de la música clásica llegaron a los países latinoamericanos a lo largo del siglo XIX.

En general, las formas artísticas ilustradas fueron adoptadas, de a poco, por las elites culturales del país. Estas elites promovieron la construcción de instituciones del arte, desde la segunda mitad del siglo XIX: el Teatro Olmedo (Guayaquil, 1857), el Conservatorio Nacional de Música (Quito, 1870); el Teatro Sucre (Quito, 1886), la Academia Ecuatoriana de la Lengua, e instituciones literarias (Ateneos, revistas) y de las artes plásticas (Escuela de Bellas Artes, Museos).<sup>9</sup> Todas ellas, en conjunto, auspiciaban formas y expresiones letradas, y contribuían a mantenerlas en posición jerárquica superior respecto de las formas populares. En cuanto a la reproducción de este sistema simbólico, en esas mismas instituciones (y en ámbitos bajo su influencia) estudiaban los artistas nuevos, conforme a cánones clásicos; allí se promocionaban y validaban sus obras, y desde allí emanaron inicialmente las políticas culturales que fomentarían el despliegue y reproducción del arte *culto*.

Distante de ese sistema de las artes, hay otro componente del polo cultural hegemónico:<sup>10</sup> las industrias culturales; las músicas populares se relacionan intensamente con él. La perspectiva ilustrada de quienes reflexionaron inicialmente sobre el tema, se mantiene viva en el seno de la ciudad letrada. Adorno y Horkheimer, en 1944, denominaron *industria cultural* a los procesos de producción de bienes culturales a escala masiva; los diferenciaban de los tradicionales procesos de creación por un autor individual, que arrojaban obras únicas, irrepetibles.<sup>11</sup> Desde los años 50 y 60, varios autores matizaron los juicios negativos sobre bienes producidos para públicos masivos. En la década de 1980, en Latinoamérica, Jesús Martín Barbero destacó las posibilidades de acercamiento de grupos subalternos a las obras de arte y más productos culturales, con la mediación del mercado.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, 138.

<sup>9</sup> En Quito se constituyeron el Liceo de Pintura Miguel de Santiago (1849) y la Sociedad Filarmónica (1852), pero tuvieron corta existencia; luego del Conservatorio (1870), se fundó la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico (1872), instituciones que corrieron la misma suerte, hasta reabrirse en el siglo XX.

<sup>10</sup> Son componentes del polo hegemónico estas culturas: la oficial estatal, la oficial de la Iglesia, la erudita, la cultura hegemónica internacional, y las industrias culturales. [Cfr. Ticio Escobar, “La cuestión de lo popular”, 130-8].

<sup>11</sup> Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 1998 [1944]), 175; 180-2; 184.

<sup>12</sup> Cfr. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003 [1987]), 64.

A su vez, Renato Ortiz se fijó en las posibilidades de cohesión y/o de reestructuración social que las industrias culturales promovían, desde lo simbólico.<sup>13</sup>

En el ámbito específicamente musical, Ana María Ochoa señala que la industria fonográfica ha realizado un trabajo de resignificación de las músicas populares desde inicios del siglo XX. Mediante aquel trabajo, esas músicas de la región fueron difundidas y posicionadas en el mercado mundial.<sup>14</sup> Pero al mismo tiempo, una respuesta conducida por músicos académicos en los diferentes países buscó también construir nuevos sentidos sobre las músicas populares; solo que su trabajo se realizaba desde una perspectiva que Ochoa denomina *epistemologías de la purificación*. Se trata de un trabajo que implica “no solo la construcción de la música como un dominio autónomo, sino también la construcción de las músicas indígena, folklórica y popular como dominios separados de aquel de la música clásica occidental”.<sup>15</sup> Tal separación coloca a las expresiones musicales cultas y populares en compartimentos “puros” (de allí su nombre); ello sustenta, a la vez, la ubicación de esas categorías musicales en jerarquías, las cuales reproducen y tienden a sostener las divisiones jerárquicas de las sociedades.

En la región, estas dos orientaciones resignificadoras operaron a lo largo de todo el siglo XX, en coexistencia tensa y muchas veces contradictoria. Los académicos ofrecieron resistencia al trabajo de la industria fonográfica con las músicas populares; era un trabajo que parecía cuestionar no solo el arte culto sino el mismo proceso civilizatorio que el orden ilustrado quería afianzar. La disputa en el espacio público sonoro había iniciado.<sup>16</sup>

### **1.1. Propuesta de periodización del pasillo**

A lo largo de casi 200 años de historia del género, han existido apropiaciones de él por varios grupos sociales. En cada ocasión y uso particular del pasillo, se han construido sentidos diversos: insertándole marcas de diferentes estéticas en las letras, o variaciones en

---

<sup>13</sup> “Serían las únicas instancias con capacidad de producir objetos, valores, intenciones, para ser absorbidos en escala ampliada. [...] Tal vez la única comparación posible sea con las religiones universales”, en las tareas de “gestión de lo sagrado” [Renato Ortiz, “Cultura, comunicación y masa”, en *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998), 84].

<sup>14</sup> Ana María Ochoa Gautier, “Sonic Transculturations, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”. *Social Identities*, Vol. 12, No. 6 (November, 2006), 816. (Traducción nuestra).

<sup>15</sup> *Ibíd.*, 810.

<sup>16</sup> Es un espacio contencioso en el que lo sonoro tiene el protagonismo al momento de conocer y de posicionar las músicas populares o tradicionales de la región. [*Ibíd.*, 808].

lo musical (arreglos, instrumentos, estilo vocal); presentándolo en distintos escenarios (los géneros se pueden modificar según el plató, ambiente, el público),<sup>17</sup> o difundiendo con nuevas tecnologías. Son elementos de la producción, de las condiciones de circulación y consumo que se modifican en el tiempo, que llevan a construir nuevos sentidos y a configurar nuevos pasillos. En suma, la idea de partida es que no cabe hablar de “un pasillo tradicional” (esencial e inamovible), sino de un género musical en cuyo proceso han destacado ciertos usos del mismo, más o menos apegados a ciertas estéticas, según el momento histórico.

En segundo lugar, en este trabajo, empleo el término “estética” según la acepción 2 del DRAE: como “conjunto de elementos estilísticos y temáticos”, apartándome de las acepciones 3 (“disciplina que estudia la belleza”) y 4 (“de aspecto bello y elegante”). En su amplitud, la acepción 2 se aleja la idea de que lo estético alude solo a “lo bello”; no suscribe al imperativo de que, para que un producto se considere estético, éste deba cumplir directrices maestras específicas, definidas por los cánones académicos: la estética no se circunscribe

a los límites a los límites de las ‘Bellas Artes’ o a categorías como ‘lo bello’ o ‘lo sublime’ [...]. Tampoco se reduce [...] a la moda, el diseño, la decoración, las artesanías o el folclor, donde la voluntad estética es bastante obvia. [...] [Por el contrario,] ejerce también un papel constitutivo en [lo cotidiano:] la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción del conocimiento y, sobre todo, la presentación de las identidades.<sup>18</sup>

Esta perspectiva no impide hablar de “uso de marcas de un estilo o una estética” por los letristas populares; en su práctica, ellos pueden apropiarse de elementos estilísticos emanados del canon los cuales, al inscribirse en otro uso, aportan nuevas resonancias, nuevos sentidos.

En cuanto a la periodización, los lindes temporales propuestos no fijos ni definitivos. Los límites entre periodos responden a ciertas coordenadas (principalmente históricas y estéticas), y no dejan de reconocer la existencia de imbricaciones entre ellos: sea como anuncios anticipatorios de estéticas emergentes, o como elementos residuales, en el presente. Entonces, desde la noción de *proceso del género pasillo*, y con criterios emanados de la literatura, la sociología histórica y la historia cultural, ubico cinco periodos en ese proceso:

---

<sup>17</sup> “En algún sentido, trabajamos [...], conscientemente o no, creando obra que encaja en el auditorio del que disponemos [...]; se escribe música que suena bien en un club de música *dance* o en un auditorio de música clásica (pero probablemente no en ambos). De algún modo, [inciden] el espacio, la plataforma y el software son los que ‘hacen’ el arte, la música o lo que sea [...]. Tras un tiempo, el tipo de obra que predomina en esos espacios se da por sentado: por supuesto, en auditorios de música sinfónica oímos principalmente sinfonías”. [David, Byrne, *Cómo funciona la música* (ePub base r1.1 jandepora, 2012), 11]

<sup>18</sup> Katya Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II* (México: Siglo XXI, 2006), 9.

1. Primer momento (del tercio final del s. XIX a ca.1915-1920). En el s. XIX se construyó el pasillo; género identificable desde las décadas de 1860-1870, en las siguientes se volvió uno de los más consumidos, entre los popular-mestizos. Se lo interpretaba, bailaba, escuchaba y/o cantaba en varios estratos sociales. En ese uso transclasista incidía el contexto: la institucionalización del arte arrancó recién, y con tropiezos, en la segunda mitad del s. XIX. Por otro lado, la industria fonográfica surgió y creció con el s. XX, e hizo eficiente contrapeso a los esfuerzos ordenadores de la ciudad letrada; ésta buscaba imponer los criterios del sistema de las artes, pero sus procesos de purificación no consiguieron tener fuerza ni organicidad hasta mediados del s. XX.
2. Segundo momento (de 1920 a ca.1935-1940): el del pasillo modernista. Se logra con el intenso y eficiente trabajo de la industria fonográfica local e internacional. Un aporte de esta investigación consistió en ubicar en un decenio específico (el de 1920) el momento en que el pasillo-canción se volvió la forma hegemónica de ese género. Ello ocurrió luego de cambios en los formatos de interpretación y la estructura del pasillo (Paredes Herrera señala que esto ocurrió hacia 1915), y en un contexto en que se ponía énfasis en la poeticidad de las letras. Con la poesía modernista como modelo y con el influjo del género canción, este pasillo ascendió y mantuvo su auge hasta 1935-1940.
3. Tercer momento (de 1940 a ca.1950): transición entre pasillo modernista y pasillo melodramático, y ascenso del pasillo con influjo del yaraví. En esos lustros, se retomaron los debates en torno a la nación (luego de la Guerra de 1941), ahora desde una perspectiva que priorizaba el discurso del mestizaje. Prosiguió la difusión de géneros populares por la radio, la industria fonográfica y la de espectáculos, todo lo cual aumentó el “desordenamiento” del espacio sonoro. Se posicionaron varios artistas emergentes, en Guayaquil y Quito. En la capital, se configuró el pasillo con influjo del yaraví, a base de aportes estéticos, musicales y de poéticas, traídos por músicos migrados de provincias de la Sierra centro-norte. Sin embargo, desde 1945 la ciudad letrada consiguió imponer las prácticas de purificación, y pudo presentar su versión del género —dotada de otros sentidos—: el pasillo estilizado. La transición, en Guayaquil, apuntaba hacia la emergencia del pasillo melodramático.
4. Cuarto momento (de ca.1950 a ca.1970-1980), de la diversidad de pasillos: melodramático, con influjo del yaraví, “bolerizado” y estilizado; asimismo, se visibilizan y posicionan

mejor otros géneros popular-mestizos (pasacalle, sanjuanito, danzante, yaraví). En los años en que emergía el pasillo melodramático en Guayaquil, Quito experimentaba un muy distinto proceso de diversificación del género. Primero, se consolidaba el pasillo “yaravizado”, en voces de artistas de la generación anterior; llevaba impregnado el discurso del mestizaje y apoyó a la construcción de una ciudadanía quiteña-popular-mestiza. Al mismo tiempo, nacía el pasillo “bolerizado”, promovido por una nueva generación de artistas. También ascendió una tercera forma, conducida por músicos académicos: el pasillo estilizado; es que en este periodo, las prácticas de purificación mostraron su punto más alto y lograron visibilizar su pasillo *estilizado*, sobre todo entre 1955 y 1960. De su parte, el pasillo melodramático emergió interpretado por nuevas voces, en Guayaquil. Este pasillo coincide con géneros de similar estética en Latinoamérica, que irían a configurar la *canción rocolera*, como conjunto; esta se mantiene en alza hasta la década del 80. Todo ello ocurre en nuevos contextos de producción, circulación y consumo de géneros populares, a nivel global y en la región.

5. Quinto momento (de ca.1980 a ca.2000): del pasilloailable tropicalizado y otras fusiones.

Se crean versionesailables de canciones de géneros popular-mestizos (sanjuanito, pasillo, danzante), entre las que destaca este pasilloailable tropicalizado. Para darle sonoridad “tropical”, se añaden instrumentos como bajo eléctrico y batería; además, se emplean sintetizadores. Pero destaca sobre todo la modificación del compás: el del pasillo es de 3/4, y el de esta forma pasa a ser de 2/2. Ese elemento abriría un debate, específicamente musical.<sup>19</sup> Los públicos transnacionales consumen este producto (*música chichera*),<sup>20</sup> hasta hoy. Este periodo no se estudia en el presente trabajo.

Como vemos, durante siglo y medio de existencia del pasillo, se han producido varias resignificaciones del género; ellas se acompañaron de cambios estructurales, estéticos, de contextos de interpretación, de tecnología para la producción y difusión. Todo ello pone en perspectiva la designación de un solo pasillo (el que lleva influjo del yaraví, de ca.1945-1965) como “la canción nacional”, en un contexto de variedad en el género y los usos de él.

---

<sup>19</sup> Santamaría opina que ese cambio en la métrica es muy radical, y abriría la discusión de si esta canción sigue siendo pasillo. [Carolina Santamaría, comunicación personal. Quito, 12 abril 2018]

<sup>20</sup> Cfr. Ketty Wong Cruz, *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Quito: CCE, 2013 [2010], 151. Como muestra de este periodo, cfr. “HECTOR JARAMILLO - MIX BAILABLE - PASITO TUN TUN”. <<https://www.youtube.com/watch?v=i-raFQz3r0Y>>



## 2. Sobre el pasillo-canción

El proceso del pasillo ecuatoriano arranca en el s. XIX. Mario Godoy informa que, por entonces, en las urbes del país convivían géneros venidos de Europa y géneros locales. Se consumían “el vals(e), la contradanza, la polca, la mazurca, y una serie de géneros musicales ‘populares’ mestizos, entre los que se destacan: el yaraví, el pasillo instrumental, el aire típico; el albazo, el sanjuanito, la tonada, el amorfino costeño, el danzante, el yumbo”.<sup>21</sup> Godoy resalta las tensiones entre ellos: “en medio de ceremoniosos bailes cortesanos como el *rigodó*, *minué*, *paspié*, o *vals europeo*, se levantan irreverentes los *valse*s del *desmayo*, *el joropo*, *el bambuco*, *la colombiana*, *la yapanga* o el *vals montubio*, todas invenciones de músicos de pueblo que oponen a la sobriedad y parsimonia de pretendidos aristócratas, una forma irreverente de *valsecito nacional*”.<sup>22</sup> Esto hace pensar en una tensión compleja, escenificada en los salones del s. XIX: no solo entre una sensibilidad europea/europeizante y otra “criolla”/ mestiza, sino además entre música culta y música popular.

Por otro lado, no todos esos géneros mestizos consiguieron mantenerse en los salones urbanos. El yaraví y el pasillo (instrumental, y/o cantado, y/o para bailar) tuvieron mayor presencia en las ciudades ecuatorianas de fines del s. XIX, según se colige de testimonios de Juan León Mera y Carlos Amable Ortiz.<sup>23</sup> Y parecería que, de a poco, el pasillo fue el que mejor se ubicó entre las preferencias de esos públicos. Sustentan esta afirmación: primero, la referencia de que las iniciales grabaciones de música nacional (1900 a 1914) incluían “pasillos, habaneras, sanjuanés y otros”, cuyas partituras eran enviadas a Europa.<sup>24</sup> Segundo, la lista de las primeras 272 piezas grabadas en Ecuador, en 1911; allí, el pasillo ocupó el primer lugar (67 pasillos, 47 valse, 43 canciones, 17 marchas, 13 polcas, 12 pasodobles y 10 habaneras);<sup>25</sup> los 67 pasillos incluían piezas instrumentales (interpretadas por orquestas,

---

<sup>21</sup> Godoy Aguirre, *Breve Historia...*, 170.

<sup>22</sup> Mario Godoy, 1995, citado en Wilma Granda, *El pasillo, identidad sonora* (Quito: CONMÚSICA, 2004), 24. Énfasis de Godoy.

<sup>23</sup> Ortiz refiere que compuso “ciento ochentaidós piezas, ‘desde la obertura hasta el yaraví’”. [Cfr. Segundo Luis Moreno Andrade, *La música en el Ecuador* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1996 [1930]), 128]. Cfr. también Juan León Mera, “Conceptos sobre las artes”. En Xavier Michelena, *Juan León Mera. Antología esencial* (Quito: Banco Central del Ecuador / Abya-Yala, 1994 [1894]), 327-8. Cfr., además, Juan León Mera, “Estudio sobre los cantares del pueblo ecuatoriano”. En Xavier Michelena, *Juan León Mera. Antología esencial* (Quito: Banco Central del Ecuador / Abya-Yala, 1994 [1886]), 157.

<sup>24</sup> Alejandro Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano* (Quito: Abya-Yala, 1997), 31, 40-2].

<sup>25</sup> *Ibíd.*, 83.

bandas, conjuntos de cuerdas) y cantadas (por solistas o dúos; y eran acompañados por guitarras, no por piano). De estos datos, puede inferirse que el pasillo en las décadas de 1890 y 1900 no fue una actividad marginal; que la presencia del pasillo junto a géneros europeos no era una rareza; y que, entre los géneros popular-mestizos que se configuraron en el siglo XIX, el pasillo logró escalar las más altas posiciones en las preferencias de los consumidores del nuevo siglo, seguido del sanjuanito y el yaraví.

Ya en el nuevo siglo, ca.1915-1920, se produjo la transición hacia el pasillo-canción. La canción se volvería la forma hegemónica del género, proceso en que incidieron artistas e industria fonográfica; aun con limitados procesos de difusión musical, el uso cantado del género halló espacios (p. ej., en las serenatas). En lo específicamente formal, dicha transición significó cambios en los temas y la estructura misma del pasillo, y la decidida incorporación de letras de poemas modernistas, como se verá a continuación.

## **2.1. Cambios en la estructura y la forma del pasillo**

Comenzaré con el trabajo sobre la estructura musical del pasillo, que fue clave en el despliegue del pasillo-canción. En 1937, Paredes Herrera (alias Martín Cano) señala que fue él mismo quien añadió la introducción y estribillo en la estructura musical, hacia 1915:

Los maestros Aparicio y Enrique Córdova, Gómez, Chávez y el popular Pollo Ortiz, que escribieron estos primeros aires (el pasillo), no se dieron cuenta de que pudieran (sic) ser cantados, y así no constaban sino de dos o tres partes seguidas, y el propio Francisco Paredes Herrera escribió sus primeros pasillos ‘Vamos chulita linda’ y ‘Matilde’ siguiendo esta norma. Pero en el año de 1915, pensó que no estaba por demás aumentar introducción y estribillo para preparar y dar descanso al cantante, y principió a hacer perfectas adaptaciones musicales a las letras de poetas nacionales y extranjeros prefiriendo, entre ellas, las del celebrado lírida riobambeño doctor Carlos Arturo León y, al efecto, compuso los bellísimos pasillos ‘Un triste despertar’ y ‘Celos’. A Paredes Herrera se le debe esta importante innovación en nuestros pasillos ecuatorianos.<sup>26</sup>

También cambió la agógica: el pasillo-canción es más lento. Según el mismo artículo, el compositor Ojeda Dávila fue de los que más insistió en el “enlentecimiento” del pasillo. Godoy sostiene que contribuyó la migración de músicos de ciudades pequeñas (sobre todo de las provincias de Imbabura, Chimborazo y la actual Cotopaxi), hacia Quito; eso habría

---

<sup>26</sup> Martín Cano, “Del arte musical ecuatoriano”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de julio de 1937, 7. Martín Cano era uno de los seudónimos de Paredes Herrera. [Ana Paredes Roldán, *Del sentir cuencano... Francisco Paredes Herrera: su vida y su obra* (Cuenca: s.e., 1991), 142]

propiciado la influencia de otros géneros (del yaraví en particular) en la agógica.<sup>27</sup> Es que, al crecer este nuevo uso social (en contextos menos estructurados; cantado), el género se abría a recibir diversas influencias de los intérpretes. Pero también estaba el influjo de la canción lírica, forma vocal prestigiosa y muy consumida en el teatro. En relación con su mediación, no es casual que empezaran a atenderse más la poesía y la melodía, por entonces. En suma:

[El] cambio de agógica también se produce por la funcionalidad que se le da al *pasillo* y por el espacio que van ganando los textos de los *pasillos*-canción; se da énfasis a la poesía-melodía. El pasillo sale del salón de baile o la fiesta de ‘arroz quebrado’ y se convierte en el repertorio favorito de los músicos aficionados, que se reúnen en las peluquerías, o de las estudiantinas barriales; es repertorio obligado de las serenatas, audiciones de radio, grabaciones, veladas, tertulias familiares, etc.<sup>28</sup>

Para que se diera ese acento en la melodía fue clave la modificación de la estructura musical que añadía introducción y estribillo; al mismo tiempo se habría producido el énfasis en la poesía. Los compositores musicalizaban las letras de sus poetas preferidos, se las pedían a sus amigos bardos, o incluso musicalizaban poemas “hallados” en diarios (fue común la publicación de poemas en la prensa y cancioneros, por esas décadas; a veces, sin el nombre del autor). A la vez, el nuevo uso del pasillo lo transformaba en *otro* pasillo, distinto delailable, y lo llevaba a otros escenarios. Godoy no cita fechas, pero el artículo de Paredes Herrera nos permite ubicar el giro hacia el acento melódico-lírico alrededor de 1915.

En cuanto a la interpretación, entre 1911 y 1932 se ensayaron variantes vocales y en el acompañamiento —suerte de tanteos registrados en dos décadas de grabaciones—. A pesar de sus limitaciones, la tabla 1 permite vislumbrar esos cambios, vinculados con la afirmación del pasillo-canción. Primero, está el abandono de la forma instrumental (sin acompañamiento vocal), *en las grabaciones* (pues la forma instrumental se ha mantenido; goza de salud aun hoy en las interpretaciones de bandas, en retretas, conmemoraciones y fiestas). Otra forma instrumental, la interpretada por orquesta, se mantuvo entre 1911 y 1922, y la encontramos en las emisiones iniciales de la radio; pero al avanzar la década del 30, parecería disminuir su oferta. Pensamos que acaso fue porque otra forma de interpretación del pasillo (cantado por dúo o solista, acompañado de guitarra) proporcionalmente tomó la ventaja en las grabaciones; sin embargo, lejos de desaparecer, los pasillos interpretados por orquesta y sin

---

<sup>27</sup> Godoy Aguirre, *Breve historia...*, 188.

<sup>28</sup> Godoy Aguirre, *Breve historia...*, 188-9. Énfasis añadido.

acompañamiento vocal, mantuvieron vigencia en espacios sociales más distinguidos. Por último, la forma del *pasillo cantado y con acompañamiento de guitarra* ganó espacio de 1911 a 1922: fueron 16 de un total de 68 pasillos grabados (23,5%), en 1911; 5 de 37 (13,7%), en 1919-1920; pero en 1922 ya eran 11 de 21 (52,3%). Esta modalidad de acompañamiento quedaría fijada pronto (ca.1933-1935, según notas de prensa de emisoras), y se mantuvo en los siguientes decenios. En cuanto a las voces, los dúos y los solistas se volvieron los formatos vocales hegemónicos, como lo confirman las grabaciones de 1930.

Respecto al estilo vocal del canto lírico (tenor y soprano) en el pasillo, la voz de la soprano se especifica en discos de 1922. El detalle estaba presente desde la década de 1910, en las interpretaciones de pasillos que Margarita Cueto realizó en México; además de la suya,

otras voces líricas que llegaron en grabaciones fueron las de Tito Guizar, Juan Arvizu (1900-1985), José Mojica (1895-1974), Carlos Mejía, Guty Cárdenas, etc., quienes grabaron principalmente *pasillos* de Francisco Paredes Herrera (1891-1952), José Ignacio Canelos (1898-1957) y Nicasio Safadi (1897-1968). [...] También se musicalizaron otras piezas líricas [...] [de] Carlos Solís Morán (1912-1984), Carlos Rubira Infante (1921-), Custodio Sánchez (1896-2000), Lauro Guerrero Varillas (1904-1981), Francisco Villacrés (1904-s. XX) [...].<sup>29</sup>

Durante la década de 1920, el canto lírico fue el modelo hegemónico para interpretar pasillos en Ecuador. Lo mantenían vigente las citadas grabaciones realizadas en México, y las frecuentes presentaciones del género chico por compañías extranjeras, en teatros locales. Lo aprendieron y reprodujeron los músicos populares: “en 1924, un grupo de artesanos que conformaron La Lira Quiteña, ganó un concurso de estudiantinas en Guayaquil”.<sup>30</sup> Desde 1925, se sumaron *canzonetistas* locales que desplegaron ese estilo en números de variedades, destacando Rosa Saá, María Victoria Aguilera y Carlota Jaramillo<sup>31</sup> (Carlota lo mantuvo hasta el final de su vida artística —de hecho, puede decirse que Carlota *fue* un estilo—).

Como digresión válida, señalo que no se ha reflexionado lo suficiente sobre el influjo del canto lírico sobre el pasillo (y sobre otros géneros populares, también marcados por las grabaciones en voces líricas, y las giras de compañías centradas en el *bel canto*, a lo largo de

---

<sup>29</sup> Pablo Guerrero Gutiérrez, “Músicos en andamio. Ecuador y México: interrelaciones musicales”. Acceso 25 de enero de 2016 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/03/musicos-en-andamio-ecuador-y-mexico.html>>

<sup>30</sup> Nancy Yáñez Cevallos, *Memorias de la Lírica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005), 121.

<sup>31</sup> Cfr. “Ecos del concurso de cantos nacionales”, *El Comercio* (Quito), 28 mayo 1925:1.

la región).<sup>32</sup> En el caso del pasillo-canción inicial, varios elementos revelan las huellas del canto lírico. Ellos muestran confluencias entre compositores aparentemente disímiles, como el argentino Carlos Guastavino y el ecuatoriano Francisco Paredes Herrera, entre 1915 y ca.1940. Amén de la afinidad de ambos por el canto lírico, destaca la delicadeza de los poemas que eligieron para musicalizar (ambos atribuían enorme importancia al texto poético). Fueron deudores de una sensibilidad romántica: con una intensa expresividad, como la marca de Guastavino;<sup>33</sup> fundamentado en el preciosismo modernista, con huellas de un tardo-romanticismo, como la marca de Paredes. Los dos observaron con extremo cuidado la relación entre poema y música, propiciando una intensa retroalimentación afectiva entre esos elementos; finalmente, ambos pusieron extremo cuidado a la organización interna de las piezas (Paredes contribuyó a fijar la estructura del pasillo, en esas décadas). La genialidad de Paredes, así como su apertura hacia lo popular, permitieron que su obra conservara actualidad hasta su muerte (de hecho, gran número de piezas suyas forman parte del canon de la *música nacional*, y mantienen plena vigencia), aunque aquel estilo hubiera perdido hegemonía.

Pero la influencia general del canto lírico en el pasillo decayó a fines de los años 30. Acaso en ello incidieron el uso del pasillo-canción por un número cada vez mayor de artistas populares “de oído”, y sobre todo el arribo de la radio y los artistas emergentes, que grabaron entre 1935 y 1950 en Guayaquil (Hnas. Mendoza Sangurima, Olimpo Cárdenas, Fresia Saavedra) y Quito (dúo Benítez Valencia; Hnas. Mendoza Suasti). Con todos ellos, el canto lírico de los años 20 cedió paso a otros estilos vocales, que se aproximaban a otra estética (la del melodrama);<sup>34</sup> esa transición se apreciaría entre ca.1940 y 1950. Así, la radio significó no solo otra manera de difundir el ya afirmado pasillo-canción; lo potenció al poner en escena y publicitar nuevas voces del pasillo, nuevos tonos y tesituras: nuevos estilos, en definitiva.

---

<sup>32</sup> P. ej., desde inicios del s. XX, en la canción cubana se vincularon dos líneas de creación: “la lírica y la popular. Ambas modalidades de la canción lograron mantener un alto nivel de interrelación que alcanzó su mayor expresión en la música teatral vernácula. [...] [Allí se unieron] dos lenguajes sonoros: [el del] mundo lírico del teatro y la música de los sectores más populares”. [Mirna María Guerra Sierra, “El bolero en la música lírica”. En Alicia Valdés Cantero (prólogo), *Nosotros y el bolero* (La Habana: Letras Cubanas, 2000), 58].

<sup>33</sup> En su canción hay “algo muy difícil de explicar, [que] no es tristeza sino nostalgia; [...] la añoranza no cabe en las palabras sino en la misma escritura. [...] [Su] canción de cámara es algo así como un conversar pausado, afectuoso” “Las canciones de Carlos Guastavino”. 2015. Acceso 18 junio 2017 <<http://www.operaworld.es/las-canciones-de-carlos-guastavino/>>

<sup>34</sup> Acaso no es azar que Francisco Paredes falleciera en 1952, año en que Julio hacía su primera grabación: el himno al partido político CFP. Su voz y su personalidad, sus temas y su vida serían símbolos de un nuevo momento del proceso cultural ecuatoriano, cuya estética dominante sería la del melodrama.

En cuanto a la ejecución musical, el catálogo de Encalada (de 1911) ya revela una búsqueda implícita de nuevos formatos. En esas grabaciones de pasillos, participaron tres bandas del Ejército; la Orquesta Favorita, de Guayaquil; un cuarteto de cuerdas (Silva, Moreno, Villafuerte y Mendoza); un dúo de cuerdas (Silva y Pacheco).<sup>35</sup> Las vocalizaciones, cuando las hubo, estuvieron a cargo de solistas y duetos. Entonces, tan solo en un catálogo apreciamos tanteos en pos de nuevos formatos de ejecución, y de nuevas sonoridades. Fue un proceso que implicó un intenso y creativo trabajo de artistas populares y de las industrias fonográficas, por esas décadas. Pero existió otro elemento que gravitó, como dijimos, en el ascenso del género canción (y del pasillo-canción): la poeticidad de las letras. En relación con ello, fue muy importante el contexto del cambio de modelo cultural del que la estética modernista fungía como heraldo.

## 2.2. Modernismo y ruptura cultural con los valores del novecientos

Es ya un lugar común decir que, en lo literario, el modernismo inauguró posibilidades expresivas con acento propio, en toda Hispanoamérica. Pero el modernismo no se reduce a un movimiento literario o una estética; si bien se desplegó con éxito desde ese campo, su influjo se aprecia en variadas expresiones culturales; destaca su huella, p. ej., en géneros musicales populares que nacían o se consolidaban en los decenios iniciales del s. XX, en la región: tango, valse, pasillo. Es que, en Hispanoamérica, el modernismo designa a “un movimiento poético de renovación formal, [...] [e implica también] un fenómeno de apertura y cosmopolitismo, un fenómeno sincrético”.<sup>36</sup> Fenómeno relacionado con la construcción de sentidos respecto de “los tiempos modernos” y las nuevas formas de vida en las urbes (incluido el impacto, en las subjetividades, de aquella vida moderna); sentidos de una cierta noción de elegancia relacionada con lo urbano,<sup>37</sup> el arte y la modernización; de valores que se apartaban de las formas aristocráticas y las restricciones morales de la Iglesia. Todo ello

---

<sup>35</sup> Cfr. Pro Meneses, *Discografía...*, 75-82.

<sup>36</sup> Álvaro Alemán, “El Teatro Nacional Sucre como espacio literario”, en Gabriela Alemán, editora, *Formidables 125 años*, Tomo 1. *Sube el telón*: 261-279. (Quito: s/e, 2012), 269.

<sup>37</sup> “Existían dos actividades importantes en la vida de estos poetas: la literatura y la elegancia. [...] Las costumbres nuevas [eran] una exhibición de gestos de identidad, que nos conducen a pensar en las transformaciones que estos excéntricos expresaban e introducían en la ciudad: ‘Como se vestían elegantes, deseaban tomar vino, pero no tenían dinero para esto, así que tomaban cerveza muy seguido en ‘la taberna de Alcocer’ siempre en la mesa No.8, en ese lugar recitaban, lo propio y lo ajeno.’” [Gladys Valencia Sala, *El círculo modernista ecuatoriano. Crítica y poesía* (Quito: UASB /Abya Yala /CEN, 2007), 46-7].

ayuda a explicar por qué este fenómeno tuvo impacto en poblaciones de procedencia diversa que se instalaban en las ciudades; por qué alimentó imaginarios urbanos vinculados con lo moderno/ lo elegante; por qué ha mantenido cierta vigencia. Los valores y formas del modernismo fueron cuestionados —aunque no desplazados del todo— con el ingreso de las masas a la lucha política, en calles, fábricas y haciendas, desde los años 30 en Ecuador.

Como estética y forma literaria, el modernismo se despliega en el contexto de la construcción de los campos del arte en Europa (desde el s. XVIII) e Hispanoamérica (desde el s. XIX). En este ámbito, un elemento clave en su surgimiento fue “la propuesta del ‘arte por el arte’ [...]; un rico proceso de discusión acerca del lenguaje como escenario; un discurso sobre la artificialidad y maleabilidad de las formas”.<sup>38</sup> La recepción del movimiento que encarnó esta búsqueda —el decadentismo—, destacó sus aportes al lenguaje literario, y las inquietudes que despertaba en tanto modelo cultural. En 1868, al prologar la tercera edición de *Las flores del mal*, Théophile Gautier resaltó que se trataba de un estilo literario “fruto de una civilización madura, [que] expresa[ba] ideas nuevas en formas y vocablos nuevos”.<sup>39</sup> En contraste, el positivismo veía a los decadentes como producto “de la insubordinación social, del individualismo característico del momento; [...] [eran] ‘degenerados mentales’, por su emocionalismo exacerbado, su inmoralidad, su carácter abúlico y otras imputaciones similares”.<sup>40</sup> En su contexto más amplio, el decadentismo era reacción a una crisis social y político-cultural; así, no extraña que la emergente sensibilidad trajera tópicos inéditos: incorporó a la literatura “nuevas preocupaciones, como el culto de lo artificial y la proliferación de emociones raras y refinadas [...]. El culto de lo artificial e[ra] un escape y a la vez e[ra] un reto a las normas establecidas, y por ello el deseo de ir *à rebours* se convi[rtió] en ley inviolable para estos escritores. [...] [En tanto contestatario, el decadentismo] desafía[ba] y supera[ba], con una nueva estética, el anquilosamiento de las letras”.<sup>41</sup> Estas prácticas de resistencia cultural e insubordinación literaria no fueron argumentos menores en el debate, durante las décadas de 1880 y 1890.

---

<sup>38</sup> *Ibíd.* 20-1.

<sup>39</sup> Jorge Olivares, “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, *Hispanic Review*, Vol. 48, No. 1, Otis H. Green Memorial Issue (Winter, 1980): 58.

<sup>40</sup> *Ibíd.*

<sup>41</sup> *Ibíd.*, 58-9.

Pese a lo intenso de la polémica, se mantenían ambigüedades e imprecisiones al nombrar al fenómeno: ¿decadentismo, delicuescencia, simbolismo, modernismo? De este lado del Atlántico, incidieron en el debate las razones geopolíticas, las estrategias para lograr reconocimiento de la producción literaria Hispanoamericana y su inserción en el campo literario “universal”. Se dice de Darío, cuando se instaló en Buenos Aires:

Durante esta etapa [1894-1896] empleó indistintamente los términos decadentismo, simbolismo y modernismo, consciente de sus insuficiencias, pero también de su utilidad como propaganda y defensa; más tarde, una vez alcanzado el reconocimiento individual y colectivo, procuró evitarlos, sobre todo los de decadentismo y modernismo, en los que había acumuladas demasiadas connotaciones polémicas, y usó [...] la expresión genérica y siempre preferida por él de «literatura nueva o moderna» [...] La crítica posterior también tendió [...] a separar los términos decadentismo y simbolismo, y a privilegiar este último, considerándolo como lo más perdurable de la época. [...] [Ello,] sin duda [como] el intento de aceptación social y la suavización de los radicalismos juveniles por parte de sus propios representantes.<sup>42</sup>

El término modernismo fue incorporado en 1893;<sup>43</sup> los autores hispanoamericanos lo eligieron y privilegiaron con entusiasmo. La recepción del movimiento fue compleja en esta región, igualmente. Sus detractores acusaban a los poetas de “afrancesados”, de que ponían distancia de lo autóctono. Pero acaso el debate de fondo era que el nuevo arte implicaba una disputa metafísica (cuando no religiosa): la pregunta por lo esencial en el mundo, por su fin último. Es decir, se denostaba del arte nuevo porque era la vanguardia estética y cultural del nuevo paradigma social de lo moderno, del progreso que avanzaba guiado por la ciencia positiva. Aunque muy sutil, esa advertencia se halla en la carta consagratoria que Juan Valera dirigió a Rubén Darío, en 1888.<sup>44</sup> Darío tuvo siempre muy en cuenta aquellas observaciones. Pero en 1896, ya más confiado en los logros de movimiento y en la construcción de su persona como uno de los fundadores y guías, puso distancia con la polémica inicial: “¿Simbolistas? ¿Decadentistas? ¡Oh ya ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por las sutiles clasificaciones! Artistas, nada más, artistas...”<sup>45</sup> La disputa se realizaba en las arenas de lo literario, pero en el fondo se debatía la vigencia de un modelo cultural. Este arte ofrecía

---

<sup>42</sup> Alfonso García Morales, “Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa”. 1996. Acceso 6 febrero 2018 <<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/62308/construyendo%20el%20modernismo.PDF?sequence=1>>, 151.

<sup>43</sup> Olivares, “La recepción del decadentismo...”, 60, 75.

<sup>44</sup> Cfr. “Carta de Don Juan Valera a Rubén Darío”. 1888. Acceso 2 febrero 2018 <[http://www.damisela.com/literatura/pais/nicaragua/autores/dario/azul/valera1\\_p3.htm](http://www.damisela.com/literatura/pais/nicaragua/autores/dario/azul/valera1_p3.htm)>

<sup>45</sup> García Morales, “Construyendo el modernismo hispanoamericano...”, 151.



resistencia a la propuesta moderno-capitalista: “aunque su profesión es la del Arte Puro, Darío no deja de ponerla en paralelo y hasta de confundirla con la fe religiosa. La belleza y la fe son los caminos de salvación en el mundo moderno: ‘Ellas son los únicos refugios entre las feroces luchas de los hombres, en épocas en que tratan de ahogar el alma las manos pesadas de los utilitarios’”.<sup>46</sup> Por entonces, Darío ya era Darío, y había construido la noción de un movimiento continental, en el que destacaban José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva.

Junto a ellos, y ya en el nuevo siglo, los autores de diversos países postularon formas *otras* de pensar la modernidad, *en y desde* esta zona geopolítica. En narraciones, crónicas y poemas, mostraron la complejidad de un proceso en el que confluían varias vertientes político-ideológicas: el hispanoamericanismo inicial de Darío; el arielismo;<sup>47</sup> nacionalismo (*Revista Azul*, de México);<sup>48</sup> americanismo; además, incluye aportes del estilo y temas del decadentismo,<sup>49</sup> y filosóficos y formales del simbolismo; finalmente, puede incorporar tópicos románticos. Con su actitud, los modernistas desafiaban los valores e ideales de la aristocracia (sin entrar en conflicto con la búsqueda de la elegancia, a la que atribuían un sentido creador); cantaron, en sus inicios, el potencial liberador de lo moderno; percibieron luego el carácter engañoso de esa oferta de progreso y libertad, y alertaron sobre sus contradicciones y la falibilidad de ese proyecto.<sup>50</sup> Pero había terminado la Primera Guerra, y no se preveían los procesos políticos de los años 30, que polarizarían al mundo; eran “los locos años 20”, y se prefería cantar a las promesas de la modernidad. Se vivía el arranque de

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, 152.

<sup>47</sup> En Ecuador, Gonzalo Zaldumbide fue un difusor del arielismo. En 1918 saldó cuentas con Rodó y el arielismo, pero siguió siendo modernista. Cfr. Gonzalo Zaldumbide, “José Enrique Rodó”, en *Pensamiento idealista ecuatoriano*: 75-94 (Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1981 [1918]).

<sup>48</sup> Si la *Revista Azul* (dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufóo) difundió el ideario del arte por el arte y la estética decadente, sirvió también a la construcción de un imaginario nacional en tónica con el progresismo y el catolicismo, que promulgaba Porfirio Díaz. [Cfr. Rosario Pascual Batista, “Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo. Adela Pineda Franco. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, 153 páginas”. Acceso 8 febrero 2018 <<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/n12a15pascual.pdf>>], 235.

<sup>49</sup> Una crítica a sus temas, en 1902: “Erotismos y obscenidades, delirios sangrientos y aterradoras quimeras, el satanismo, o culto sistemático al mal, la delectación morbosa con lo horripilante o corrompido; todo en los decadentes implica una anestesia moral, una emotividad desenfundada, una exaltación neurótica y un desorden mental fronterizo de la locura”. [Olivares, “La recepción del decadentismo...”, 69]

<sup>50</sup> Medardo Ángel Silva traza, en 1919, un plan de observación de la ciudad, a través de cuatro crónicas escritas “desde el sesgo crítico a la modernidad: ‘En la ciudad doliente’, ‘La ciudad mística’, ‘La ciudad delincuente’, y ‘La ciudad nocturna’”. (Fernando Balseca Franco, *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Taurus, 2009), 152.

la radio, la ampliación de la industria fonográfica y la expansión del cine; eran tiempos de fiesta y paraísos artificiales, de canción y baile. Ese espíritu sería puesto en cuestión con la crisis del capitalismo, hacia 1930.

En lo formal, el modernismo se construyó sobre la base del decadentismo y el simbolismo. Los rasgos estilísticos del primero son: “la sinestesia, la trasposición de las artes, la introducción de diversas estructuras sintácticas, la experimentación en la rima y el uso de neologismos. Todas estas innovaciones, o uso excesivo de procedimientos estilísticos que autores anteriores ya habían empleado, obedecen a un impulso de cultivar lo antinatural, tanto en el fondo como en la forma”.<sup>51</sup> Pero los valores del simbolismo llegaron a ser más correctos, políticamente; si compartía con el decadentismo la defensa de la autonomía del arte, su anclaje metafísico marcaba la diferencia; desde una voluntad de unión con lo sagrado, era una poesía situada “en el más allá, subjetivación sistemática, irracionalismo, preeminencia de la música”;<sup>52</sup> poesía que apuntaba a la búsqueda de la verdad a despecho de la fallida razón, por lo que se abrió a la espiritualidad, los sueños, la imaginación: a una “subjetividad de raíz poética”;<sup>53</sup> en lo formal, destacan su búsqueda de la armonía y la musicalidad. Un discurso del cordobés Carlos Romagosa es ejemplo temprano de la transición hacia el simbolismo, en las filiaciones de los autores; en 1896, este crítico “valora el simbolismo por sus aportaciones al lenguaje literario y por su carácter espiritual e idealista, por haber forjado una expresión nueva con la que dar respuesta a necesidades espirituales también nuevas.”<sup>54</sup>

Manuel Ugarte sostuvo el juicio que, en los decenios siguientes, se volvió la valoración hegemónica; asimilando modernismo/ decadentismo, dijo que los decadentes

determinaron la actividad literaria más intensa y más rica en resultados que se haya hecho sentir en la América del Sur. Con ellos cobró la lengua un empuje, un matiz, una

---

<sup>51</sup> Olivares, “La recepción del decadentismo...”, 59.

<sup>52</sup> “De la mano del pesimismo metafísico postkantiano, y del vitalismo dionisiaco [...], la literatura abandona el campo del *logos* y se adentra en las bodegas de lo subconsciente que comenzó a explorar el Rimbaud de las *Iluminaciones*. [...] En relación con ese anhelo de la palabra por liberarse de la dependencia del objeto, está la **presencia de la música**, no única ni preferentemente como tema, sino **como sometimiento de todo el discurso a las leyes de la medida y del compás, del timbre y del tono, de la consonancia**”. [Ángel L. Prieto de Paula, “Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900”, 2002 Acceso 2 febrero 2018 <[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7297/1/ALE\\_15\\_04.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7297/1/ALE_15_04.pdf)>, 68]

<sup>53</sup> No es “el desplazamiento de los géneros literarios no líricos [...] por el lírico; sino su colonización por una subjetividad de raíz poética. La mayor espesura del ego succionaría todos los compartimentos genéricos hacia la lírica —o, mejor, hacia lo lírico—, lo que debía ir inexorablemente acompañado de una merma en la consistencia del *id.*, de la cosa o de la representación de la cosa”. [Ibid., 66]

<sup>54</sup> García Morales, “Construyendo el modernismo hispanoamericano...”, 147.

precisión y una novedad que la transformaron completamente; con ellos descubrió el pensamiento hasta entonces estancado en los lugares comunes de la retórica, innumerables filones de belleza inexplorada; con ellos se abrió sobre todo la era del individualismo y se consumó la emancipación del estilo.<sup>55</sup>

La crítica literaria terminó por concluir, pues, que “el denigrado ‘afrancesamiento’ —llámesele decadentismo, simbolismo, modernismo— es, según muchos, un eslabón necesario en la evolución hacia lo que se ha denominado indistintamente ‘criollismo’, ‘americanismo’ y ‘mundonovismo’”.<sup>56</sup>

En cuanto al “modernismo ecuatoriano inicial, se acerca al decadentismo”.<sup>57</sup> Los primeros poemas modernistas y ensayos sobre el movimiento datan del decenio de 1890;<sup>58</sup> en la década de 1910, nacen dos revistas clave para el modernismo en el país, para la afirmación de sus formas y valores, y para el intercambio con autores de otros países; ellas fueron: *Letras*, en Quito (1912), y *Renacimiento*, en Guayaquil (1916). Los modernistas exponían sus inquietudes y debatían, no solo a través de poemas:

[Las] imágenes de innovación de la cultura urbana, propuesta en los ensayos de las revistas *Letras*, *Frivolidades*, *Caricatura*, *América*, entre otras, no fluye sin contradicción. [...] El modernista [José Rafael] Bustamante, [en su novela por entregas *Para matar al gusano*] se posiciona frente al cultivo de lo arcaico estableciendo cadenas de contrastes. Contrastes entre ciudad y campo, entre lo nuevo y lo tradicional, también entre lo democrático y lo aristocrático, [...] representan[do] las tensiones y contradicciones que angustian al modernismo como proyecto.<sup>59</sup>

Para Gladys Valencia, existirían dos momentos o ámbitos de la reflexión en los textos modernistas: un entusiasmo ante la modernidad (cuyas huellas se palpan en la celebración de los cambios urbanos y las nuevas prácticas; destacadamente, las de consumo de bienes materiales y simbólicos), y “la amenaza de lo arcaico” (representada por lo que ahora llamaríamos las relaciones de producción de tipo feudal, en el país). La autora añade: “tanto la voluntad de representación de procesos de innovación, entre estos los de la cultura urbana, como la amenaza de lo arcaico, [...] son elementos inseparables de una comprensión del modernismo ecuatoriano: son su tensión inherente.”<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> Olivares, “La recepción del decadentismo...”, 67.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, 64.

<sup>57</sup> Alemán, “El Teatro Nacional Sucre como espacio literario” ..., 269.

<sup>58</sup> Cfr. Valencia Sala, *El círculo modernista ecuatoriano* ..., 4.

<sup>59</sup> Valencia Sala, *El círculo modernista ecuatoriano* ..., 56.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, 64.

Pero más allá de la vida y las prácticas de los poetas tempranamente fallecidos,<sup>61</sup> esa estética también se cultivó en diversos espacios públicos: los de la diplomacia (caso destacado de Gonzalo Zaldumbide), de estudiantes universitarios, de la extensa estirpe de poetas populares. Hace falta indagar en las mediaciones que varios de estos escenarios significaron en la difusión del modernismo y/o de sus marcas y tópicos. Por el momento, mencionamos un ejemplo de mediación con discursos del positivismo, en la Universidad Central —ejemplo que abona la idea de la heterogeneidad al interior del movimiento—. Y no es casual el contexto: algunos actores procedentes de sectores medios y subalternos, educados en las escuelas del liberalismo, ahora inscribían su temprano quehacer artístico en una institución pensada como heraldo del progreso: la Universidad.

Pese a las tensiones que durante lustros enfrentaron a los discursos del positivismo y el humanismo,<sup>62</sup> la estética modernista se infiltraba en las aulas. Así, tuvo cultores entre los intelectuales de la Sociedad “Estudios Jurídicos”, conformada en 1920, en la que participaban los jovencísimos Benjamín Carrión, Jorge Carrera Andrade, José María Velasco Ibarra, y otros. Ellos brindaron un espaldarazo de prestigio al mostrar y representar esa estética desde una institución cara al espíritu positivista. Álvaro Alemán propone que el modernismo halló ahí un espacio de aprobación; en parte, por el empleo de marcas modernistas en ciertas prácticas “oficiales”, como su elegante sesión de febrero de 1922. No eran poetas del “círculo modernista”, sino escritores noveles —estudiantes de Derecho— que, no por considerarse artistas, desdeñaban el discurso positivista. Alemán se refiere a esta velada, celebrada en el Teatro Sucre, cuyo impacto en el espacio público cultural puede interpretarse como muestra del “apoteósico triunfo público del modernismo-decadentismo como discurso literario [...]. De hecho, todo el espectáculo fue modernista”.<sup>63</sup> Aun así, ello no implicaba que los debates en torno al modernismo se hubieran clausurado. El referido a “los paraísos artificiales”, p.

---

<sup>61</sup> Humberto Fierro (1890-1929), Arturo Borja (1892-1912), Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927), Medardo Ángel Silva (1898-1919). Para Francisco Guarderas, “la pregunta acerca de la corta vida de los poetas modernistas [...] no se puede explicar como un escape de un ambiente hostil. Si el ambiente era hostil para los poetas quiteños, esa misma sensación de hostilidad, pero en su medio burgués, tenían los poetas franceses. Guarderas sugiere que hurguemos más en el sentido de los mundos experimentales asumidos por los poetas en el opio y la muerte, y recomienda que lo hagamos en el mismo intento de los escritores por crear mundos simbólicos y celebrar el carácter artificial del lenguaje.” [Ibíd., 66]

<sup>62</sup> “Los escritores [del modernismo] se encuentran en una posición de fragilidad discursiva en un momento en que el conocimiento científico se afirma en oposición al conocimiento general y los valores humanísticos”. [Alemán, “El Teatro Nacional Sucre como espacio literario” ..., 274]

<sup>63</sup> Ibíd., 272.

ej., resurgió con la muerte de Noboa y Caamaño, en 1927, actualizando “la tensión entre ‘los científicos’ y ‘los literatos’. Los primeros tematizan el uso del opio como un síntoma de patología de la personalidad del poeta. [...] Hugo Alemán habla simultáneamente de los senderos urbanos, los senderos del opio recorridos por el artista y los senderos intelectuales por los que este transita [...]”.<sup>64</sup>

Ahora bien, más allá de que en los años 30 la estética del realismo social entrara en escena e hiriera el auge del modernismo, este ha mantenido un lugar en el canon literario y en expresiones culturales cotidianas. Balseca resalta el legado de esa estética como modelo canónico de poesía, en el país: “para muchas generaciones posteriores la poesía *tenía que ser* como había sido la modernista, [...] [considerada] *la poesía* por excelencia. [...] Contribuy[ó] a proporcionar al país un prototipo de sensibilidad estética regional y nacional”;<sup>65</sup> pensado como “estilo cultural”, pudiera ser útil “para comentar los desajustes en que vive no solo el poeta sino cualquier ciudadano de la vida moderna”.<sup>66</sup> Álvaro Alemán sugiere que el modernismo actuaría como un dispositivo de comprensión estética nacional (el principal), que predominó sobre otros durante las décadas del 30 y del 40, y que pervive hasta hoy.<sup>67</sup>

El criterio de que el influjo del modernismo no se agotó a inicios del s. XX es clave; explica que lo hallemos en otros productos culturales entre 1920 y 1940, y que marcas de esa poesía consten en letras de pasillos de artistas populares. Los letristas también hicieron eco de los temas del modernismo y decadentismo; igual que los poetas reconocidos por el canon, los populares suscribieron a los idearios de modernidad, a propuestas alternativas de existencia; mencionaron los nuevos modos de vivir la ciudad, de sentir, expresar afectos, pensar, soñar, amar, e incluso de morir: un estilo de vida del cual el modernismo fungía como heraldo literario. Eran los años 20, cuando se desplegaban las promesas de modernidad y progreso; los campos del arte se construían con entusiasmo, como recursos para alcanzar las metas civilizatorias.

---

<sup>64</sup> Valencia Sala, *El círculo modernista ecuatoriano ...*, 115-6-7. De hecho, “la visión del opio a la que se suscribe Noboa se parece más a la propuesta de Baudelaire: ‘en contraste al vino que turba las facultades mentales, el opio les proporciona un orden y una armonía superior’. El interés por el opio se describe como un acceso al ideal de mente armónica, aquella que interesa a un intelectual. Es también la entrada a un mundo simbólico: ‘el opio comunica a estas facultades un sentido de disciplina’”. [Ibíd., 116]

<sup>65</sup> Balseca Franco, *Llenaba todo de poesía ...*, 13 y 15, respectivamente.

<sup>66</sup> Ibíd., 43.

<sup>67</sup> Álvaro Alemán, “Jorge Icaza y la vanguardia, a través de su obra dramática” (Ponencia, Congreso Internacional Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias, Quito, 18-21 de septiembre de 2006, UASB).

Para finalizar, ciertos rasgos del decadentismo y el simbolismo parecerían derivar de manera natural hacia el ámbito de los géneros musicales popular-mestizos. Si el decadentismo exagera (o emplea de forma intensiva) ciertos recursos de la preceptiva literaria, y posa su mirada en “lo antinatural”, ambos rasgos logran dialogar con otro estilo sustentado, precisamente, en “excesos expresivos”: el melodrama (uno de cuyos rasgos es, precisamente, el *acting-out*). En cuanto a la actitud del poeta y el músico: no puede negarse la artificialidad decadentista de cultivar la sinestesia (figura retórica que atribuye una sensación a un sentido que no le corresponde), o de la “trasposición de las artes” (búsqueda de los efectos de la pintura o la música, en el poema), o del uso de neologismos; y que esa artificialidad emparenta con los músicos sensibles al modernismo y el melodrama. Por último, si tenemos presente que el simbolismo (y el modernismo) llevan la musicalidad del verso a su mayor expresión, recordemos que la música implica “arrojar por la borda el lastre de la excesiva servidumbre respecto de la semántica”.<sup>68</sup> Todos estos criterios hablan de puentes entre poesía y canción; entre poesía y géneros musicales populares.

En suma, el modernismo designa mucho más que un movimiento literario. Como fenómeno cultural, pone en escena una emergente estructura de sentimientos, una nueva actitud; porta sensibilidades y valores inéditos; encarna la noción de que el futuro está ya a las puertas de las ex colonias convertidas en repúblicas, que se debatían (debaten) aún por realizarse más allá de las determinaciones aristocráticas. La propuesta de ruptura cultural fue acogida por actores emergentes del campo literario; mas también por artistas populares que se apropiaron de las marcas estéticas y valores que proponía el movimiento; asimismo, por vastos públicos de Latinoamérica que abrazaron el nuevo paradigma cultural, en su gozoso consumo de productos musicales, y en las actitudes y prácticas de su vida cotidiana.

### **2.3. Estilo de las letras del pasillo: el énfasis en lo poético, en los años 20**

La forma pasillo-canción coexistía con el pasillo no cantado desde las décadas finales del s. XIX (ver acápite 3.1). Pero al indagar por los letristas de pasillos, se constata que los cancioneros no los especificaban, hasta la década de 1900; recién desde 1915, los nombres de compositores y letristas y comenzaron a figurar en cancioneros y discos. El hecho tiene que ver con la estructuración de un campo literario y un campo del arte: en ellos, la defensa

---

<sup>68</sup> Prieto de Paula, “Subjetivación, irracionalismo, música...”, 68.

de la producción artística es decisiva para la conquista del capital cultural. En un primer impulso fuerte de construcción del campo cultural (ca.1920), las autorías empezaron a reconocerse de forma consistente en los cancioneros.<sup>69</sup> Con todo, ese inicio no significaba que las normas del campo se hubieran impuesto ampliamente; p. ej., cancionero El Mosquito titulaba así una pieza, en 1930: “Laura —pasillo—. Letra del Sr. Flores (de Portoviejo), música de Constantino Mendoza. Éxito de Inés Aragón en el Teatro Guayas”.<sup>70</sup>

Avanzado el siglo, con la industria fonográfica ya consolidada, pervivía este criterio aún: “los compositores entregábamos las canciones a los ‘serenateros’ y bandas, para que las difundieran. Se las cedíamos y hasta rogábamos que las interpreten (sic) y nosotros mismos se las enseñábamos, por tener la satisfacción de que el público conociera lo que producíamos. Las canciones se propagaban de boca a boca y al no tener a mano el original, sufrían alteraciones en música y letra”.<sup>71</sup> En cuanto a la autoría musical, a mediados del s. XX se conocieron disputas en torno a pasillos de éxito;<sup>72</sup> subsistían confusiones por piezas cuya letra era la misma (el poema *Mientras tú me quieras*, de Rosario Sansores, consta en tres pasillos distintos, musicalizados por Paredes Herrera, Guerrero Varillas y Godoy Aguirre), o la misma música (el pasillo *Alma lojana*, de Cristóbal Ojeda Dávila, tiene dos letras: de Emiliano Ortega y de Benjamín Ruiz Gómez); o solo coincidía el título (dos pasillos distintos se llaman *Flores negras*); finalmente, varios poemas populares fueron musicalizados como pasillo y/o tango y/o valse, a la vez (caso de *Gotas de ajeno*, del colombiano Julio Flórez).<sup>73</sup>

El caso es que los cancioneros ya mencionaban a los letristas desde la década de 1920. Ello evidenció una presencia importante de poetas populares en ese proceso creativo; también constaban, pero en proporción menor, poemas de autores reconocidos por el canon (figuraban con su consentimiento o sin él; o eran poemas solicitados por compositores prestigiosos, u ofrecidos a ellos). Si los vates populares constituían la enorme mayoría de los autores, esa

---

<sup>69</sup> Durante buena parte del s. XX, la censura operó sobre todo a nivel moral (no legal), y los públicos apreciaban las variaciones (usualmente no autorizadas) de temas conocidos. Eso pudiera indicar la pervivencia de la noción de pertenencia comunitaria de una obra, en amplios sectores urbanos; no se veía como delito esa apropiación de melodías, poemas escuchados, o poemas leídos en diarios o prensa popular.

<sup>70</sup> “Laura”, Cancionero El Mosquito, No. 3 T. 8 (1930), sp. BCAR 784 CUCm.

<sup>71</sup> Alejandro Pro Meneses, *Lo que cuentan nuestros pasillos* (Quito: s. e., 1997), 242-3. [Testimonio de Carlos Chávez Bucheli].

<sup>72</sup> Para la disputa en torno a *Pasional*, Cfr. Pro Meneses, *Lo que cuentan nuestros pasillos ...*, 154-64.

<sup>73</sup> Para los casos mencionados, Cfr. Pro Meneses, *Lo que cuentan nuestros pasillos ...*, 193-243.

proporción aumentó más aún desde ca.1940 —cuando la demanda y los canales de difusión habían crecido, y las grabaciones eran ya fenómenos frecuentes y continuos—.

En cuanto a la estética de las letras, puede decirse que romanticismo-modernismo, primero, y melodrama luego, predominaron en décadas diferentes. La inclusión mayor de poemas del modernismo ocurrió en un lapso acotado del siglo XX: entre ca.1920 y ca.1935 (y aún hasta 1940). En cuanto a los capitales culturales de los poetas, no existió una relación exclusiva ni directa entre modernismo y condición letrada del autor; más bien, ocurrió que letristas populares incorporaron marcas del modernismo en sus obras; de esa forma, estos poetas y los canónicos participaron como autores en el proceso del pasillo modernista.<sup>74</sup>

Ahora bien, esta mayor preocupación por lo poético se acompañó de un giro en los temas. En términos generales, la diversidad de tópicos que abordaba el pasillo se redujo de manera rápida, en los años 20. Si bien el tema del amor estuvo presente en los pasillos de inicios del siglo, no era el único ni el más importante; pero ca.1920, pasó de pronto a dominar, de mano de la estética modernista. El tratamiento romántico del tema hizo buena alianza con las formas modernistas; ellas parecieron otorgar al género un *status* más fino, más cercano a los productos de compañías extranjeras que se presentaban en los teatros. En este momento de evolución de la forma pasillo-canción, varios compositores prestaron mayor cuidado a letras y melodías; incluso letristas populares se apropiaron de las marcas modernistas, y las incorporaron en sus poemas. Así, al adoptar de la canción el cuidado por lo poético-melódico, le otorgaron un impulso destacado al pasillo modernista (se apreciaban eventuales pinceladas melodramáticas, es cierto, pero no predominaban). Ello ocurría en un ambiente de cambios en el relacionamiento social, de urbes que se auto-reconocían como modernas, de nuevos imaginarios: el tópico romántico del amor permitía al público leer esos nuevos contextos de una forma renovada, más libre, más a tono con la fe ciega en el progreso, que caracterizó a los “locos años veinte” —antes de la crisis del capitalismo, del final de ese mismo decenio—.

Con esa forma y esos contenidos —y en el particular contexto de la década del 20— el pasillo fue encontrándose a sí mismo, como expresión musical. Años después, ca.1940-1950, otra forma de tratar el tema del amor (la del melodrama) halló espacio propicio en el

---

<sup>74</sup> Borrás señala algo similar, sobre los letristas de vales peruanos: “En ningún caso, el origen social de los compositores (conocidos o anónimos) es un criterio que permite definir el canon estético de su producción poética”. [Gérard Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012 [2009]), 84].



cancionero. En las tres décadas posteriores, el melodrama se consolidó en éste y otros géneros populares de la región, perviviendo hasta hoy (sin que por ello perdiera vigencia un número de pasillos modernistas y del romanticismo, que se mantienen en el canon del género). Ambas formas modernas aparecen en cancioneros de la primera mitad del s. XX; solo que la mirada romántica fue más temprana, en consonancia con procesos sociales de una modernidad todavía no desengañada.

Es necesario recordar, finalmente, que estos fenómenos no fueron exclusivos del Ecuador. Desde las décadas iniciales del s. XX hasta ca.1950, es posible hallar un momento modernista (más bien, romántico-modernista) en varios géneros musicales de la región, así como un momento melodramático, o la coexistencia de ambos.<sup>75</sup> Así, poemas del modernismo fueron integrados en boleros, en México (“muchos críticos opinan que de alguna manera [el bolero de Agustín Lara] democratizó la poesía modernista que había surgido con el nicaragüense Rubén Darío”).<sup>76</sup> Siempre con tensiones entre formas cultas y populares, se incorporaron también letras modernistas en tangos argentinos<sup>77</sup> y vales peruanos,<sup>78</sup> a inicios del s. XX. En ellos, el amor pasó a ser el motivo preferido: “el vals, la polca, la canción

---

<sup>75</sup> El amor se cantaría desde dos perspectivas, en el valse: “el amor-felicidad, ‘el eros-eros’, la exaltación de la mujer que transporta de arrobos, [...] [y] ‘el eros-thanatos’, ese amor desesperado [...]. Se podría dibujar sin problema contornos similares [a los del vals de los años 30] para otros géneros populares en Hispanoamérica”. [Borras, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* ...], 142].

<sup>76</sup> Carolina Santamaría Delgado, “Bolero y radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1940”, *Signo y Pensamiento*, Vol. XXVII, No. 52 (enero-junio 2008): 16-30. Acceso 20 julio 2013 <<http://www.scielo.org.co/pdf/signo/n52/n52a03.pdf>>, 20-1. “El refinamiento de la poesía de Lara [...] aunaba el modelo europeo del amor cortés venido de la tradición poética hispana con el intimismo modernista latinoamericano, [al que se añadía] su gran talento para utilizar efectivamente elementos musicales simples para pintar las emociones [...]”. [Ibid., 21] Cfr. también Cfr. Mariano Muñoz-Hidalgo, “Bolero y modernismo: la canción como literatura popular”, en *Literatura y lingüística*, 18 (2007): 101-120. Acceso 29 julio 2014 <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112007000100005>>

<sup>77</sup> Cfr. Aldo Mazzucchelli, “El Modernismo en el tango”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 32, No. 63/64 (2006): 25-45. Según Boccuti, entre tango-canción y poesía culta habría “una relación ambivalente de imitación y ruptura. [...] Aunque los poetas tangueros exalten la poesía ‘iletrada’ [...], el cisne de Darío y la ‘musa rea’ de Celedonio Flores conviv[e]n en el discurso híbrido del tango [...]. [Muchas veces, se trataría de una] ficción de palabra popular, producida por autores semi-cultos (o cultos) para un público popular, autores ellos mismos de poesía propiamente dicha (sic) —como Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Homero Manzi—.” [Anna Boccuti, “Y todo a contraluz: la poética del tango y su irradiación en los poemas de Oscar Steimberg”. Acceso 4 agosto 2017 <[http://www.academia.edu/9612413/Y\\_todo\\_a\\_contraluz\\_la\\_po%C3%A9tica\\_del\\_tango\\_y\\_su\\_irradiaci%C3%B3n\\_en\\_los\\_poemas\\_de\\_Oscar\\_Steimberg](http://www.academia.edu/9612413/Y_todo_a_contraluz_la_po%C3%A9tica_del_tango_y_su_irradiaci%C3%B3n_en_los_poemas_de_Oscar_Steimberg)>, 85]

<sup>78</sup> Entre las fuentes de géneros populares peruanos como la resbalosa y el vals, constarían “los textos de zarzuelas representadas en Lima durante esos años, los florilegios poéticos y poemarios, muchos de corte modernista, que nutrieron desde el siglo XIX la inspiración y la creación de nuestros bardos populares”. [Fred Rohner “Notas para la edición y estudio de la lírica popular limeña”, *Lexis Revista de Lingüística y Literatura*, Vol. XXX, No. 2 (2006), 291-308. Acceso 13 marzo 2017 <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/viewFile/2216/2146>>, 303]

criolla, en general, como los otros géneros populares que les son contemporáneos (el tango, el son, el bolero, la ranchera, etc.) hacen de la relación amorosa un tema mayor”.<sup>79</sup> Asimismo coincide que, hacia los años 50, en esos géneros surgen derivas hacia el melodrama; en este punto, hay que tener presente que el pionero en la inclusión del melodrama fue el tango arrabalero, “la primera canción ciudadana, urbana, masiva”<sup>80</sup> en Latinoamérica; ese influjo se extendió desde los años 20, pero solo desde mediados de los años 50 y en los 60 fue posible apreciar el conjunto de los diversos géneros *rocoleros*. Las derivas de ellos, con base común en el melodrama, configuraron así lo que se ha denominado *música rocolera* (en Ecuador), *cantinera* (en Chile y en Perú), *carrilera* o *guasca* (en Colombia), *vellonera* (en Puerto Rico).

Ahora bien, se trata de un desplazamiento estético significativo, en esos géneros: ca. 1920-1930, ellos abrazaron letras con importante carga literaria, para luego (ca. 1950-1960) abandonar o reducir el cuidado en la *poeticidad* de los textos, y privilegiar elementos escénicos. En su reflexión sobre la vigencia del tango, Balint-Zanchetta observa que, así como un poema se analiza según su *literalidad*<sup>81</sup> (rasgos que lo vuelven obra literaria), la canción no debe estudiarse como una suma simple de letra y música, sino como un producto diferente, provisto de *cancionidad* (rasgos que la vuelven canción). La *cancionidad*

[se refiere al] impacto producido, conjuntamente, por una letra, una melodía y una interpretación. [...] Resulta de un juego dinámico de superposiciones entre signos lingüísticos, acústicos, escenográficos, cuyos efectos toman vida en el acto de performance en el cual el intérprete, a través de los matices de su voz, el fraseo, la disposición de los acentos, las pausas, el acompañamiento gestual, la puesta en escena, etc., es artífice de la actualización de un mensaje multisemiótico y multimodal, responsable directo de la emoción que la canción produce en el oyente.<sup>82</sup>

Es decir que, en estos productos musicales, observamos que pierden peso elementos caros a la ilustración y la cultura del libro impreso, en favor de elementos performativos

---

<sup>79</sup> Cfr. Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* ...,142.

<sup>80</sup> Carolina Santamaría, comunicación personal. Quito, 12 abril 2018.

<sup>81</sup> Según Roman Jakobson, *literaturidad* designa a aquello que permite distinguir lo literario de lo no literario. En cambio, para Fernando Lázaro Carreter, la *literalidad* incluye textos destinados a perdurar: “los refranes, los chistes, los hechizos, conjuros y plegarias y, entre las formas escritas, [...] los formularios, contratos, edictos, reglamentos, inscripciones en tumbas, dedicatorias, calendarios o esquelas. [...] [Habría] que añadir [...] el discurso de la filosofía, el de los estudios literarios [...], la prensa y [...] aquellos que se producen en el espacio jurídico-legal.” [Túa Blesa, “Fernando Lázaro Carreter: la literalidad de la literatura”, 2008 <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/520/506>>] Así, la *literalidad*, mucho más amplia, incluiría a *literaturidad* (o *literariedad*); sin embargo, Balint-Zanchetta emplea estas nociones como sinónimos.

<sup>82</sup> Jaqueline Balint-Zanchetta, “Rupturas y continuidades en la lírica del tango: de la *poeticidad* a la *cancionidad*”, en Oscar Conde (edit.), *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* (Buenos Aires: Biblos / Ediciones de la UNLa, 2014), 118.

(propios de un espectáculo visual-sonoro, de centenaria tradición y honda raíz popular, como es el teatro). Ese giro estético debe relacionarse con el escenario de cambios profundos en las formas de producción, circulación y consumo de las músicas populares (que llevan a una visibilidad mayor de las expresiones subalternas); con el particular contexto histórico-social en que se insertaban: las condiciones de exclusión social y cultural de las populosas barriadas urbano-marginales; y con el impacto de la modernidad sobre el individuo social: en el entorno de las barriadas periféricas emerge esa *subjetividad masculina* (primordialmente) moderna y desencantada. En este entorno complejo es que entra en juego la función social de la matriz melodramática; considerar estos elementos ayuda a entender la inserción del proceso del pasillo ecuatoriano en un fenómeno cultural de mayor envergadura.

Ahora bien, ¿cómo leer el ingreso cada vez mayor de poemas populares al espacio sonoro? Desde la perspectiva letrada, se lamenta la pérdida de la calidad poéticas letras desde ca. 1940; esa mirada resalta fallas o carencias en los poemas populares. En contraste, los he leído como productos inscritos en las culturas populares, y desde la perspectiva del conflicto. Si los poetas románticos y modernistas son hijos de una más joven cultura erudita (del s. XVIII en adelante), los letristas no académicos apelan a elementos más antiguos (sin saberlo). Diversos y heteróclitos, los productos de las culturas populares “evoca[n] toda la riqueza de determinaciones locales e históricas que quedan por fuera tanto del código como del texto mismo”.<sup>83</sup> Varios teóricos han estudiado las formas de lo popular. Entre ellos, privilegamos a Mijaíl Bajtín, Jesús Martín Barbero y Roger Chartier. Bajtín resalta como rasgos de las culturas populares: la parodia, la risa, la noción de “mundo al revés” (el “núcleo profundo de la percepción del mundo carnavalesca [estaría en] el *pathos* de la decadencia y el reemplazo, de la muerte y el renacimiento”).<sup>84</sup> Chartier privilegia el trabajo con la noción de *apropiación* (usos distintos de formas, temas o códigos, para construir sentidos distintos), más que algún esfuerzo por “identificar y distinguir [...] conjuntos culturales definidos en sí mismos como populares”. Sitúa a las apropiaciones en un contexto de conflicto:

Comprender la ‘cultura popular’ es situar en este espacio de enfrentamientos los ligámenes entre dos conjuntos de dispositivos. Por un lado, los mecanismos de la dominación simbólica

---

<sup>83</sup> Francisco Cruces, “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento”, *Revista Anthropos* No. 219, dedicado a Jesús Martín Barbero: *Comunicación y culturas en América Latina* (2008). Acceso 3 de mayo (2013), 7.

<sup>84</sup> Para detalles, cfr. Mijaíl Bajtín, “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, en *Revista Eco*, No. 134 (1976): 311-38. Acceso 3 mayo 2017 <<https://es.scribd.com/doc/68254332/Mijail-Bajtin-Carnaval-y-Literatura>>

que pretenden hacer que los dominados acepten las representaciones que, precisamente, califican (mejor dicho, descalifican) su cultura como inferior e ilegítima; por otro, las lógicas específicas en los usos, las costumbres, las maneras de apropiarse de lo que se impuso.<sup>85</sup>

Martín-Barbero analiza la presencia del melodrama como elemento de una matriz cultural centenaria. Destaca la necesidad de enfocarse en las matrices culturales populares, y sus actualizaciones; solo desde ellas “es pensable la *mediación* efectuada por el melodrama entre el folklore de las ferias y el espectáculo popular-urbano, es decir, masivo. Mediación que, en el plano de [...] los espectáculos [pasa] por el *music-hall* y el cine. [...] Y del cine al radioteatro y la telenovela. [...] Una historia de los modos de narrar y de la puesta en escena de la cultura de masa es, en muy buena parte, una historia del melodrama.”<sup>86</sup> El dominio, por el público, de los códigos expresivos y semánticos compartidos por esos diversos productos, medios y narrativas, explicaría por qué los poemas populares de la canción melodramática apelan *no solo* a los sentidos del texto escrito.

Inscritos en una matriz popular, muchas letras de canciones melodramáticas conceden valor limitado a la preceptiva literaria, a la métrica y más aspectos formales (a veces, incluso, a la sintaxis); sus imágenes buscan menos el preciosismo simbolista/ modernista. Lo popular no ancla su valor en el rigor del texto escrito, y más bien lo sostiene a base de otros recursos, ligados usualmente a lo performativo. Lope de Vega y Pixérécourt, desde los s. XVII y XVIII, ya se percataron de que, para lograr efecto en el público, el teatro popular y el melodramático confiaba en la interpretación, en la dinámica y el gesto corporal, en la conjunción (y reforzamiento mutuo) entre letra y música, cuando era el caso; es decir, se recurría más a elementos escénicos y del *melos*. Eso ayuda a entender por qué a los letristas populares no los desvelan ni lo impreciso de una frase o adjetivo, o lo poco elaborado de una metáfora. En su defecto, emplean retóricas de la oralidad, probadas centenariamente en diversas culturas populares: el uso de lugares comunes y de la repetición,<sup>87</sup> del humor, el dramatismo, la

---

<sup>85</sup> Cfr. Roger Chartier, “‘Cultura popular’: Retorno a un concepto historiográfico”, en *Manuscripts*, No. 12 (enero 1994): 43-62. Acceso 24 febrero 2017 <<https://ddd.uab.cat/pub/manuscripts/02132397n12/02132397n12p43.pdf>>, 51-2.

<sup>86</sup> Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones* ..., 162.

<sup>87</sup> Ambos “participan activamente en el placer de la escucha. Placer que consiste en el reconocimiento del género a través de asociaciones léxico-semánticos y simbólicas particulares, de sonoridades familiares que el oyente espera encontrar [...]. [Los] ‘esquemas de reiteración’ [...] se encuentran en los ritos infantiles, en la literatura popular, así como también en la canción”. [Balint-Zanchetta, “Rupturas y continuidades en la lírica del tango...”, 117-8]

exageración; amén de recursos de la *cancionidad* aplicados durante la interpretación. Todo ello, sin abdicar a su derecho de apropiarse a conveniencia de temas o rasgos estéticos del arte erudito (romanticismo y modernismo, en el caso que se estudia), del arte hegemónico internacional, o de cualquier forma promovida por las industrias culturales.

Entonces, cuando se dice que lo letrado y lo popular son registros culturales distintos, se tiene presente que esa diferenciación fue creada por el Iluminismo (el cual postuló como modelo único al arte culto); que el sistema del arte justifica relaciones de poder desde lo simbólico; que las culturas populares funcionan de forma distinta. Otorgar valor absoluto a los criterios del sistema del arte anula o empobrece el valor de lo popular, al definirlo en negativo (por aquello de “lo que carece”, frente a lo ilustrado). Así, las letras populares —aunque solo sea por sus formas disímiles de las ilustradas— implican una actitud de resistencia a expresiones emanadas del iluminismo letrado, o de la razón cartesiana. Desde esa perspectiva crítica he leído los trabajos de los letristas populares.

#### **2.4. Matrices culturales de la canción melodramática popular**

La canción popular melodramática mantiene “un modelo enunciativo que reproduce, muy a menudo, el esquema siguiente: un *yo* masculino se dirige a un *vos* femenino ausente, en tono de reproche o, en el mejor de los casos, de súplica o arrepentimiento”,<sup>88</sup> señala Balint-Zanchetta, al referirse al tango. Resalta que, “en el marco de la canción cantada, la interacción entre la primera persona verbal y la segunda son inseparables de la dimensión teatral de la misma. Este tipo de discurso semidialogado fue utilizado desde la época medieval y constituye una de las convenciones enunciativas características de la canción de *amor cortés*, en la que ‘un *yo* se dirige a un *tú* que, además de no decir nunca nada, alterna con un *ella*’”.<sup>89</sup> Así, en la contemporánea canción melodramática, como en canciones de amor medievales, hay presencia constante de elementos de lo teatral. Significa, pues, que estas canciones anclan sus raíces en formas expresivas consumidas por públicos populares, desde cientos de años atrás (como el teatro popular europeo de los siglos XV al XVII, y el teatro religioso de la América colonial hispana). Serían matrices culturales centenarias cuyas formas (residuales) se actualizan, y así construyen nuevos sentidos de lo social, lo humano, lo afectivo.

---

<sup>88</sup> Balint-Zanchetta, “Rupturas y continuidades en la lírica del tango...”, 108.

<sup>89</sup> *Ibíd.*

Desde esa perspectiva, ni el cine ni otros productos del melodrama de este siglo (incluida la canción melodramática popular) constituyen un grado cero cultural, un punto de partida sobre el cual se erigen otras formas; como tampoco el melodrama clásico francés del s. XIX lo constituyó en Europa. Si Bolívar Echeverría insiste en que la tradición americana del Barroco colonial difiere de su pariente europea de los s. XVII y XVIII,<sup>90</sup> en el melodrama también existirían tradiciones distintas, más allá de ciertos puentes que las conectan, como la llegada del melodrama teatral europeo a la actual Latinoamérica. Pero ese no era un arribo a un terreno culturalmente vacío, tampoco: en esta región campeaba ya el *ethos* barroco. Ese *ethos* funcionaría como una matriz cultural, que se expresaría en el melodrama religioso (consumido desde la Colonia),<sup>91</sup> en las tradiciones poética<sup>92</sup> y teatral del s. XIX, en una forma melodramática de pensar y narrar la Historia Patria<sup>93</sup> (difundida en las repúblicas, desde el s. XIX); en la tradición de la canción popular en la región, en sus apropiaciones e intercambios con la poesía romántica, la decadentista/modernista; con formas de la música culta —estudio imprescindible y aún pendiente, que implica la revisión de archivos en busca de cancioneros y de literatura de cordel—, y con la diversidad de productos del melodrama de todo el s. XX.

La crítica contemporánea coincide en que el melodrama se vincula con procesos de reconfiguración de la conciencia y la imaginación modernas: “el *modo melodramático moderno* nace, históricamente, para localizar y articular lo ‘moral oculto’ [‘un repositorio fragmentario y desacralizado de remanentes del mito’] en tiempos en que irrumpe la modernización como masificación cultural”.<sup>94</sup> Esta función simbólica que articula “lo moral

---

<sup>90</sup> Cfr. Bolívar Echeverría, “El *ethos* barroco y los indios”, en *Revista de Filosofía “Sophia”*, No. 2 (2008). Acceso 24 mayo 2017 <[http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos\\_barroco\\_y\\_los\\_indios\\_0.pdf](http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos_barroco_y_los_indios_0.pdf)>, 8.

<sup>91</sup> “¿Qué son las narraciones sobre los primeros cristianos sino melodramas que aturden a lectores consternados por el sufrimiento de los conversos a la verdadera fe vueltos teas humanas en la Via Appia o dispuestos a dar testimonio de su fe mientras los devoran leones y tigres en el Coliseo?” [Carlos Monsivais, “Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América Latina)”, en Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (comp.), *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (Buenos Aires: Manantial/FLACSO/OSDE, 2006), 37].

<sup>92</sup> “La poesía modernista, o muy influida por el modernismo, incluye los temas y las tramas hoy calificables de melodramáticas, es decir, provistas del sentimentalismo que aspira a la catarsis”. [Ibíd., 27]

<sup>93</sup> “La Historia —la visión escolar de la Historia, todavía predominante— es una de las grandes matrices del melodrama”. [Ibíd., 47]

<sup>94</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven/London: Yale University Press), 5; citado en Herman Herlinghaus, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, en Herman Herlinghaus (editor), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002), 27.

oculto” se imbrica con la economía de la psique. La gratificación que genera proviene de la catarsis posterior al procesamiento de lo moral oculto, en el melodrama clásico y el de hoy: existe “un saber compartido sobre esos momentos lacrimosos de complacencia en que, ante la pantalla, damos vuelo libre a la nostalgia, nos consolamos de una pérdida o de heridas que el melodrama siempre recobró con eficiencia. [...] [Ahora, con] mayor autoconciencia de su encanto y de su utilidad para las negociaciones que envuelven a los diferentes grupos (clases, etnias, identidades sexuales, naciones) en conflicto o en sintonía con el orden social”.<sup>95</sup>

En la tradición europea, la obra que dio nombre al teatro melodramático fue escrita por Guilbert de Pixérécourt, y se presentó en París, en 1800. La estética de este producto de raigambre popular rebasó los límites clasistas y los del género teatral: su público incluía clases bajas, medias, incluso ciertos sectores de la aristocracia, e inspiró a narradores europeos y americanos de novela decimonónica.<sup>96</sup> Sobreviviente vigoroso, se halla cómodo en productos que, como en sus inicios, privilegian el régimen visual. Así, ya es casi un lugar común señalar que el cine melodramático latinoamericano de los años 30 a los 50 “tuvo una función casi definitiva en la educación sentimental de varias generaciones, [...] [esto es, en] la construcción de un imaginario y de subjetividades que edificaron un universo simbólico donde amor/ sufrimiento/ fatalidad son el pasaporte al paraíso”.<sup>97</sup> Pero además el melodrama ha mostrado su fuerza en productos que privilegian el régimen de lo sonoro. Así, “más que un género dramático de índole popular o un recetario para guionistas, [es] **la forma canónica de un tipo de imaginación** [...] [manifiesta en diversas artes.] Atravesando lo alto y lo bajo, tal imaginación es, para Brooks, un aspecto casi omnipresente de la modernidad, en la cual cumple una función modeladora capaz de incidir sobre las más variadas formas de ficción.”<sup>98</sup>

En la estructura del género, se mantienen algunas constantes del melodrama francés (forma hegemónica en el s. XIX), hasta llegar a los contemporáneos productos del cine y televisión (forma hegemónica del género en el s. XX). El melodrama francés es una puesta

---

<sup>95</sup> Ismail Xavier, “Melodrama, o la seducción de la moral negociada” [2003], *Revista La Puerta FBA* [Facultad de Bellas Artes, UNLP] No. 3 (2008), 146-55. Acceso 16 julio 2017 <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39838/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39838/Documento_completo.pdf?sequence=1)>, 154.

<sup>96</sup> Brooks, *The Melodramatic Imagination* ..., xvi; citado en Herlinghaus, “La imaginación melodramática...”, 26.

<sup>97</sup> Silvia Oroz, “Discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en la coyuntura nacionalista”, en Luis Cortés Bargalló (edit.), *La lengua española y los medios de comunicación*, t. II (México: Siglo XXI Editores/ Secretaria de Educación Pública de México/ Instituto Cervantes, 1996), 767.

<sup>98</sup> Xavier, “Melodrama, o la seducción de la moral negociada”, 149. Énfasis añadido.

en escena, con estilo expresivo basado en la “exageración, [...] hipérbole, exceso, excitación y ‘extroversión’ [‘acting out’], [...] [cuya estética] distorsiona el cuerpo hasta sus extremos más expresionistas”.<sup>99</sup> Sobre esa base, se configuran los personajes arquetípicos del melodrama; ellos dan sustento a una oposición actancial entre el Bien y el Mal, y son: el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo.<sup>100</sup> Martín Barbero sostiene que esa tipología se mantuvo en el folletín europeo y en las telenovelas contemporáneas. Hay en estos productos una matriz narrativa popular, que conecta con la experiencia de la vida cotidiana: “se trata de héroes y villanos cuya separación simboliza una ‘topografía de la experiencia’ sacada del contraste entre [...] [lo real y lo imaginario]. La ritualización se halla entonces ligada no solo a unas *técnicas* sino a unos *arquetipos* que [...] no vienen del cielo sino de la suma de las experiencias humanas, de los goces y sufrimientos cotidianos.”<sup>101</sup>

En este punto, Xavier resalta que “no es el contenido específico de las polarizaciones morales lo que importa, sino el hecho de que esas polarizaciones existen”, pues los contenidos específicos del Mal van cambiando históricamente.<sup>102</sup> Eso podemos apreciarlo en la estructura de la canción popular melodramática: la víctima suele ser la voz poética (masculina, por lo general), que usualmente lamenta la traición o el alejamiento de la amada, que no pocas veces producto de una traición o una incompreensión (injunta, por cierto).

---

<sup>99</sup> Cfr. Brooks, *The Melodramatic Imagination...*, viii-xiii; citado en Herlinghaus, “La imaginación melodramática...”, 25. (Traducción propia).

<sup>100</sup> El Traidor personifica el mal y el vicio: es un “mago y seductor que fascina a la víctima, el sabio en engaños, disimulos y disfraces. Secularización del diablo [...], es sociológica-mente un aristócrata malvado, un burgués megalómano e incluso un clérigo corrompido. Su modo de acción es la impostura”. [Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones* ..., 158] Genera miedo y temor en el público, pero también fascina. “La Víctima es la heroína: encarnación de la inocencia y la virtud, casi siempre mujer”. [Ibid., 159] El Justiciero “salva a la víctima y castiga al Traidor. Venido de la epopeya, tiene también la figura del héroe [...] ‘tradicional’: un joven y apuesto caballero [...] [generoso, sensible, que posibilita] que ‘la verdad resplandezca’. Toda, la de la Víctima y la del Traidor”. [Ibid., 159-60] Finalmente, el Bobo “representa la presencia activa de lo cómico, la otra vertiente esencial de la matriz popular [...]. Remite por un lado al payaso en el circo, esto es, aquél que pone [...] relajo emocional después de un fuerte momento de tensión [...]; por otro, a lo plebeyo, al antihéroe torpe [...], con su lenguaje antisuablime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los protagonistas, introduciendo la ironía [...] [y] su habla llena de refranes y de juegos de palabras”. [Ibid., 160]

<sup>101</sup> Jesús Martín Barbero, “La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía”, en Hermann Herlinghaus (edit.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002), 73.

<sup>102</sup> En el melodrama clásico, la aristocracia en decadencia, o la nobleza, representaban el Mal. Luego, éste “pasaría a ser encarnado por la supuesta barbarie de las clases trabajadoras, [...] [por] un nuevo enemigo de clase, estigmatizando al pobre, los pueblos colonizados, otras etnias, como todavía acontecía en el período clásico de Hollywood, obviamente sin excluir a los villanos aristócratas que continuaron exhibiendo su arrogancia y su esnobismo.” [Xavier, “Melodrama, o la seducción de la moral negociada”, 151-2]. Con todo, al referirse a los contenidos de “lo moral oculto”, Xavier observa que subyace una ambigüedad política en los actuales regímenes de visualidad del melodrama y de los medios de comunicación”. [Ibid., 155],



### 3. Estéticas y temas en los periodos del pasillo

#### 3.1. Primer momento del pasillo (tercio final del s. XIX-1920)

Publicaciones sobre los archivos fonográficos de Pablo Guerrero y Alejandro Pro, los importantes detalles y observaciones que Pro añade en su texto, así como datos tomados de cancioneros y archivos de prensa, permiten sustentar los siguientes criterios sobre el periodo:

1. Que las Bandas desempeñaban un rol central en la difusión de la música, y eran objeto de una valoración social positiva; también lo eran las orquestas (efecto no solo de las grabaciones sino, además, de la difusión y aceptación del formato clásico en la región).
2. Que desde fines del s. XIX (¿década de 1880, o de 1890?) circulaba ya un pasillo más adaptable a usos por fuera del salón: era cantado por dúos, acompañados de guitarras. Este formato popular probablemente estuvo ya en uso y gozaba de aceptación, puesto que en 1911 fue convocado a realizar grabaciones; es plausible que fuera la forma más usada por grupos populares con limitado acceso a instrumentos como el piano, hacia 1900.
3. Que la industria fonográfica mundial realizó un trabajo resignificador importante, al construir los géneros nacionales; así, junto a los himnos, en los registros de Pro Meneses y de Guerrero constan los llamados *triste ecuatoriano*, *pasillo ecuatoriano*, *valse ecuatoriano*, *yaraví ecuatoriano*, *incaico ecuatoriano*;<sup>103</sup> podían ser cantados, o no serlo.
4. Que los pasillos constituían, ya por entonces, entre un tercio y la mitad de esas grabaciones. P. ej., en los 12 discos reunidos por Pro, 12 de 24 piezas eran pasillos; en 5 discos Columbia (publicitados en 1912), 4 de 10 piezas eran pasillos; de 12 nuevas piezas (en 6 discos), cuya llegada se anticipaba en el mismo anuncio, 4 eran pasillos.<sup>104</sup>
5. Que la forma pasillo-canción coexistía con el pasillo no cantado, sin ser hegemónica aún; Guerrero compiló 16 pasillos grabados por Beka-Grand Record, de Alemania, y ninguno era cantado; de los 12 pasillos que reunió Pro, 8 eran instrumentales y solo 4, cantados.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Cfr. Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano...*, 39-43.

<sup>104</sup> Cfr. ibíd., y “Música Nacional”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 1 de enero de 1912, 3. Las restantes piezas eran: 3 yaravíes, 1 tonito serrano, 1 polka, 1 valse, 1 danza, y 1 pasodoble.

<sup>105</sup> Las otras piezas cantadas (por dúo, acompañado de guitarras) eran: 2 canciones ecuatorianas, 1 triste ecuatoriano, 1 valse ecuatoriano, 1 yaraví ecuatoriano y 1 incaico ecuatoriano. Es significativo que las dos canciones hubieran sido interpretadas ya en dúo y acompañadas por guitarras; y que el estilo vocal del yaraví y el triste hubieran sido lírico (dúo de tenor y barítono); en los otros casos, no especifica estilo. [Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano...*, 39-43]

6. Sobre la interpretación: 4 de los 12 pasillos reunidos por Pro fueron cantados (por dúos, con acompañamiento de guitarras); los 8 pasillos restantes fueron solo instrumentales: interpretados por Orquestas (Pro: 5 de 12 pasillos; Guerrero: 16 de 16), o por Bandas (Pro: 3 de 12); en los 5 discos Columbia, las 10 piezas fueron interpretadas por Bandas (1 versión del Himno Nacional fue la única pieza cantada).
7. Sobre los temas de los pasillos, en los referidos por Pro y por Guerrero, es claro el influjo del romanticismo: tanto porque dominaba ya el tema romántico-amoroso, cuanto porque aparecían, con él, diversos motivos costumbristas, y alusiones al valor del “pueblo”. Los títulos sugieren un tono de amor-romántico no desbocado (sea que fuera celebratorio o desengañado), aunque alguno pudiera evocar un tono melodramático (*La perjura*). En la categoría de temas costumbristas, la variedad es amplia; incluye motivos religiosos (pasillos para la celebración del “Pase del niño”) y laicos (*El calavera, A mi negra, El indiano*).<sup>106</sup> Otros celebraban las gestas “del pueblo”, referidas la revolución liberal o al ascenso del socialismo. También existieron temas vinculados a la muerte, con motivos góticos: la sepultura, el cementerio, la osamenta; a veces con mirada naturalista, como en el pasillo *Diseción*. Los temas costumbristas y de amor también constan en los pasillos que discos Columbia ofrecía en 1912 (*Fulgores, Celos, La vida es amarga, El gran guayabo*) y en los que estaban por llegar (*Rumor, Los descontentos, Pobre Negro, Lágrimas del corazón*). Existiría una línea de tratamiento en clave de humor (*Doña Petita Pontón*) y acaso otra, de creación en el contexto de canciones-reto.<sup>107</sup> En suma, había un eclecticismo en los tópicos, con predominio de motivos románticos: costumbristas y amorios (estos últimos, con una presencia importante). La estética se movía entre lo romántico, lo naturalista, lo gótico; con espacio para el tono lúdico (en los pasillos de reto o desafío) y el humor (a veces, para lo procaz y lo satírico).
- Es importante señalar que similares temas y tratamientos existieron en otros géneros populares de la región, por esos años. Así, valeses y géneros “criollos” (Lima, 1900-1936) incluían motivos relacionados con el amor erótico, la relación eros-tánatos, despedidas,

---

<sup>106</sup> En los discos de Pro, los temas amorosos celebratorios son: Recuerdos, El nombre de mi amada, Julia, Cariño, Amor de quiteña, La luz de mis ojos, Tila; y, los temas amorosos alusivos a desencuentros: Te dejaré, Ausencias, Ruegos, La perjura. Entre los pasillos del archivo de Guerrero, los temas amorosos celebratorios son: *Te adoro, Eres mi encanto, Entre tus brazos*, y otros; y, los alusivos a desengaños: *Corazón que llora, Queriéndote sin que me quieras, Celos, Dejándote*, y otros. [Cfr. *Ibíd.*, 42-3]

<sup>107</sup> Cfr. Granda, *El pasillo ...*, 28.

Lima y la Plaza de Acho, los artistas Felipe Pinglo y Carlos Gardel, temas cómicos, temas de crónica roja.<sup>108</sup> De modo similar, en el tango se cantaron motivos satírico-burlescos, sobre todo en los primeros tangos (“de negros”), con temas alusivos a la vida prostibularia y de las orillas; tangos de desafío, o centrados en lenguaje procaz; otros con admoniciones morales; transición hacia el relato intimista de una voz masculina que llora en su *cotorro* (cuarto) las penas del *amure* —el abandono femenino—;<sup>109</sup> ese tono de lamento se halla también en temas sobre la nostalgia del migrante, y la *milonguita* (“la chica que abandona su barrio encandilada por ‘las luces del centro’ y recalca en el cabaret”).<sup>110</sup>

8. Los cancioneros consultados informan sobre otros géneros distintos del pasillo; junto a los que recogía la industria fonográfica (pasillo, yaraví, triste, incaico, canción, habanera, etc.), circulaban otras piezas populares cantadas, de categorización incierta. En los dos cancioneros revisados (1908 y 1910), no se menciona el género en la mayoría de casos, pero las piezas corroboran las inferencias realizadas sobre los temas y su tratamiento: motivos de amor (en clave romántica y, a veces, melodramática), y costumbristas (algunos, enfocados desde el humor y, aún, la picaresca).<sup>111</sup> Ejemplos de canciones del primer periodo: los pasillos *Petita Pontón* (ca.1893);<sup>112</sup> *La igualdad* (1912); y *Diseccción* (1914) (L: Julio Esaú Delgado; M: Víctor M. Valencia); y el *one-step La obrerita* (L: A. Duque Bernal; M: Francisco Paredes Herrera).<sup>113</sup>

### 3.2. Segundo momento (1920 - ca.1935-1940): proceso del pasillo modernista

Hacia las décadas de 1910 y 1920, en Ecuador y en varios países de Latinoamérica, la poesía modernista tenía un estatuto de privilegio. Más allá de los límites de la ciudad

<sup>108</sup> Cfr. índice temático y letras de canciones, de Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Ciertos poemas fueron musicalizados como valse y pasillo, a la vez; p. ej., un poema de Julio Flórez fue valse (con los títulos *Sepulturero*, o *El viejo cementerio*, o *La faz marchita*) y también pasillo (*Cariño eterno*).

<sup>109</sup> Cfr. Conde, *Las poéticas del tango-canción ...*, 20, 36, 41-2. Cfr. el índice de artículos, en ese libro.

<sup>110</sup> Oscar Conde, “Los temas del *amuro* y la *milonguita*, o de cómo Contursi revolucionó la letra del tango”, en Oscar Conde (edit.), *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* (Buenos Aires: Biblos / Ediciones de la UNLa, 2014), 81.

<sup>111</sup> Cfr. “Canciones populares, Serie M” (Guayaquil: Imprenta América Aguirre, 1908) y “Canto y baile. Nueva colección de canciones. No. 4 (Guayaquil: Imprenta Colón, 1910). BCAR - SUSTOT 784.71 CANCm

<sup>112</sup> Fidel Pablo Guerrero, “El día del Pasillo: 1 de Octubre”. Acceso 25 agosto 2017 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2016/10/el-dia-del-pasillo-1-de-octubre.html>>

<sup>113</sup> Cfr. Granda, *El pasillo ...*, 44, 38 y 39. Cfr. “Diseccción”, en Wilma Granda (antóloga). *El pasillo, identidad sonora. Disco antológico*, 2004.

letrada, se abría espacio en géneros musicales populares, amestizada como canción lírica: habanera, bolero, tango, valse, pasillo romántico-modernista.<sup>114</sup> En Ecuador, sobre todo en los años 20, se incorporó esta poesía en el pasillo, en un contexto de vigencia del modelo del canto lírico, y de notoria preferencia por la zarzuela en los teatros. Esa poesía adscribía de manera natural al imaginario de refinamiento, modernidad y progreso, también en esas canciones. Hacia 1920, poemas modernistas y género pasillo tenían ya un recorrido en el país. Junto a otros ritmos, en ciudades grandes y pequeñas (Portoviejo, Cuenca, Loja, Ambato, Riobamba, Otavalo, Ibarra), el pasillo se cantaba y se escuchaba (ya no era bailable), y había recibido gran difusión por las grabaciones. Se había desarrollado el círculo modernista en Quito y Guayaquil desde ca. 1910, con presencia también en Cuenca, Loja y Portoviejo. Pero es en los años 20 cuando inicia la más importante inclusión de esa estética en pasillos.

El Ecuador de los años 20 inicia una serie de transformaciones sociales y político-culturales. La Revolución Juliana (1925) puso fin a 30 años de gobiernos liberales y, en proceso inédito, brindó reconocimiento no solo a los agricultores reformistas sino a varios grupos subalternos, con apoyo del naciente socialismo. En ese contexto, amén del prestigio de la estética modernista, un rasgo que acaso contribuyó a su incorporación en el pasillo pudo ser el estatuto transclasista en el consumo de esta poesía. En consonancia con el emergente modelo cultural, se propiciaron cambios en los espacios de enunciación literaria. Ahora, de la mano de los poetas modernistas, aquellos espacios se abrían: los excluyentes cenáculos literarios de tiempos de los letrados novecentistas ampliaron sus límites simbólicos: “La poesía modernista de Noboa era pública y secular [...], se la escuchaba en cafés se recitaba y cantaba y se grababa en la memoria de los tertulios. Noboa puede verse (sic) como un poeta que frecuenta los lugares de encuentro de la vanguardia artística y, al mismo tiempo, ofrece su creación desde ‘su torre’, la intimidad”.<sup>115</sup>

Pudiera decirse que los modernistas ecuatorianos (“los decapitados”) promovieron nuevas formas de vivir, e incluso de morir. En relación con ello, fueron noticia en los nuevos espacios sociales: plazas, cafés, calles, redacciones de diarios y revistas, así como en las

---

<sup>114</sup> “Sin lugar a dudas fue en la zarzuela, género teatral de preferencia generalizada en Hispanoamérica, donde especies como la habanera y el bolero encontraron su mayor consolidación como géneros líricos dentro de la canción. [...] Por otro lado, se convirtió en regularidad la inclusión del bolero como un número obligatorio dentro de las zarzuelas y revistas que se presentaban en el teatro [en Cuba].” [Guerra Sierra, “El bolero en la música lírica” ..., 26].

<sup>115</sup> *Ibíd.*, 102.

madrugadas de Quito, Guayaquil y Cuenca. Noboa y Caamaño “aparece como un habitante de la ciudad, uno que redefine con su concepción intelectual el espacio de la ciudad. [...] [Allí, el] poeta paseante escucha los nuevos ruidos de la modernidad, [...] [y participa de] tertulias en cafés y otros lugares”;<sup>116</sup> fue noticia también durante su agonía, y luego de morir.<sup>117</sup> A su vez, Rafael Romero y Cordero se retrataba así: “Solo y siempre vestido de negro, despacioso/ y fantasmal, paseo mi juventud mustiada,/ por la calleja oscura y el parque silencioso/ de la urbe, bajo el palio de la noche lunada”.<sup>118</sup> De su parte, el joven Medardo Ángel Silva gustaba vestir con atuendo afectado, y prefería también el paisaje de lo oscuro en sus recorridos: “el cronista siente su otra identidad en las horas nocturnas. Tiene su propio reloj que puntúa un ritmo distinto al de la vida despierta”.<sup>119</sup> Su muerte tuvo enorme impacto social: por un lado, “desató” una ola de suicidios (un periodista se preguntaba por qué los jóvenes ya no querían vivir) y, por otro, influyó en la popularidad del pasillo *El alma en los labios* (1919) —acaso la más famosa de las iniciales incorporaciones de letras modernistas en pasillos—.

Al mismo tiempo que las costumbres de los modernistas generaban atracción y temor (en particular, su opción por los paraísos artificiales), también propiciaban que los públicos de sectores medios en ascenso se identificaran con los motivos de sus textos: desencanto del mundo; confusión ante los nuevos modos de relacionarse; maneras inéditas de vivir y amar —tema tratado muchas veces, con acentos aún románticos—. En esa poesía y esas crónicas, como en las canciones con estética modernista, se mostraban sensibilidades nuevas; también se proponían formas nuevas (complejas y a veces contradictorias) de relacionarse, de percibir el mundo, de habitar las urbes —espacios, real y metafóricamente, rediseñados—; todo ello en el marco de nuevos consumos culturales, que ponían en tensión las identidades previas.

Compositores que vivían en Guayaquil iniciaron la inclusión de letras modernistas, como proceso; entre ellos, destaca Francisco Paredes Herrera, músico autodidacta, muy cercano al círculo modernista de su Cuenca natal. En menor medida, el compositor de origen libanés Nicasio Safadi incorpora letras de estos poemas en sus canciones (p. ej., *Suspiros del alma*; L: Lauro Dávila).<sup>120</sup> La revisión exhaustiva del cancionero El Mosquito de esta década

---

<sup>116</sup> *Ibíd.*, 102.

<sup>117</sup> “Su muerte fue anunciada durante un período previo al desenlace, en el cual el poeta mantuvo un estado permanente de éxtasis y deterioro como consumidor de opio.” (*Ibíd.*, 107)

<sup>118</sup> “Yo, Rapha”, en Hugo Alemán, *Presencia del pasado*: (Quito: CCE, 1949), 234.

<sup>119</sup> Balseca Franco, *Llenaba todo de poesía ...*, 162.

<sup>120</sup> “Suspiros del alma”, Cancionero El Mosquito No. 8 T. 8 (1930), sp. BCAR 784 CUCm

permite apreciar la profusión de autores que escribían pasillos y más géneros en boga; también ejemplifica el acercamiento diverso de letristas populares a las formalidades de la preceptiva literaria; finalmente, permite observar cómo varios de estos letristas incorporaron en sus poemas marcas formales percibidas como del modernismo. De su parte, varios compositores contemporáneos (como Enrique Ibáñez Mora, Leonidas Pavón) incluían poemas de un registro amplio de letristas: desde los menos afectados y más prosaicos (ej.: *I desde entonces*, L: Julio Célleri Ramírez; M: Leonidas Pavón),<sup>121</sup> hasta textos del popular poeta colombiano Julio Flórez (ej.: *A duras penas*; M: Leonidas Pavón);<sup>122</sup> otro compositor que recurría a un muestrario vasto y diverso de poetas era Alberto Guillén.<sup>123</sup>

César Maquilón Orellana se incluye entre los más célebres poetas del pasillo; sin ser un escritor canónico, sus versos (muchos musicalizados por Safadi) se volvieron grandes éxitos y son cantados hasta hoy. Sus temas, usualmente de amor, tienen tono romántico y/o melodramático. P. ej., el pasillo *De hinojos* incorpora marcas del modernismo: se trata de versos sonoros, en los que el color modernista está presente en la selección de verbos y adjetivos —aunque, a veces, la búsqueda de preciosismo lo lleve cerca de la afectación—: “Te amé, sincero, porque en tu alma pura/ libé el sacro licor del embeleso/[...] Yo no tuve la culpa de quererte,/ la culpa fue de tus perversos ojos,/ que fascinaron mi alma enamorada;/ yo no tuve la culpa, linda amada,/ de jurarte mi amor puesto de hinojos”. El registro oscila entre lo romántico y el melodrama, pero retorna siempre hacia una cierta contención: “Me has engañado, sí, me has engañado,/ prometiendo fingidos juramentos./ Te pido mitigues mis tormentos,/ hoy, que vivo por ti solo engañado”.

Pero más allá de las mencionadas marcas, no constituye un poema del canon: primero, porque no hay uniformidad en las estrofas: tres de las cuatro son cuartetos de endecasílabos, con rima ABBA (excepto la tercera estrofa, que es un quinteto); en la rima, emplea sistemáticamente la repetición de las palabras finales de los versos 1 y 4 de cada estrofa (abuso que no se permite un poeta canónico); desliza una falta de concordancia verbal, tampoco admisible para los canónicos (puse en tus labios un candente beso/ porque creí que tu alma fuera pura —en lugar de “era pura”—). Pero más allá de estos desdenes a la

---

<sup>121</sup> “I desde entonces”, Cancionero El Mosquito No. 1 T. 8 (1930), sp. BCAR 784 CUCm

<sup>122</sup> “A duras penas”, Cancionero El Mosquito No. 1 T. 8 (1930), sp. BCAR 784 CUCm

<sup>123</sup> Cfr. “Corazón bohemio”, Cancionero El Mosquito No. 1 T. 8 (1930), sp. BCAR 784 CUCm. Aquí ha musicalizado un texto de César Maquilón Orellana.

preceptiva literaria clásica y la corrección idiomática, la canción constituye un hermoso pasillo, con una feliz conjunción poético-musical; esta última resalta los matices del discurso de amor, en una voz poética que oscila entre el reclamo y la súplica, y que juega con la culpa: “Yo no tuve la culpa de quererte,/ la culpa fue de tus perversos ojos,/ que fascinaron mi alma enamorada;/ yo no tuve la culpa, linda amada,/ de jurarte mi amor puesto de hinojos”.

En Quito, el pasillo crecía sobre todo por el trabajo de compositores no académicos; algunos estaban ligados a la industria del teatro de variedades: Miguel Ángel Casares, Jorge Araujo Chiriboga, Ángel Leonidas Araujo;<sup>124</sup> de su parte, Manuel Brito (1891-1943) y Cristóbal Ojeda Dávila (Quito, 1906-1932) tuvieron formación académica incompleta, y no tenían el vínculo con las artes escénicas. Los académicos no solían componer pasillos de forma sistemática; la excepción fue José Ignacio Canelos, compositor que musicalizó poemas de célebres autores románticos de Latinoamérica, como *Glacial melancolía* (L: Manuel Ugarte, foto 4047) o *Aspiración ardiente* (L: Francisco Villaespesa).<sup>125</sup> Junto a los suyos, gozaban de popularidad los pasillos que el célebre Carlos Amable Ortiz componía desde fines del s. XIX; un ejemplo: su pasillo *Perdona* (L y M: Carlos Amable Ortiz).<sup>126</sup>

Lo cierto es que la incorporación de la poesía modernista al pasillo fue más temprana (y mayor, al parecer) en Guayaquil. Plausiblemente, uno de los factores que pudo incidir fue el suicidio del poeta Medardo Ángel Silva, en 1919; fue un suicidio con escenario y público particulares: delante de su enamorada adolescente, a quien había dedicado su célebre *El alma en los labios*. Otro factor fue que allí vivía un compositor muy abierto al modernismo, uno de los más sensibles y prolíficos de todo el s. XX: Paredes Herrera. Por último, desde 1911, importantes empresarios se vincularon a la industria fonográfica. Así, en el Guayaquil de los años 20, ya existían dos activas redes sociales de compositores de pasillos (ambos prolíficos; ambos experimentados y ligados a la industria fonográfica local; ambos activos hasta inicios de los años 50). En el caso de Paredes, se añaden además sus vínculos con las nacientes industrias del cine (a través de Augusto San Miguel y Rodrigo Chávez)<sup>127</sup> y de espectáculos

---

<sup>124</sup> Cfr. Rodolfo Pérez Pimentel, “Jorge Araujo Chiriboga”, acceso: 30 de abril de 2015, <[www.diccionariobiograficoecuador.com](http://www.diccionariobiograficoecuador.com)>

<sup>125</sup> “Glacial melancolía”, Cancionero El Mosquito No. 5 T. 7 (1930), sp. BCAR 784 CUCm.  
“Aspiración ardiente”, Cancionero El Mosquito No. 10 T. 7 (1930), sp. BCAR 784 CUCm

<sup>126</sup> “Perdona”, Cancionero El Mosquito No. 10 T. 7 (1930), sp. BCAR 784 CUCm

<sup>127</sup> Cfr. Rodolfo Pérez Pimentel, “Rodrigo Chávez González”, acceso: 30 abril 2015, <[www.diccionariobiograficoecuador.com](http://www.diccionariobiograficoecuador.com)>. Chávez y Paredes fueron luego militantes del Partido Socialista.

de variedades: varios pasillos suyos fueron interpretados por artistas extranjeros en los teatros del puerto (p. ej.: 1928, la estilista argentina May Turguenova cantó dos pasillos de Paredes, que fueron “éxitos en los grandes teatros”: *Flor del trópico*, y *Palpita corazón*).<sup>128</sup>

Paredes musicalizó poemas de un abanico diverso de autores, adscritos a tres estéticas: romanticismo, modernismo y posmodernismo (hay fusión de rasgos de vanguardias y modernismo en: Antonio Machado, Gabriela Mistral. Evaristo Carriego, Manuel Ugarte, Juan de Dios Peza). Aunque prefirió textos románticos, eligió algunos que tenían marcas de más de una corriente; así, muchos poemas modernistas musicalizados conservan huellas del romanticismo, y otros fusionan rasgos del romanticismo y de vanguardias (obras musicalizadas, de los ecuatorianos Abel Romeo Castillo, Pablo Aníbal Vela, Adalberto Ortiz, G. H. Mata, y Rodrigo Chávez González; fueron poetas activos en el segundo tercio del s. XX en quienes, además, la huella de lo popular se apreciaba mejor).<sup>129</sup> Ana Paredes ofrece una excelente panorámica de los letristas de Francisco Paredes; algunos eran autores canónicos, otros no; pero con claro sentido poético, el músico elegía a autores sensibles y diestros en preceptiva literaria. Excluyendo a 48 escritores de poemas infantiles, Ana Paredes registró un total de 188 poetas que “participa[ro]n en la música popular” del cuencano.

Los letristas de Safadi eran también variados (él mismo, incluido). Entre los pasillos que compuso en este periodo, destacan: *Solo y triste*, y *Sueño y dicha* (ambos de Safadi y Enrique Ibáñez Mora).<sup>130</sup> Musicalizó muchos poemas de César Maquilón Orellana, en exitosa y duradera alianza (*Limosna de amor*, *Después de aquella noche*, *La canción del olvido*, *Mujer*);<sup>131</sup> asimismo trabajó con el poeta no canónico Lauro Dávila; éste es autor de los pasillos *Guayaquil de mis amores* y *Suspiros del alma*. Finalmente, convirtió en pasillos

---

<sup>128</sup> “Flor del trópico” y “Palpita corazón”, Cancionero El Mosquito No. 4 T. 5 (1928), sp. BCAR 784 CUCm

<sup>129</sup> Paredes Roldán, *Del sentir cuencano...*, 113-118. Francisco musicalizó entre uno y cuatro poemas de estos escritores del romanticismo: Víctor Hugo, Edgar Allan Poe, Rafael Pombo, Rosario Sansores, y de los ecuatorianos Dolores Veintimilla (s. XIX); Alfredo Baquerizo Moreno, Víctor Manuel Rendón, Luis Cordero, Quintiliano Sánchez (escritores románticos de la transición entre el s. XIX y el XX); además, de Lauro Dávila, Telmo N. Vaca, Ismael Pérez Pazmiño (poetas del s. XX, que conservaron clara impronta romántica). Sus modernistas elegidos: Rubén Darío, Amado Nervo, José Santos Chocano, y los ecuatorianos Francisco Falquez Ampuero, Ernesto Noboa y Caamaño, Medardo A. Silva, Publio Falconí y Manuel Coello Noritz. [Ibíd.]

<sup>130</sup> “Solo y triste” y “Sueño y dicha”, Cancionero El Mosquito No. 11 T. 5 (1928), sp. BCAR 784 CUCm

<sup>131</sup> “Después de aquella noche”, Cancionero El Mosquito No. 4 T. 7 (1930), sp; “Limosna de amor” y “Mujer”, Cancionero El Mosquito No. 5 T. 7 (1930), sp; “La canción del olvido”, Cancionero El Mosquito No. 3 T. 8 (1930), sp. [BCAR 784 CUCm]



unos pocos textos clásicos de poetas modernistas: *Palabras de otoño* (L: M. A. Silva) e *Invernal* (L: José María Egas). Otro autor que musicalizó poemas modernistas fue el lojano Segundo Cueva Celi, autor del célebre *Vaso de lágrimas* (L: José Ma. Egas).<sup>132</sup>

Dijimos que Francisco Paredes (de extracción social medio-alta) estaba fuertemente ligado a los poetas modernistas. Esta red inició cuando él y su amigo, el poeta cuencano Remigio Romero y Cordero, se trasladaron a vivir a Guayaquil, en 1922; Remigio era hermano del malogrado vate Rapha Romero y Cordero (también cuencano);<sup>133</sup> los tres habían sido parte de la bohemia modernista de Cuenca<sup>134</sup> y del círculo de poetas a nivel nacional (Remigio fue amigo de Silva).<sup>135</sup> Afincados en Guayaquil, Francisco y Remigio conformaron una “tertulia literaria y musical”, a la que concurrió el modernista Ernesto Noboa y Caamaño durante su estancia de varios meses en el puerto, en 1924.<sup>136</sup> Mantuvieron estrecha amistad con sus cofrades quiteños: “¡Existía tal afinidad, tan marcada similitud en el actuar del grupo de escritores de Quito y del que capitaneaba en Cuenca Raphael Romero y Cordero!”.<sup>137</sup> Cuando Paredes radicó en Guayaquil, varias canciones suyas habían sido ya impresas en rollos para pianola, por el empresario José Domingo Feraud Guzmán; componía diversos ritmos de moda: one-steps, fox trots, polkas, couplets y valeses,<sup>138</sup> y destacaba por sus pasillos romántico- modernistas (como *Anhelos*; L: Juan de Dios Peza).<sup>139</sup>

En contraste, Nicasio Safadi (familia de inmigrantes libaneses, de extracción social medio-baja) estaba más vinculado a “lo popular” y a la cultura del barrio; enunciaba, pues, desde una perspectiva popular-urbana. Era “músico de oído”, no recibió educación musical formal de ningún tipo (como sí la tuvo Paredes, aunque irregularmente, de sacerdotes de los Hermanos Cristianos y Salesianos); sin embargo, en los años 20, Safadi se animó a incursionar en la composición escrita, de manera autodidacta. Con todo, en sus prácticas

---

<sup>132</sup> “Vaso de lágrimas”, Cancionero El Mosquito No. 10 T. 7 (1930), sp.

<sup>133</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “Francisco Paredes Herrera”. Acceso 30 abril 2015 <[www.diccionariobiograficoecuador.com](http://www.diccionariobiograficoecuador.com)>

<sup>134</sup> Alberto Morlás Gutiérrez, *Florilegio del Pasillo Ecuatoriano* (Quito: Fray Jodoco Ricke, 1961), 272.

<sup>135</sup> Otros amigos epistolares de Silva fueron los modernistas “Luis Aníbal Sánchez Melo, Ernesto Noboa Caamaño, a quien dedicaría (sic) ‘El viajero y la sombra’; José María Egas Miranda; Isaac J. Barrera [...] y César E. Arroyo, a quien [...] dedicó ‘La emperatriz’ y unos pocos poemas más”. [Fernando Jurado Noboa, *Rincones que cantan. Una geografía musical de Quito* (Quito: FONSA, 2006), 107]

<sup>136</sup> *Ibíd.*, 209.

<sup>137</sup> Alemán, *Presencia del pasado ...*, 229.

<sup>138</sup> Pérez Pimentel, “Francisco Paredes Herrera”.

<sup>139</sup> *Ibíd.*

había un desafío implícito a las formas canónicas de producción artística y de consumo de la poesía; p. ej., no tenía piano (Paredes componía en piano), y aprendió a tocar la guitarra y el tiple por cuenta propia; con sus vecinos, escuchaba música en los parlantes que Feraud Guzmán instalaba en las plazas para difundir la *música nacional* de su almacén.

Las musas respectivas aportan al contraste entre ambos. Safadi se inspiró alguna vez en aquella “lideresa galante” de los barrios periféricos del puerto, la reina de belleza Sarita Chacón (primera Señorita Ecuador no-blanca, no-aristócrata, de familia pobre); en contraste, las que acompañaban a Paredes y Cordero eran “Zazá” [Vizúete], “Bruma” y “Ruisseñora”.<sup>140</sup> Pero hay que remarcar que también existieron otras mediaciones, y que eran complejas; así, hay un cierto desprecio aristocrático en la referencia de Remigio Romero a cantantes de la industria del teatro, consideradas inferiores en su jerarquía social: “esperábamos que vinieran a los ensayos cantadoras de teatrillos de trasbarrios, flores de conventillo, muchachuelas de arrabal, una variada colección de ‘musas del arroyo’”;<sup>141</sup> éstas contrastaban, obviamente, con las lánguidas “Zazá”, “Ruisseñora” y “Bruma”, portadoras de voces “dulce y perfumada”, “dolorosa y cristalina”, “amorosa y extranjera”, respectivamente. Pero más allá de lo dicho, Paredes y Safadi fueron músicos precoces y compositores de extraordinario talento (Nicasio, además, era cantante); por eso atrajeron la visión comercial de José D. Feraud Guzmán.

Safadi mantenía vínculos con artistas populares, como los afroesmeraldeños Manuel Dionisio Cortés y Vidal Moisés Cortés; no conocía a cineastas ni a poetas modernistas. Siendo aún adolescente, ya cantaba en duetos y tríos: “en 1910 canté con Alvarado, Zapatier, Bazo, Marco Landívar, Cortez, Johnson y Rosado; en 1912 realicé mis primeras grabaciones con Encalada [Favorite Records] en el local de la Asociación de Empleados de la calle Chiriboga”.<sup>142</sup> Grabó el pasillo *Eso sí, amigo*, con Vidal Moisés Cortés y el colombiano Francisco Galindo. En una entrevista, refirió: “en 1915, la marca Víctor, de EE.UU., nos hizo ganar los primeros centavos artísticos; grabamos ‘No sabes cuánto te amo’, y ‘Van cantando por la Sierra’, cuyo legítimo autor es el colombiano Galindo; en tiple y guitarra, Galindo y yo fuimos de peso [...]; en esa época canté también los pasillos ‘Súplicas’ y ‘Mi cielo’, con Alberto Valdiviezo Alvarado, así como ‘Soñarse muerto’ y ‘Corazón que sufre’ —de don Carlos Amable Ortiz—, con Rafael Villavicencio.” Es decir que, entre 1912 y 1920, Safadi

---

<sup>140</sup> Morlás Gutiérrez, *Florilegio del Pasillo ...*, 270.

<sup>141</sup> *Ibíd.*

<sup>142</sup> Toda la información de este párrafo proviene de Morlás Gutiérrez, *Florilegio del Pasillo ...*, 335.

se había visibilizado ya, y en un contexto muy distinto del de Paredes. Los vínculos con Feraud Guzmán surgieron por la popularidad del “turco” y por su inserción en el mercado de lo popular-urbano. Paredes y Safadi se conocieron, y trabajaron juntos eventualmente (Safadi, aún como intérprete); pero en 1927 surgieron roces entre ambos, como se verá más adelante.<sup>143</sup>

Anticipamos el señalamiento de que existían conflictos entre las tradiciones de músicos académicos y autodidactas/ populares. Safadi reivindica esta segunda tradición,<sup>144</sup> y se inscribe en ella. Se consagró como intérprete en 1930, como parte del dúo Ecuador (con Enrique Ibáñez); se le recuerda más en este rol, aunque también compuso. Mostrando lo complejo de las mediaciones, cabe señalar que Nicasio encarnaba también la representación chauvinista del guayaquileño barriobajero que ascendió por su trabajo (imaginario presente en el puerto, sin desmedro de algún tinte regionalista). Con las giras internacionales y las nuevas grabaciones, se afirmaba en un estilo que se iba diferenciando de aquel de Paredes.

Contrastemos ahora un pasillo con letra de un poeta modernista canónico y otros con poema romántico-modernistas. “Invernal”, de José María Egas (1896-1982) es modernista por varias razones; primero, emplea recursos del decadentismo: la sinestesia (“tiembla en tus labios rojos/ la emoción de un poema”); y del simbolismo: la búsqueda de sonoridad (“yo, cual viejo neurótico, seguiré con mi tema/ en esta tarde enferma de cansancio y de lluvia”); hay un enorme cuidado en la forma, visible en la métrica; también en la selección de verbos, sustantivos y, sobre todo, de adjetivos (devoción infinita, crepúsculos de olvido), que le otorgan color a la frase; la sinestesia y metáforas amplían la resonancia y los sentidos del verso (Voy a hilar mi nostalgia [del sol]; seda fragante de tu melena rubia; tiembla en tus labios la emoción de un poema; poema que se deshoja en rosas); finalmente, incluye lo que pudiera considerarse tópicos modernistas (balcón florido; tarde enferma; cansancio y lluvia).

De Julio Flórez, revisaremos dos poemas. Fue un escritor colombiano reconocido por la Academia y celebrado por públicos populares; trabajos suyos fueron musicalizados en Ecuador y en su país natal. “Sueños de opio” es un poema decadente, con destellos que

---

<sup>143</sup> Cfr. *Ibíd.*, 336.

<sup>144</sup> En la construcción de esa tradición hay implícita una perspectiva que jerarquiza lo regional y lo local. Guerrero Blum dice: “en el pasillo, se puede afirmar que también hay un ‘Grupo de Guayaquil’ [...]. Naturalmente, **Francisco Paredes Herrera y Nicasio Safadi, a pesar de no ser nativos de Guayaquil**, podrían también ser incluidos en este grupo”. [Guerrero Blum, Edwin Leopoldo. *Pasillos y pasilleros del Ecuador* (Quito: Cámara Ecuatoriana del Libro, Núcleo del Pichincha, 2002), 48]. Énfasis añadido.

tienden puentes al romanticismo, sobre todo por su tema: oscuro, casi gótico. Refiere cómo el amante abre la tumba de la amada y describe, con naturalismo, la putrefacción de aquel cuerpo; al final, señala que se trata solo de “un sueño, que [él] h[a] querido grabar en [s]u memoria”. Son varios los clichés románticos (hora gris; hora muda y sombría; la piedra de tu fosa); metáfora y símil son hermosos, y cumplen su función retórica (“[esa hora] en que parece el novio de la aurora/ un ascua inmensa que en el mar se apaga; de tus ojos, las cuencas parecían,/ ya sin pupilas, noches sin estrellas”). Con todo, los verbos pueden no ser muy precisos; y es en la selección de los adjetivos cuando se aparta del esfuerzo modernista de volver a este elemento “fundamental en la creación de metáforas y, por lo tanto, la forja de ‘sentidos’”;<sup>145</sup> p. ej.: “y desleída, horrible, asquerosa,/ te vi en el fondo de la negra caja./ Los hambrientos gusanos cómo hervían/ en esas formas que adoré por bellas”. Finalmente, el tema del opio (lugar común del decadentismo) está presente en otros poemas de Flórez: “Opio y ajeno” y “Gotas de ajeno”, musicalizados como pasillos por Nicasio Safadi.

En otro poema del colombiano, veamos cómo romanticismo y modernismo (y aún una pincelada de melodrama) podían imbricarse. “Para María” (1923) fue escrito durante la agonía de Flórez, según el cronista; evoca otra vez el tópico decadente/modernista de la droga (en este caso, para calmar el dolor del enfermo: “No, retira esa droga... que no luche/ por más tiempo el doctor... ¡Es mui tenaz!”); el arrebato romántico (“¡Ven, que el latido de tu pecho escuche,/ ven, acércate más!”), y el delirio melodramático, con la presencia implícita de la muerte (“Dime, ¿quieres curarme? ¿Sí? Pues eso/ fácil es, i un remedio mui eficaz:/ pon tu boca en mi boca, ¡y dame un beso/ que no acabe jamás!”).<sup>146</sup> Fue letra de pasillo, en 1930, con música de Leopoldo E. Drouet; ya canción, la pieza se tituló *En la agonía*.

Concluimos nombrando varias canciones representativas del periodo: pasillos que incorporan poemas del canon modernista: *Invernal*, *El Alma en los labios*, *Emoción vespéral*, *Para mí tu recuerdo* (L: Arturo Borja Música: Miguel Ángel Casares). Algunos poemas romántico-modernistas se incorporaron a los pasillos *Sepulturero* (L: Julio Flórez) y *Gotas de ajeno* (L: Julio Flórez M: Francisco Paredes Herrera). Canciones con temas inscritos en

---

<sup>145</sup> Pérez, Roberto Carlos, “Tres momentos del adjetivo en la poesía modernista”. 2017. Acceso 12 febrero 2018 <<https://circulodepoesia.com/2017/01/tres-momentos-del-adjetivo-en-la-poesia-modernista/>>

<sup>146</sup> “Uno de los últimos poemas del vate, en la agonía. ‘Para María’”, *Revista Guayaquil gráfico*, No. 47 (enero-febrero 1927), sp. BCAR.SOT/ REV 1022/ GUAg/ MFN 1001. Ya como canción, fue titulado *En la agonía*, en Cancionero El Mosquito No. 12 T. 7 (1930), sp. BCAR 784 CUCm

el romanticismo son: los pasillos *Imploración De Amor* (L: Rosario Sansores; M: Carlos Brito), *Lamparilla* (L: Luz Elisa Borja; M: Miguel Ángel Casares) y *Sendas distintas* (L y M: Jorge Araujo Chiriboga), *Guayaquil de mis amores* (L: Lauro Dávila; M: Nicasio Safadi), suerte nuevo estilo de himno ciudadano; y un yaraví de clara inspiración melodramática (y muestra de la búsqueda de visibilidad social de grupos subalternos): *Lamento de un indio* (L y M: Alberto Guillén; dúo Orellana-Guillén). (Ver letras, y sus referencias, en anexo 2)

### **3.3. Tercer momento (ca.1940-ca.1950): transición entre pasillo modernista y pasillo melodramático, y ascenso del pasillo con influjo del yaraví**

Un proceso de intensa creación musical en Guayaquil fue visible desde mediados de los años 20, y se extendió a lo largo de las décadas de 1930 y 1940. Guerrero Blum resalta varios nombres, que suma a los de Paredes y Safadi; afirma que, en el pasillo de esa ciudad, “también h[ubo] un ‘Grupo de Guayaquil’ [alusión al canónico equipo de narradores del realismo social, de los años 30], cuyos componentes serían Alberto Guillén Navarro, Carlos Rubira Infante, Carlos Silva Pareja, Enrique Ibáñez Mora y Carlos Solís Morán”.<sup>147</sup> Todos ellos fueron compositores inspirados y prolíficos, y muchos de sus pasillos perviven. Algunos continuaron musicalizando poemas modernistas, p. ej., varios pasillos de Solís Morán: *Bajo la tarde* (L: Arturo Borja), *Amanecer cordial* (L: M. A. Silva) y *Soledad* (L: M. A. Silva). En Quito asimismo continuaron activos los compositores José Ignacio Canelos, Jorge Araujo Chiriboga, Ángel Leonidas Araujo y Miguel Ángel Casares; se les sumaron los que nacieron con la radio y las empresas de espectáculos, destacando Guillermo Garzón U.; junto a ellos, sobresalían los intérpretes Carlota Jaramillo, Hnas. Fierro, dúo Villavicencio-Páez, y otros.

Pero desde ca.1935, con el desarrollo de la radio y el afianzamiento de las industrias locales fonográfica y de espectáculos, creció el número de nuevos artistas, quienes aportaron a la disputa que se desplegaba en el campo sonoro. En 1938 se realizó la primera grabación *en el país*, en cinta magnetofónica, en estudios de Radio El Prado: el pasillo *Honda pena* (L y M: Guillermo Garzón Ubidia),<sup>148</sup> interpretado por Carlota Jaramillo y Jorge Araujo. En

---

<sup>147</sup> Al construir esa tradición, una perspectiva implícita jerarquiza lo regional y lo local: “Naturalmente, **Francisco Paredes Herrera y Nicasio Safadi, a pesar de no ser nativos de Guayaquil**, podrían también ser incluidos en este grupo”. [Guerrero Blum, *Pasillos y pasilleros del Ecuador ...*, 48]. Énfasis añadido.

<sup>148</sup> Guerrero Blum refiere que Garzón Ubidia es autor de letra y música de este pasillo [Ibíd.]; para Morlás, (1961:122) el autor de la letra es Carlos Villafañe, y el otavaleño Garzón Ubidia, solo de la música.

1946, Luis Pino Yerovi inauguró en Guayaquil el sello discográfico IFESA, con el pasillo *En las lejanías* (L: Wenceslao Pareja M: Carlos Rubira Infante), por el dúo Olimpo Cárdenas-Carlos Rubira Infante.<sup>149</sup> Más allá de evidentes coincidencias temáticas entre esas dos grabaciones icónicas, nótese el acento regional al seleccionar temas, autores e intérpretes. Aquel sesgo regional forma parte de una disputa simbólica clave: la construcción musical de la nación; en ella se enfrentaban no solo las regiones Sierra y Costa sino, sobre todo, músicos académicos y populares (auspiciados por la radio, principalmente).

Como toda disputa simbólica, esta pretendía mantener jerarquías sociales. La ciudad letrada buscaba frenar el ascenso de géneros y artistas populares, pero no tuvo éxito. Muchos intérpretes nuevos fueron catapultados por programas radiales, en los años 40; p. ej., de La Corte Suprema del Arte (programa que transitó por varias emisoras del puerto: El Telégrafo, C.R.E., Cóndor), surgieron Olimpo Cárdenas y Máxima Mejía; en programas similares, nacieron Fresia Saavedra y las Hnas. Mendoza Sangurima; se les unirían poco después (entre 1950 y 1955), los jovencísimos Julio Jaramillo, el dúo Bowen-Villafuerte y otros (Villafuerte fue, además, un exitoso letrista y compositor). En Quito, de modo similar, se consolidaron el dúo Benítez-Valencia (ambos, intérpretes y compositores) y las Hnas. Mendoza Suasti.

Pudiera decirse que, entre 1938-1940 y 1950, ocurren en Guayaquil y Quito sutiles desplazamientos estéticos en el pasillo. En cada ciudad, se corresponden con procesos sociales vinculados a la consolidación de públicos masivos nacidos en la migración hacia esas urbes, y con formas diferentes de gestión política de esas poblaciones. Aunque analizaremos dichos procesos en los capítulos siguientes, mencionaremos aquí algunos detalles. Como se dijo, en las primeras décadas del siglo se produjo una importante migración desde provincias más pequeñas y áreas rurales vecinas, hacia la capital y hacia el puerto. De manera particular entre los migrados a Quito, se contaban muchos músicos (ágrafos, y conocedores de la notación musical; mayoritariamente, de estratos populares). En lo cultural, eso implicó un proceso amplio de intercambios entre formas musicales que florecían en las urbes, y formas que pervivían en pequeñas capitales de provincia y poblados rurales. Esos intercambios fueron el origen de las marcas del yaraví que se insertaron en el pasillo que se

---

<sup>149</sup> Adrián de la Torre y Pablo Guerrero G., *Gonzalo Benítez. Tras una cortina de años* (Quito: FONSA, 2006), 91.

compuso en la capital y la región Sierra centro-norte, en las décadas de 1930, 1940 y 1950. Ese influjo tuvo como epicentro de creación y foco de irradiación a la ciudad de Quito.

En ese proceso, fueron actores clave los músicos llegados de provincias vecinas con elevada población indígena (Imbabura, Chimborazo, Cotopaxi y Tungurahua), muchos de los cuales habían crecido en espacios sociales en que el yaraví tenía enorme gravitación musical. Mullo y Guerrero, estudiosos de estos giros ocurridos en el pasillo que se componía en Quito en los años 30, 40 y 50, llamaron “yaravización del pasillo” a esta incorporación de cambios melódicos pentafónicos propios de ese género andino: “En términos generales diríamos que el original pasillo mayormente occidental se ve [...] influenciado en su melodía por la estructura pentafónica del yaraví”.<sup>150</sup> En el paso de la década de 1920 a la de 1930, el quiteño Cristóbal Ojeda y Francisco Paredes (cuencano emigrado a Guayaquil) pautaban ya, de manera propositiva, pasillos con agógica modificada. A fines de los años 30, este pasillo se desplegó en numerosas grabaciones del dúo Benítez-Valencia —artistas en proceso de volverse una institución en la capital—. Discos suyos y de músicos de su círculo difundieron aquel estilo desde los privilegiados micrófonos de Radio Quito. Este pasillo ocupaba lugar central en una programación que mostraba en su amplitud —como en un vívido lienzo de fondo— los diversos géneros musicales indígenas y popular-mestizos. La agógica ralentizada del pasillo se asoció, de manera natural, a modificaciones de carácter lingüístico-expresivo, que dieron al fin su carácter distintivo a este pasillo con influjo del yaraví.

En Guayaquil, en cambio, se privilegia el desplazamiento del modernismo hacia la estética del melodrama. Aunque también se consumía el pasillo con influjo del yaraví, los públicos mostraban predilección por artistas que emergían en el puerto y se deslizaban hacia el melodrama; como veremos más adelante, factores sociales incidirían en el auge de la nueva estética: se trataba de las masas de migrantes de mayor tamaño en el país, que fueron objeto de una gestión política local menos incluyente. Dos ejemplos muestran este incipiente giro estético. El primero es el pasillo *De conchas y corales* (1935), que sigue escuchándose hoy en las voces de las Hnas. Mendoza Sangurima, y puede decirse que es un clásico del género. Aquí, el poeta mantiene marcas modernistas, como el exotismo (su personaje es tomado de

---

<sup>150</sup> Juan Mullo Sandoval, *Música Patrimonial del Ecuador*, en *Cartografía de la Memoria*, Vol. 3 (Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009), 60. Acceso 12 febrero 2018 <<http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>>

la mitología griega: una ondina, bellísima ninfa acuática que habitaba en lagunas, ríos, estanques); hay algún apego a la preceptiva literaria de suerte que, en su defensa, puede llegar a sacrificar la sintaxis: “La noche al cielo cubre/ de inmensidad del viento;/ el mar sin movimiento/ también en calma está./ Tu palidez de ondina,/ ¡oh Reina de los mares!./ dulcísimos cantares/ tu enojo calmarán.” Esa descripción (que la interpretación refuerza maravillosamente), junto al personaje, han creado ya una atmósfera. Entre los recursos retóricos, constan el retruécano y la repetición (logrando sonoridad, además, con esta última): “De conchas y corales, de nácar,/ de nácar reluciente, guirnaldas,/ guirnaldas en tu frente, mi bien,/ mi bien te ceñiré.” El pasillo trabaja el tópico romántico-modernista del amor. En la segunda estrofa, se habla de un amor entre semejantes, ya no entre una ondina enfurecida y un amante que busca aplacarla; al final, hay un leve toque melodramático (acentuado por la figura de la repetición, en otro uso de ella): “No olvides mi bien, las horas que felices,/ pasábamos, pasábamos, pasábamos los dos./ Y cuando yo me vaya llevaré, por guía,/ tu nombre como estrella que alumbre,/ que alumbre mi ser.”

Otro ejemplo es el pasillo *Señorita Ecuador* (L: Jorge Ismael Gandú; M: Nicasio Safadi), de 1930. Inicia con un *cliché* romántico: “arrullar tu sueño en su regazo”; son románticas las alusiones a la nación y al orgullo local (“La Señorita América Latina/ debe ser nuestra, debe ser del Guayas”; “lleve tu corazón la patria amada”). Pero mayores sentidos aporta la paradoja “honda quietud se agita en la ribera”; con seguridad alude a la rebelión popular (tema caro al romanticismo): Guayaquil debió levantarse en protesta social, para que se le reconociera a Sarita el título que los jurados trataron de escamotear; así, de candidata galante se transformó en ícono de la belleza de la mujer pobre, de lo popular (“A Sarita Chacón. Por la raza de Indoamérica”, reza el epígrafe del poema).<sup>151</sup> Con todo, una sencilla adjetivación y un lenguaje llano buscan resaltar la suavidad, dulzura y alegría, como atributos de Sarita (belleza peregrina; dulce beso; alegre primavera; cadencias de su alegre canto). En 2 de los de los 16 versos (los últimos) la métrica se modifica, e incluso se observan desajustes en la sintaxis, que sin embargo no afectan el sentido final del poema (apoyo, afecto, dulzuras hacia ella): “Te alejarás, golondrina viajera,/ de estas playas que te amamos tanto. (sic)/ Retorna cuando la alegre primavera/ oiga las cadencias de tu tierno canto”.

---

<sup>151</sup> “A Sarita Chacón [L: C. Maquilón Orellana e Ismael Gandú; M: Nicasio Safadi]”, Cancionero El Mosquito No. 5 T. 7 (1930), sp. BCAR 784 CUCm. Varias canciones se le dedicaron, además de ese pasillo. Sarita fue también portada del No. 3 T. 8 (1930), con esta leyenda: “con justicia proclamada Miss Ecuador”.



Las letras de las siguientes canciones del periodo son representativas de la transición entre modernismo y melodrama, así como de vigencia del romanticismo: el pasillo *Ángel de luz* (L y M: Benigna Dávalos) muestra que aún se incorporaban poemas modernistas como letras de pasillos; *De conchas y corales* (L y M: José Leopoldo Noboa Saá) contiene marcas del modernismo apropiadas por letristas populares; las letras de los pasillos *Honda pena* (L: Carlos Villafañe; M: Guillermo Garzón) y *En las lejanías* (L: Wenceslao Pareja; M: Carlos Rubira Infante) muestran claras marcas del modernismo/decadentismo, aunque también se aproximan al melodrama. *Honda pena*, a la vez, ejemplifica el proceso de yaravización (cuyo epicentro es Quito), junto al albazo *Avecilla* (L y M: Pablo Joaquín Valderrama).

### **3.4. Cuarto momento (ca.1950-ca.1970-1980), de la diversidad de pasillos: “bolerizado”, con influjo del yaraví, estilizado y melodramático**

En el proceso del pasillo, en este periodo, se aprecia cuán decisivo resultó el influjo del contexto —tan diferente, si comparamos Quito y Guayaquil—. Desde los años 40 ganaron terreno en Quito los discursos y políticas que defendían la homogenización cultural desde el concepto de mestizaje. En esa ciudad, los imaginarios de integración urbana contribuyeron a la institucionalización de este género popular-mestizo, a erigirlo como *la canción nacional*. Fue útil para representar la simulada unificación nacional que se promoviera luego de 1944, la aparente dilución de diferencias raciales, culturales y sociales. En lo musical, invisibilizó procesos de otras regiones (como el del pasillo en Guayaquil), así como a otros géneros populares, que mantenían sus marcas propias.

En Guayaquil, sin embargo, el pasillo no tuvo el reconocimiento de las elites políticas, como ocurrió en Quito. Si bien el género tenía su público entre sectores medios y populares, en el puerto se dio una adopción del bolero por las elites culturales, aparentemente como dispositivo de diferenciación social y racial (de modo similar a lo ocurrido en Medellín); se volvió así uno de los géneros preferidos por las elites en los años 40, amén de los “ritmos tropicales”. En paralelo, el pasillo siguió su camino; en los años 50, un estilo expresionista traducía la exclusión cultural de enormes barriadas urbano-marginales del puerto; ese estilo, y la identificación con quien mejor lo interpretó y vivió (Julio Jaramillo), se encumbraron en

los años 50 a través de la industria del disco, y de Radio Cristal.<sup>152</sup> Así, Jaramillo se volvió el ícono musical de un *ethos* portuario fundamentado en el melodrama, que incluso portaba las marcas del malandro de barrio. Era la ciudad en la que se mostraban populismos violentos, a cuyas huestes podían unirse el mismo Julio Jaramillo y el narrador indigenista de los años 30 (también empresario teatral en Quito durante 1925-1935): Jorge Icaza.

En este punto, nos interesa resaltar que, si bien romanticismo y melodrama prefieren los temas de amor, no lo tratan de igual manera. *Grosso modo*, diremos que el romanticismo puede presentar una contención emocional —aunque se aluda a un amor no correspondido o, incluso, a una tragedia personal—; también puede referirse al tema de la nación (tópico romántico por excelencia, objeto de debates en estos años), y aún a las luchas liberales; otra línea temática es la costumbrista, con tratamiento desde el humor o la picaresca (los temas costumbristas prevalecieron en las canciones populares de inicios del s. XX; fueron menos frecuentes en la década del 20, y escasearon desde los años 40). En contraste, el melodrama carece de actitud reflexiva, de contención en los afectos; aquí todo es extroversión, *acting out*: sea para llorar la tragedia o exaltar la plenitud del amor (filial; erótico). En sus temas de amor, prefiere los que impliquen un *sufrir la vida*, los que afirmen un *pathos* (“la creencia en fuerzas o circunstancias exteriores al sujeto que determinan más allá de su voluntad, y por tanto dramáticamente, su devenir”).<sup>153</sup> Estos temas, en ambos registros, son los preferidos en el pasillo, mientras que los festivos pasan a residir en otros géneros: pasacalles y albazos.

Otro rasgo de la década de 1950 es que se evidencian significativos intercambios de estilos entre diversos géneros populares latinoamericanos. De hecho, lo que suele llamarse “pasillo bolerizado” es un ejemplo de apropiación de rasgos estilísticos de un género, por parte de otro. En este pasillo quiteño, se incorporan el requinto, el formato trío, juegos de voces y sonoridades, tomándolos del bolero. Pero esta selección y apropiación de rasgos

---

<sup>152</sup> La canción melodramática es urbana, y también propia de pequeños pueblos y ámbitos rurales: no solo desde la perspectiva del consumo, sino de la producción y circulación. En Colombia, antes de llegar a la difusión nacional a través de “cadenas radiales, emisoras, programas o canales de televisión dedicados de manera casi exclusiva a la promoción de la música popular”, hay una fase de producción local o regional que cuenta con escasos recursos tecnológicos. Pero es a partir de esa difusión primaria “en radios, televisoras y casas disqueras locales o regionales [...] bastante artesanales, casi precarias, [...] [que esa música] gana una audiencia que valora rasgos y sabores locales, casi familiares; [...] uno de los valores fundamentales de la música popular, un rasgo estético y libidinal de la misma, tiene que ver con su carácter identificador.” [Sergio Armando Lesmes Espinel, “El sublime objeto de la masculinidad. Arquetipos y modelos masculinos en la música popular”. Bogotá, 2015: 37. Tesis (Maestría en Estudios Culturales, Universidad Nacional de Colombia) <<http://www.bdigital.unal.edu.co/52347/1/sergioarmandolesmesespinel.2015.pdf>>, 54 y 55]

<sup>153</sup> Lesmes Espinel, “El sublime objeto de la masculinidad...”, 49.

establece una honda diferencia entre este pasillo y el de Guayaquil: el bolero del que recibe influencia el pasillo quiteño es romántico, mientras que el pasillo guayaquileño transcultura con varios géneros musicales que han abrazado el melodrama (valse, bolero y, por supuesto, del género que fue heraldo en desplegar el melodrama en la región: el tango).

En general, los intercambios de rasgos entre los géneros musicales melodramáticos fueron fluidos y diversos. Funcionaban como denominadores comunes: el tratamiento del tema del amor (con exageración; como situación límite, o a la manera de un *pathos*), el estilo interpretativo (fueron exitosas las voces atipladas, que podían percibirse como dramáticas; estilo que encarnaba un sentimiento incontenible; una tragedia irresoluble), ciertas constantes biográficas de los intérpretes (resistencia al orden establecido, ubicándose casi en los márgenes). Estos últimos rasgos no eran casuales; el público los valoraba positivamente: eran percibidos como “sinceros”, como dictados por el corazón (lo cual le concedía un lugar secundario a la lógica y la razón); por eso el público podía identificarse con ellos. Se configuraron entonces tendencias afines (en el valse, el tango, el bolero, el corrido, el pasillo y otros géneros *nacionales* de la región), que incorporaban estos elementos de la canción melodramática. En conjunto, ese estilo adquiere en Ecuador el nombre de música rocolera.

Un ejemplo del proceso de intercambio entre estilos y géneros de Latinoamérica es el valse *Soñar un cariño*, grabado en Colombia por Olimpo Cárdenas; lo hizo poco después de la versión original *Sueño un cariño* (L y M: Jael Bejarano), interpretado por el trío peruano Los Embajadores Criollos, en 1955. En la voz del ecuatoriano, ese vals incorpora sonoridades del intérprete de tangos que había sido Olimpo antes, durante más de una década. Otro ejemplo es el valse peruano *Fatalidad* (M: Laureado Martínez Smart) que, cantado por Julio Jaramillo (1956), adquiere “un ritmo distinto, en un punto medio entre el valesito peruano y el ecuatoriano”.<sup>154</sup> Pero sobre todo, en esas canciones se muestra un *pathos* y se despliega, ya pleno, “el sentimentalismo que aspira a la catarsis”.<sup>155</sup> Son grabaciones pioneras del estilo que más tarde se llamaría rocolero, carrilero, de despecho o cantinero.

Algo más sobre la interpretación, como rasgo (y valor) fundamental en la canción melodramática: el *ethos* que ella expresa es compartido por el público, que se identifica con lo que el cantor del melodrama tiene (o asume) de “personaje”; más que en cualquier otra

---

<sup>154</sup> “Fatalidad”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 2014, edición digital. Acceso 1 de septiembre de 2016. <<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/10/03/nota/4062266/fatalidad>>

<sup>155</sup> Monsiváis, “Se sufre porque se aprende”, 27.

estética, él es (re)presentado como “marioneta del destino”, encarnación de un *pathos*. Acaso por eso daría la impresión de que el cantante pasa a primerísimo plano en lo musical, seguido del arreglista, que entiende el *feeling* del tema; conoce los pliegues emocionales, los registros y posibilidades del intérprete. Ambos elementos se vuelven orgánicos: el requinto y la melodía revuelan, juegan, envuelven la voz del intérprete (cfr. *Qué pena*, en la voz de Olimpo; *Fatalidad*, en la de Julio); la melodía porta sentidos que apelan sobre todo al sentimiento, menos a la razón (solo para inteligir el relato de un destino). Acaso el poeta y el compositor luzcan menos en general, figuren menos; porque es en el escenario donde se juega y se define el todo por el todo: la canción melodramática habla, solo allí, su verdad.

Eso explicaría por qué, en los años 50, ciertos pasillos compuestos y escritos en decenios anteriores pudieron ser “bolerizados”: el registro estético (romántico, o romántico-modernista) coincidía, lo permitía. Ejemplo significativo es el pasillo *Tú y yo* (L: Guillermo Noritz; M: Francisco Paredes Herrera), grabado por primera vez en 1932; con arreglos de Rosalino Quintero e interpretación de los Hnos. Miño Naranjo, ganó el primer premio en el Segundo Festival de la Canción Iberoamericana (Barcelona, 1964); en 1932, 1964 y 2017, fue y es uno de los preferidos de los pasilleros. Hay reclamo modernista en el preciosismo formal: métrica perfecta, adjetivación que busca construir símbolos y ampliar los sentidos. “Brilla tu frente cual lumbre, la mía es pálida y mustia,/ tú eres la paz, yo la angustia, yo el abismo, tú la cumbre/ [...] Amor, celestial ardentía, fuego santo de ideal,/ eres la tortura mía, pero eres también fanal,/ sin ti la vida sería un arenal”. De comienzo a fin, emplea con acierto la figura de la paradoja, al igual que hermosos símiles: “Eres dulzura hechicera y amargo dolor me diste,/ eres tú la primavera, yo el invierno oscuro y triste./[...] Si eres el sol sempiterno de mi anhelo,/ ¿por qué no matas el hielo de mi invierno?/ [...] Como el fango de agua obscura copia del cielo el fulgor,/ mi amargura idolatra tu dulzor./ En la noche de mi invierno pon la aurora de tu encanto,/ mira que te quiero tanto, mi morena”. Las rimas internas, que dan sonoridad a los versos, constituyen otro recurso modernista.

En contraste, un ejemplo de canción melodramática: el valse *Fatalidad*. Es interesante porque, en su forma y tema, es decadentista/modernista: está allí el *cliché* del nocturno (como forma lírica y como metáfora de un estado anímico); hay sonoridad y mucho color en los versos: “Fatalidad, sino cruel, que en su rodar se llevó/ el más valioso joyel que tu querer me brindó; [...] sin tu influjo luminoso, mi existencia es un destrozo,/ ¡oh, gitana, son tus ojos

mi guión!/ No te apartes del camino, bella luz que me ilumina,/ ¡oh, gitana, mi nocturno de pasión!”. En la frase “ansiedad pertinaz”, el adjetivo amplía los sentidos; las metáforas son trabajadas (nocturno de celaje deslumbrante; estrella fugitiva de mi anhelo); los símiles refuerzan el sentido del poema siempre (“¿Por qué te fuiste mujer, como un sueño fugaz?”). Pero el espíritu del texto es melodramático, y se lo anuncia desde el título; alude al destino (fatalidad, sino cruel), a la imposibilidad de oponerse a su acción perversa de separar a los amantes (“Aunque, aciago el destino, dividió nuestro camino/ y angustiado para siempre te perdí”); la voz poética pierde, así, el preciado amor (“Fatalidad, sino cruel, que en su rodar se llevó/ el más valioso joyel que tu querer me brindó:/ el calor permanente de un cariño,/ que ávido como un niño de ti tanto esperé.”). Este es un gran ejemplo de cómo un poema modernista puede ser melodramático, en su sentido profundo. No son comunes esos casos.

Un elemento final, muy importante del periodo, es que recién a fines de los años 50, la ciudad letrada pudo resignificar (desde las formas del arte culto), algunos géneros popular-mestizos: llevando a intérpretes populares en escenarios distinguidos, con acompañamientos sinfónicos; o creando piezas académicas con personajes o temas indígenas. El impulso resignificador decayó a mediados-fines de los años 60, sin llegar a desaparecer.

Para finalizar, señalaré canciones importantes de este periodo: el danzante *Vasija de barro* (1950) y el yaraví *Puñales* (1943); por sus contenidos: es romántico, el primero, y melodramático, el segundo; además, ambos representan la vitalidad de otros géneros popular-mestizos. Además, son significativos el pasillo *No me dejes partir* (L y M: Carlos Solís Morán), el valse *Soñar un cariño* (L y M: Jael Bejarano) y el bolero *Fatalidad* (L y M: Benito de Jesús), como piezas-heraldo de la canción rocolera ecuatoriana y latinoamericana.

### **3.5. Quinto momento (ca.1980-2000): pasilloailable tropicalizado y otras fusiones**

Algunos ejemplos iniciales de este proceso son las versionesailables de los pasillos *Como si fuera un niño* (L: Max Garcés; M: Francisco Paredes) y *Rosario de besos* (L: Libardo Parra Toro; M: Francisco Paredes); con arreglos de Juan Cavero, su orquesta grabó e interpretó esos temas en el disco *Guayaquil está de salsa* (1976). Asimismo, Los Jokers “mezclaron el ritmo de cumbia con el sanjuanito *Pobre corazón*, el danzante *Vasija de barro* y el fox incaico *La bocina*”.<sup>156</sup> Pero, como bien señala Wong, los emigrantes ecuatorianos de

---

<sup>156</sup> Wong, *La música nacional ...*, 151.

los decenios finales del s. XX se convirtieron en el público consumidor destacado de esta deriva del pasillo. En aquel momento, destaca de manera importante la trayectoria de Héctor Jaramillo, cuya marca es su exitoso pasillo *El Pañuelo blanco* (L y M: Fausto Galarza).

## **Conclusiones**

De modo general diremos que, en la primera mitad del s. XX, nace y se establece el músico moderno en el país. A inicios del siglo, la difusión de la música era muy limitada; el compositor, el músico-intérprete-arreglista, el/la cantante eran figuras que apenas se perfilaban; su prestigio social estaba construyéndose, en un naciente campo del arte que luchaba por reabrir sus instituciones, y establecer la noción de “arte entendido como bellas artes”. Pero desde ca.1910, la industria fonográfica propuso otros criterios sobre música, distintos de los del campo del arte; ello permitió que por primera vez los músicos no académicos fueran visibilizados y valorados socialmente, y que sus productos se consumieran a escala mayor, en el país y fuera de él.

El músico moderno pudo nacer cuando la industria fonográfica empezó a resignificar las músicas populares, a favorecer la difusión y consumo de esos géneros. Como es obvio pensar, esas prácticas pusieron el criterio estético en el ojo del huracán. En el contexto del debate estético (de la pregunta sobre qué era arte) se ubica la práctica de incluir poemas modernistas en el pasillo: podemos pensarla como un recurso de músicos no académicos, que escalaban (o deseaban escalar) a posiciones mejores dentro del campo musical; o una práctica minoritaria, cumplida por escasos músicos del CNM, como otra estrategia de resignificación académica de las músicas populares. Esta perspectiva nos aparta de la idea de una imposición mecánica de los gustos de “una” clase social (“la dominante”) sobre los de otra —análisis mecanicista de la incorporación del modernismo en el pasillo—.

Entonces, el uso de poemas modernistas por músicos no académicos, o por los escasos académicos que componían pasillos, en parte respondía al debate de su tiempo: esa práctica era un punto medio entre la defensa del refinamiento en la música, y el reconocimiento de los géneros populares. También, como respuesta a debates en torno a la construcción musical de la nación. Y como respuesta al debate social en el que emergían los grupos subalternos. En aquel escenario nacería el músico moderno.

En los años 20 —con expectativas de ascenso e inclusión social que parecían una cercana realidad—, los músicos populares siguieron cantando temas de décadas previas; pero a la vez incorporaron temas relativos a nuevos modelos de vida y visiones de mundo, traídos por el modernismo optimista; es decir, hacían uso de poemas románticos y/o modernistas, o de poemas de letristas populares con marcas de esas estéticas, en sus pasillos. Así, al plegarse al énfasis en aspectos que dotaban de mayor poeticidad a las letras, los músicos se sumaban a la corriente de la modernidad y el progreso. En esa década de 1920, plena de bullir creativo, el pasillo-canción adquirió la estructura que conocemos hoy, y empezó a constituirse en la forma hegemónica del género (por sobre la formaailable y la instrumental o no-cantada).

Puede decirse, en general, que el espíritu romántico se adosó a formas modernistas; esa combinación se mantuvo, incorporándose en nuevos pasillos en los años 20 y 30, siendo minoritaria esta práctica en los años 40; es posible hallar también marcas del melodrama, por entonces, sin que llegara a constituir el registro dominante. En la década de 1950, mantuvieron vigencia ciertos pasillos modernistas y románticos muy aceptados por los públicos, pero se ubicaban ahora junto a composiciones recientes, de otras estéticas. En esa mitad del siglo se develaban nuevos contextos sociales, y nuevas condiciones de producción, circulación y consumo de músicas populares. Era un contexto distinto de aquel cuando ingresó al pasillo el modernismo; los tiempos nuevos desplazaron el foco desde la poeticidad en las letras hacia la puesta en escena: llegaba el tiempo del melodrama —estética cuyas matrices populares de centenaria tradición privilegian los elementos de la teatralidad—.

Finalmente, partir de diversos criterios (estético-literarios; del contexto histórico-social y cultural; de la producción, circulación y consumo de los géneros popular-mestizos), he propuesto que el proceso del pasillo se desplegó en cinco momentos: en el inicial (fines del s. XIX a ca.1920), se define el género; en el segundo (1920-ca.1935-1940), domina el pasillo modernista; en el tercero (ca.1940-ca.1950), ocurre la transición entre pasillo modernista y melodramático, y asciende el pasillo con influjo del yaraví; el cuarto momento (ca.1950-ca.1970-1980) se caracteriza por una gran diversidad de pasillos: el melodramático, el influido por el yaraví, el “bolerizado” y el “estilizado” (propuesto por los académicos); por último, el quinto periodo (ca.1980-2000) es de auge del pasilloailable tropicalizado (una de las fusiones posteriores destacables, en el género).

## Capítulo dos

### Campo musical y desordenamientos sonoros en el primer tercio del s. XX

En este capítulo se van a revisar los desordenamientos ocurridos en el espacio sonoro desde inicios del siglo, por intervención de la industria fonográfica (con su publicidad, su promoción de géneros y artistas populares, su trabajo pedagógico y su construcción de canciones nacionales); las industrias del espectáculo y la radio se sumaron a ese accionar “desordenador”, en el segundo lustro de los años 20. Se verá también cómo los actores del campo musical en formación buscaron contrarrestar los efectos de esas resignificaciones de las músicas populares, mediante respuestas publicadas en la prensa desde ca.1925, y con intervenciones tímidas sobre los géneros populares, sin lograr detenerlos en su ascenso.

#### 1. Elementos perturbadores del orden letrado (1910-1930)

##### 1.1. El CNM y el enfoque ilustrado

A inicios del siglo XX, uno de los empeños de los gobiernos liberales del país (1895-1925) fue la reapertura de las instituciones del arte. El primer Conservatorio Nacional de Música (CNM) había tenido breve existencia (1870-1877),<sup>157</sup> igual que las instituciones enfocadas en las Bellas Artes.<sup>158</sup> Aunque los conservatorios se orientan a enseñar y difundir la música académica, en la institución del siglo XIX existieron profesores con sensibilidad hacia los géneros popular-mestizos, y les dieron cabida en sus repertorios (p. ej., un examen público del CNM, de 1875, incluyó en su repertorio “*fantasías, andantes, canciones populares, romanzas, serenatas y sinfonías para orquesta*”).<sup>159</sup> En similar sentido, una política de la institución fue trabajar con artistas aficionados (mantuvo una banda conformada

---

<sup>157</sup> Un interesante manuscrito de 1916-1920, de Carlos Amable Ortiz, alude al tema. [Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, “Sobre el primer Conservatorio en Quito (1870-1877)”. 2013. Acceso 17 mayo 2015 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2013/08/sobre-el-primer-conservatorio-en-quito.html>>]

<sup>158</sup> Se crearon: el Liceo de Pintura (1949), la Escuela de Cultura (1850), la Escuela Democrática de Miguel de Santiago (1852), y la Academia Nacional de Arte (1861); ésta, la más ambiciosa institución del arte, funcionó hasta 1867. [Cfr. Alexandra Kennedy y Alfonso Ortiz, “Continuismo colonial y cosmopolitismo en la arquitectura y el arte decimonónico ecuatoriano”, en Enrique Ayala Mora (edit.), *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 8, *Época Republicana II. Perspectiva General del Siglo XIX* (Quito: CEN, 1991), 125 y 130.

<sup>159</sup> Alfonso Campos Romero, *El canto del ruiseñor. José María Trueba, artífice del canto lírico en Quito* (Quito: FONSA, 2009), 26. Énfasis añadido.



por 28 músicos “de oído”, cuyo oficio era el de artesanos).<sup>160</sup> Esos vínculos docentes entre músicos académicos y aficionados no eran asunto nuevo: existieron desde el mismo inicio de las bandas;<sup>161</sup> en ese y otros escenarios, los intercambios entre géneros académicos (europeos por lo general) y los “aires nacionales” fueron intensos, en el s. XIX; esa transculturación —nunca exenta de fricciones— fue el origen los géneros popular-mestizos de la región.

El primer CNM nació en un siglo romántico: de allí su apertura hacia lo popular. Ese influjo ideológico no se agotó en las gestas de la Independencia; más bien, se mantuvo en los decenios posteriores,<sup>162</sup> y pervivió en los imaginarios durante buena parte del s. XX. Se expresó, p. ej., en las disputas por la definición de la cultura nacional (1930 a 1950); una nota de 1930 lo muestra con claridad: “los aires nacionales forman el tesoro artístico de los pueblos. Los genios [...] los interpretan y estil[iz]an, fijándose para siempre sus inspiradas composiciones, que brotaron primitivamente del alma popular, eternal, inagotable”.<sup>163</sup> Dado ese contexto, y dada la precariedad inicial de las instituciones del arte, es entendible que no se desplegaran aún las prácticas de purificación, en los años del primer CNM. Los aires nacionales en formación convivían —con tensiones, ciertamente— con géneros cultos y marchas (en los repertorios del CNM y de las bandas), y con música sacra (en los repertorios emanados de los músicos de capilla).<sup>164</sup>

Esa mirada sobre las músicas populares guardó cierta continuidad en la década inicial del nuevo CNM, del s. XX. Su segundo director, Domingo Brescia (1904-1911), “encontró la forma de manifestar admiración por la música popular del pueblo ecuatoriano. En un concierto ofrecido por el Conservatorio para cerrar el año lectivo 1906-1907, ponía a consideración sus *Variaciones Rapsódicas sobre un canto popular*. [...] El maestro había fundido la música ecuatoriana con la avanzada técnica de la música europea”.<sup>165</sup> En la

---

<sup>160</sup> Miriam Navas, *El alma de la fiesta. Bandas de pueblo en Quito* (Quito: Don Bosco, 2010), 20.

<sup>161</sup> Ejemplo: el periodista y músico del CNM Juan Agustín Guerrero fue Inspector de Música del Batallón No. 2, en 1866, e Instructor de Bandas del Ejército, en 1868. [Rodolfo Pérez Pimentel, “Juan Agustín Guerrero Toro”. Acceso 22 marzo 2017 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/g5.htm>>]

<sup>162</sup> Durante la segunda mitad del s. XIX, prevalecieron asimismo los temas románticos en otras artes; p. ej., en pintura, dominaron el costumbrismo y el paisajismo (amén del retratismo individual). [Cfr. Kennedy y Ortiz, “Continuismo colonial y cosmopolitismo...”, 125]

<sup>163</sup> “Las marchas fúnebres”. *El Comercio* (Quito), 18 de abril de 1930, 3.

<sup>164</sup> Campos refiere que, en archivos eclesiales del s. XIX, halló “un sinnúmero de partituras anónimas y de otros autores con cantos sacros como motetes, himnos, marchas fúnebres, villancicos, etc., y junto a ellos, los profanos con ritmos del cancionero nacional.” [Campos Romero, *El canto del ruiseñor ...*, 16].

<sup>165</sup> *Ibíd.*, 83.

celebración del Centenario (1909), Brescia presentó su cantata “desarrollada íntegramente sobre la modalidad musical indígena ecuatoriana”.<sup>166</sup> Su *Sinfonía ecuatoriana* fue premiada en Italia (1911); partes de ella fueron presentadas en 1907 y en 1910.<sup>167</sup> Brescia figura, así, como uno de los primeros resignificadores de géneros popular-mestizos, en el siglo XX. Su perspectiva musical tuvo continuidad en dos alumnos suyos, de los niveles más altos de la asignatura *Composición*: Segundo L. Moreno<sup>168</sup> y Francisco Salgado.

Pero en el año 1911 se produjo un quiebre en este proceso. Luego del magnicidio de Eloy Alfaro, hubo un relevo en el poder de las facciones del Partido Liberal y, con ello, cambiaron las iniciales políticas respecto del CNM; cambiaron sus autoridades también, puesto que ellas, y las de otras instituciones, eran designadas por el Presidente. Así, los compositores Sixto María Durán y Pedro Pablo Traversari —implicados en la salida de Brescia del país, a criterio del compositor Moreno—,<sup>169</sup> fueron designados como autoridades del CNM, y dieron inicio a las *epistemologías de la purificación*. Con ellos, el CNM cerró filas en defensa del arte culto y censuró los géneros populares; esas políticas prevalecieron durante las tres décadas en que ambos condujeron la institución (1911 a 1943).<sup>170</sup> Durán limitó el trabajo del CNM a la enseñanza exclusiva de la música clásica. Su empeño fue publicitado en una nota de prensa de *El Comercio*, de 1912; en ella, se responsabilizaba a Brescia de “la ninguna vulgarización (entiéndase en buen sentido) de la música clásica [y se lo acusó] de que no se preocupó por formar un propicio ambiente para los artistas del mañana”.<sup>171</sup> En contraste, se felicitaba a Durán, por lograr que, en lugar de “la indiferencia

---

<sup>166</sup> Moreno Andrade, *La música...*, 114.

<sup>167</sup> Las variaciones sobre la *Salve* (melodía indígena de 8 compases, en 2x4) se presentaron en el Teatro Sucre, en 1907; [Moreno Andrade, *La música...*, 113] y el preludio de una cantata “desarrollada íntegramente sobre la modalidad musical indígena ecuatoriana” se estrenó el 10 de agosto de 1909, en la inauguración de la Exposición por el Centenario del Primer Grito de la Independencia [Ibíd., 114].

<sup>168</sup> De modo similar, en el concierto del 25 de junio de 1910 ofrecido en el Palacio Presidencial, la Orquesta del CNM presentó dos obras del estudiante Segundo Luis Moreno, alumno apreciado de Brescia: un Preludio sinfónico y una Canción para fagot sobre un yaraví ecuatoriano. [Ibíd., 114].

<sup>169</sup> Moreno refiere que existió una estrategia de difamación en contra de Brescia; parecería que éste fue un chivo expiatorio, en las disputas internas del Partido Liberal (que gobernaba desde 1895). El CNM reabierto fue una obra insigne del alfarismo; así, una semana luego del asesinato de Eloy Alfaro, “el capitán Víctor Emilio Estrada, hijo del Presidente electo y principal factor de la insurrección, hacía firmar con el Ministro de Instrucción Pública la cancelación de la contrata del señor Brescia [suscrita por Alfaro]; aún faltaba un año y cuatro meses para terminarse”; según Moreno, eso era parte de un acuerdo del Estrada con algunos académicos, a cambio de su apoyo a la insurrección. Luego de varias disputas, los liberales del nuevo gobierno designaron a Sixto María Durán como Director del CNM. [Cfr. Moreno Andrade, *La música...*, 116-21]

<sup>170</sup> Durán la dirigió por 16 años (1911-1915, 1923-1933, y 1941-1943); Traversari, por 8 años (1916-1922, 1939-1941).

<sup>171</sup> “El concierto de antenoche”, *El Comercio* (Quito), 26 mayo de 1912: 2.

de antes por la música clásica, [se hubiera despertado] cierta curiosidad refinada y de buen gusto por asistir a los conciertos que nos han saciado durante el presente año”.<sup>172</sup>

Muy pronto, Durán y Traversari borraron las políticas de Brescia. Decididos a posicionar al arte académico, mantuvieron un trabajo conjunto entre CNM e instituciones de las Bellas Artes de Quito. Pruebas al canto: la Exposición Anual de Bellas Artes (instituida en 1913) fue un “salón creado por la Dirección General de Bellas Artes, entonces liderada por Pedro P. Traversari, que guiaba las políticas de la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Música”.<sup>173</sup> La exclusión de los géneros populares en los repertorios de enseñanza y presentaciones del CNM era notoria; incluso en agosto 1923, al celebrarse el centenario de la Batalla del Pichincha (fecha icónica en el calendario de *la ecuatorianidad*), la institución no ofreció temas popular-mestizos, indígenas ni afro; en su defecto, interpretó “el aria de Salomé, de la Ópera *Herodías*, de Massenet”, y un concierto sinfónico “con extractos de obras de Wagner, Beethoven y Bizet”.<sup>174</sup> La compositora Lidia Noboa Irigoyen confirma que, hasta mediados de la década del 20, aún “estaba prohibido a los estudiantes y profesores interpretar en el Conservatorio música nacional o que no fuera clásica”.<sup>175</sup>

Otra anécdota informa sobre la intolerancia de Durán ante repertorios populares, o ante expresiones que amenazaran las jerarquías o la visibilidad de actores letrados. María Victoria Aguilera narra el *impasse* ocurrido en octubre de 1926, cuando los jóvenes artistas de su Compañía de Operetas y Zarzuelas ensayaban para su presentación; lo hacían en un salón del CNM, en razón de que habían sido alumnos del Curso de Declamación de la institución, y porque algunos profesores los asesoraban artísticamente. Durán montó en cólera, y los acusó de armar barullo “con los gritos, con los cantos”; al fin, debieron abandonar el local, “por [su] incomprensión”.<sup>176</sup> Es un relato significativo, porque esa y otras compañías ecuatorianas fueron importantes difusoras de los géneros popular-mestizos en años anteriores a la radio, al cantarlos en los intermedios musicales (ca.1926-1930).

---

<sup>172</sup> *Ibíd.*

<sup>173</sup> Trinidad Pérez, “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa”. En *Celebraciones y negociaciones por la nación ecuatoriana*, Valeria Coronel y Mercedes Prieto, editoras (Quito: FLACSO/Ministerio de Cultura, 2010), 56. En <LFLACSO-02-Perez.pdf>

<sup>174</sup> Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 127-8.

<sup>175</sup> Granda, *El pasillo...*, 145.

<sup>176</sup> Según refirió Aguilera, Durán les increpó: “‘Aquí no hay [sitio] para ensayos, no hay para nada, vean a donde irse [...]. Es una molestia que vengan a estar con gritos, con los cantos. Se meten a cosas de mayores’. Nos dijo que si [los del CNM] no habían podido hacerlo [constituir una Compañía y triunfar, cómo], íbamos a hacerlo nosotros, y nos cerró la entrada”. [Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 153].

Esa anécdota permite vislumbrar, además, el talante de algunos actores de la ciudad letrada, ante el despliegue de las músicas populares. Ese malestar llegó a la exasperación en casos aislados (como el de Durán), aunque muchos artículos de prensa revelaban una fuerte incomodidad por el ascenso del pasillo y el yaraví: “Tiene el pueblo fama de ser músico por naturaleza [...]. Pero no logran oportunidad de educar su gusto con magníficas audiciones; por eso lo pierden prefiriendo los aires callejeros, los tonitos lloriqueantes y afeminados, los pasillos monótonos, plagiados y quejumbrosos, los yaravíes desesperantes calcados sobre una misma pauta”.<sup>177</sup> Ese era el ánimo de la ciudad letrada hacia 1930.

¿Qué había cambiado, en el camino? Con seguridad, la crisis económica por la caída en las exportaciones de cacao incidió en falta de profesores en el CNM, a fines de los años 20; ello ahondó una crisis interna en la institución, cuya naturaleza era académica. En cambio, la industria fonográfica había proseguido en su trabajo exitoso de resignificación y difusión de las músicas populares. Parecería que los anhelos de purificación carecieron de organicidad en aquellas décadas; apenas desde 1945 lograron afianzarse, con apoyo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, como veremos más adelante. Pero no solo la industria fonográfica era responsable del desordenamiento en el espacio sonoro, que martirizaba tanto a las autoridades del CNM y a sectores de la prensa afines a ellos. En realidad, a esa industria se sumaron otros eventos que contribuyeron al proceso, y son los que pasamos a revisar, a continuación.

## **1.2. La industria fonográfica y el espacio sonoro. Las audiciones masivas**

La industria fonográfica contribuyó de diferentes maneras a modificar posiciones y capitales en el campo musical en formación: a) impulsó la gestión de músicos populares, con impacto en los campos letrados y en otros ámbitos de lo cultural y lo social; b) difundió géneros musicales populares; c) contribuyó a generar nuevos usos de la música; en particular, cambió las disposiciones y las formas de la escucha a partir de la música grabada (desde la década de 1910), proceso que se ahondó con la música radiodifundida (desde 1930). Las industrias del teatro y el cine también incidieron en la difusión de música popular, pero de manera indirecta: a través de las *variedades* musicales (que se volvieron un *plus* para atraer al público a las funciones); a fines de los años 50, la televisión potenciaría lo que desde la década de 1910 había conseguido la industria fonográfica.

---

<sup>177</sup> “Música nacional”, *El Comercio* (Quito), 25 febrero 1930: 3.

Comenzaremos con la transición en formas de escucha y escenarios de la música, que se dio sobre todo en los decenios de 1910 y 1920. Antes, en el s. XIX, escuchar música al mismo tiempo en que se ejecutaba era casi la única forma de hacerlo. Ella era interpretada en espacios cerrados (escucha “privada” en la Iglesia, en la intimidad del hogar, en el salón de fiesta en la ciudad), y en espacios abiertos. En éstos últimos, la modalidad más importante era la retreta. En ellas, las bandas eran los actores centrales; ellas audicionaban, además, en fiestas religiosas y cívicas, y en celebraciones populares. Pero las nuevas tecnologías de reproducción musical (con los discos y gramófonos), traerían importantes cambios.

Al comenzar el s. XX, la bonanza económica por la exportación de cacao había dinamizado la banca y el comercio, incluido el de dispositivos de difusión musical. La oferta de reproductores de música era variada ya en 1910. En Guayaquil, en 1911 y 1912, la prensa publicitó varios modelos de gramófonos de las casas Columbia y Víctor,<sup>178</sup> la grafonola Columbia (sin la bocina grande del fonógrafo),<sup>179</sup> y los *gramophones* (similares a las victrolas o gramófonos) de la casa Carl Linstrom, de Berlín. Sabemos que los *gramophones* podían costar entre 20 y 150 sucres<sup>180</sup> y, un disco de dos lados, 2,50 sucres.<sup>181</sup>

Ahora bien, dados esos precios, cabe preguntarse qué tan extenso era el público que escuchaba música reproducida por fonógrafos. Sería apresurado responder que los sectores subalternos no accedían a la música grabada porque no podían comprar gramófonos y discos; justamente, las tecnologías de reproducción musical posibilitaron ese consumo de nuevas maneras. Una de ellas fue la escucha pública mediante el uso del parlante. Concebido como innovación tecnológica al servicio de la reproducción fonográfica, su versatilidad lo llevó a entornos diversos. Era frecuente que los colocaran en calles, plazas y parques, para amplificar la música reproducida desde almacenes de discos y aun desde casas particulares; o, en las salas de cine. José Domingo Feraud Guzmán los vendió en su almacén, publicitándolos como recurso para difundir música y noticias, en locales de gran tamaño y en espacios abiertos:

---

<sup>178</sup> “El rey de los artistas” [la máquina Víctor], *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de mayo de 1911, 3.

“Los Gramófonos Columbia y discos dobles Columbia son los mejores”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de mayo de 1911, 2.

<sup>179</sup> “Grafonola Columbia Elite”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 28 de febrero de 1911, 3 (edición de la tarde).

<sup>180</sup> “Máquinas parlantes, o sean, gramophonos, acabo de recibir”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 25 de marzo de 1911, 2 (edición de la tarde).

<sup>181</sup> “Dos piezas distintas por s/. 2,50”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 23 de enero de 1911, 3 (edición de la tarde).

7.000 personas que escucharon la audición de los discos de Ibáñez-Safadi y las noticias del match en la Argentina Lombardo-Pucaro pueden asegurar unánimemente que UN SOLO ALTOPARLANTE DINÁMICO COLUMBIA es suficiente para hacerse escuchar por 30.000 personas distribuidas en la Plaza del Centenario. Tenemos a la venta equipos completos, propios para audiciones musicales y transmisión de noticias.<sup>182</sup>

Las audiciones fueron un recurso publicitario de los almacenes, y acompañaron el avance de la industria de discos en la región. Entre otros, en los años 20 las organizaban Juan Behr, en el Parque Montalvo (su padre tenía un local de venta de discos),<sup>183</sup> y José Domingo Feraud, en la Plaza del Centenario y los exteriores de su almacén (era representante de Discos Columbia, y fabricante de Discos y Rollos Ónix); asimismo, existieron audiciones dentro y fuera de las tiendas de los sellos Víctor y Brunswick; p. ej., esta última casa invitó a la audición para promocionar una remesa de discos, de octubre de 1930 (nueve fox-trots, seis tangos, tres *one-steps*, dos vales, dos pasillos, y otros).<sup>184</sup> En este punto, cabe señalar matices regionales, en ese ingreso del mercado musical. Primero: esas y otras casas distribuidoras de música tenían sus sedes principales en Guayaquil; segundo: en la prensa de gran tiraje del puerto, había más anuncios de mercancías musicales (y en espacios mayores) que en la prensa quiteña: p. ej., en el mismo año 1930, cuando ya la industria del disco había recorrido más de dos décadas, la gran prensa de Quito solo excepcionalmente publicitaba audiciones de música en los almacenes —aunque ello no necesariamente implica que no se realizaran—.

Aún hay otros aspectos interesantes, en la publicidad de gramófonos y pianolas. Se identificaba la propiedad de estos aparatos con la distinción social, desde las normas de la civilidad liberal-burguesa; se remarcaba el carácter moderno, urbano y cosmopolita que esos objetos implicaban. Sin embargo, en contextos de modernización, en ciudades receptoras de migrantes y de gran movilidad social, se producían inevitablemente otros usos de los aparatos: en sectores medios y en grupos subalternos, existía un empleo compartido de las tecnologías (ocurriría lo mismo con los primeros aparatos de radio y de televisión, más adelante). En estos sectores, tener un gramófono no dejaba de implicar distinción, sin anular otros valores y otros códigos sociales (como el volumen elevado, o el empleo de agujas desgastadas). El malestar por estas diferencias de *habitus* se hacía notar: “No sabemos hasta dónde puede ser tolerable que algunos establecimientos públicos, de la mañana a la noche,

---

<sup>182</sup> “Rey del Universo Musical”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de agosto de 1930, 7. Énfasis original.

<sup>183</sup> Cfr. Álvaro San Félix, *Radiodifusión en la mitad del mundo* (Quito: Editora Nacional: 1991), 15.

<sup>184</sup> “Novedades”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1930, 3.

enloquezcan al vecindario moliendo música en aparatos destartalados, en una interminable sucesión de discos o mejor dicho, eterna repetición de los mismos.”<sup>185</sup> El volumen alto, los repertorios de música popular, cierta “promiscuidad” en la propiedad y uso de los bienes y recursos: todo ello ofendía, ciertamente, los códigos de la civilidad burguesa.

Así y todo, las escuchas en espacios abiertos / de libre acceso aumentaron, de la mano de las nuevas tecnologías. Éstas perfilaban nuevas maneras de usar la música, que se imponían en los espacios sociales urbanos. No eliminaron las formas excluyentes en el consumo de bienes musicales, que se daban preferentemente en los espacios cerrados (el consumo de ópera en el Teatro Sucre; o en salones), ni la escucha en la Iglesia. Pero sí posibilitaron el ascenso de formas de consumo musical en espacios abiertos. Este cambio prosiguió y se potenció con la aparición de la radio, que trajo un segundo auge de audiciones privadas y públicas. Y todos estos cambios, vale recordarlo, contribuían a posicionar la sonoridad en un entorno social que aún valoraba de manera primordial la cultura letrada.

La industria fonográfica modificó también ciertos imaginarios sociales. Uno muy importante tenía que ver con la percepción de las relaciones entre lo local y lo global; ella estaba mediada por el temprano consumo de tecnologías nuevas —que reafirmaba la noción de progreso—,<sup>186</sup> y por expresiones musicales que, paradójicamente, no eran letradas. Ello se relaciona con la agenda de la industria fonográfica: el desarrollo de su mercado a dos niveles. Primero, de un mercado local de la música, mediante la grabación de músicas nacionales. Segundo, de un mercado transnacional; para ello, rearticulaban la música local/nacional con el resto de músicas hispánicas y latinoamericanas, “a través de múltiples prácticas imbuidas por sonidos con nociones de originalidad con fundamentos en el lugar”.<sup>187</sup>

Entonces, con una industria fonográfica en auge ca.1910, parecían acortarse de pronto las brechas entre países, en cuanto a disponibilidad de bienes musicales. Las sedes de las empresas pioneras tenían asiento en EE.UU., Alemania, Italia, Reino Unido, pero la distancia geográfica no limitaba el acceso a sus productos; más aún, casi desde el inicio fue posible

---

<sup>185</sup> Uno del vecindario. “Máquina de moler música y destrozador de oídos”. *El Comercio* (Quito), 29 de abril de 1930, 3.

<sup>186</sup> A pesar de la Guerra, no se detuvo el despliegue tecnológico que acompañó a esta industria; las novedades se sucedían con rapidez: gramófonos, grafonolas, pianolas; discos en varios formatos, rollos, parlantes. La pianola tuvo sus mejores momentos entre 1915 y 1930. Ejemplo de publicidad: “Esta magnífica pianola [Wurlitzer, a s/. 25,00 semanales]”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1915, 2.

<sup>187</sup> Ochoa, “Sonic identities...”, 816.

escuchar música del propio país, producida o prensada en dichos centros. Alejandro Pro refiere que los primeros discos de música ecuatoriana se grabaron (igual que canciones de otros países de la región), entre 1900 y 1914. Se trataba de “pasillos, habaneras, sanjuanés y otros”,<sup>188</sup> cuyas partituras eran enviadas, a Europa inicialmente, para su interpretación y grabación. Con el inicio de la Primera Guerra Mundial, EE.UU. asumió el liderazgo en este mercado, para el público de Latinoamérica. Entonces, los principales centros de “prensado” de discos pasaron a Nueva York, La Habana y São Paulo; en ellos, cantantes líricos latinoamericanos (sobre todo mexicanos) interpretaban la música de los diferentes países.

Muy pronto empezaron a notarse otros impactos sociales de esta industria, además de los referidos cambios en imaginarios. La construcción de diversas músicas nacionales, promovida por empresas discográficas, fue uno de los efectos. En la competencia por ampliar sus mercados, ellas buscaban responder a la demanda de grabaciones de temas de los diversos países. Era una construcción inédita de productos *nacionales*: la realizaba el mercado, no el Estado; las grabaciones incluían el gentilicio, para identificar el género y su procedencia. Así, los títulos de temas grabados en el período 1900-1914, especifican que se trataba de 12 pasillos *ecuatorianos*, 2 vales *ecuatorianos*, 2 canciones *ecuatorianas*, 2 habaneras *ecuatorianas*, 1 yaraví *ecuatoriano*, 1 aire *ecuatoriano*, 1 triste *ecuatoriano*, 1 incaico *ecuatoriano* y 1 pasodoble *ecuatoriano*.<sup>189</sup> Pro añade una lista de veinticuatro pasillos adicionales, grabados en el sello Beka-Grand Records, de Alemania, en el mismo período.

Además de los géneros nacionales, también las formas locales de interpretación tuvieron espacio en esos años. Esto fue de suma importancia, pues a la par que visibilizaban a artistas de grupos sociales subalternos, ganaban preferencia entre los públicos sus estilos y formas de interpretación. En 1911, se grabaron y distribuyeron temas ecuatorianos, en las voces de artistas populares, con los instrumentos que ellos usaban. Realizó esta labor el empresario Antenor Encalada, radicado en Guayaquil, mediante un contrato con Favorite-Record Akt-Ges de Berlín; así, un ingeniero técnico enviado desde Alemania realizó las grabaciones *en el país*.<sup>190</sup> En su almacén de Guayaquil, Encalada ofrecía fonógrafos Víctor, “discos extranjeros y discos grabados en Guayaquil y Quito, por artistas nacionales”.<sup>191</sup> Ese

---

<sup>188</sup> Cfr. Pro Meneses, *Discografía del pasillo ...*, 39-43.

<sup>189</sup> Cfr. *Ibíd.*, 40-3.

<sup>190</sup> *Ibíd.*, 74.

<sup>191</sup> *Ibíd.* Las grabaciones de Encalada constan entre las pioneras de la región. [Cfr. *Ibíd.*, 72]



catálogo de Encalada reunió 176 discos de pizarra, de 78 rpm; de los 134 temas, 67 eran pasillos; 47, valeses; 43, canciones; 17, marchas; 13, polcas; 12, pasodobles; 10, habaneras, entre otros.<sup>192</sup> Como consta en la tabla 1, a las grabaciones de 1911 se sucedieron varias otras, por sellos del país y por sellos extranjeros, con enorme despliegue de los géneros popular-mestizos. A diferencia de su impacto en el CNM, la crisis de las exportaciones de cacao (ca.1920) no afectó a la industria fonográfica, como veremos a continuación.

### 1.3. La industria fonográfica y su publicidad

En la prensa de las décadas de 1910 y 1920, destaca la publicidad contratada por la industria fonográfica. Anunciaba productos modernos: aparatos de reproducción musical (en modelos que se renovaban con rapidez), discos, rollos; junto a ellos se podían leer los nombres que se incorporaban al cielo rutilante de los artistas de lo sonoro, que iban configurando un repertorio local. Y por si esto no hubiera sido suficiente, los géneros ahora adquirirían nombre propio (ya no se perdían en el difuso universo de los “aires nacionales”).

Un primer intérprete colectivo (las bandas) tenía una trayectoria que provenía del siglo anterior. En la primera década del siglo, en discos grabados en Europa, ellas interpretaron marchas, música clásica y también aires nacionales. Las bandas que primero grabaron música ecuatoriana fueron la “de Milán, la banda Española, y posteriormente lo hizo la [orquesta] Beka de Alemania, posiblemente en 1910”.<sup>193</sup> Las grandes bandas estaban vigentes en el mundo occidental; las del país grabaron para Encalada y para otros sellos; p. ej.: en 1912, Columbia anunció la llegada de “Nuevos Discos de Piezas Nacionales, las cuales han sido instrumentados convenientemente por el notable Maestro y Compositor *Sr. Andrés Comba*, Director General de las Bandas del Ejército”.<sup>194</sup> Esos discos de Columbia eran:

- No. 2000. Himno Nacional (Banda) / Al Oriente, paso de vencedores. Juan B. Luces.
- No. 2072. Qué te pasa corazón, Yarabí (sic) /El Gran Guayabo, Pasillo.
- No. 2073. Los Ayes de un herido, Yarabí (sic) /Celos, Pasillo.
- No. 2074. Pobre madre, Valse /La Vida es Amarga, Pasillo.
- No. 2075. Violetas, Polka-Marcha /Fulgores, Pasillo.
- No. 2070. Himno Nacional, cantado /Jornada de Tarqui, Pasodoble, Comba. (Ibíd.)

---

<sup>192</sup> Ibíd., 83. Sobre el listado de pasillos, cfr. ibíd., 75-80.

<sup>193</sup> Pro Meneses, *Discografía del pasillo ...*, 31.

<sup>194</sup> “Música nacional”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 1 de enero de 1912, 3.

Ese anuncio incluía además una lista de “Discos nacionales por llegar: Rumor, Pasillo./ El Imbabura, Yarabí (sic)./ La Octava Maravilla, Polka por Andrés Comba./ Pobre Negro, Pasillo./ Flores Quiteñas, Danza./ Lágrimas del Corazón, Pasillo./ Los Descontentos, Pasillo./ Aires de mi tierra, Yarabí (sic)./ Leonor, Valse./ Ay mi Dios, Yarabí (sic)./ Guerrita, Pasodoble Comba./ San Juanito, Tonito serrano.”

Hacia 1915, los discos y los rollos para pianola ofrecían repertorios más variados, y mayor número de piezas de géneros populares. Los directores de bandas continuaron participando como autores e intérpretes. En 1919, la casa Filella anunciaba rollos con piezas del maestro Luis Comba, Director de Banda.<sup>195</sup> Conocemos, asimismo, que las bandas militares grabaron los siguientes pasillos en el sello Víctor, entre 1919 y 1920; la Banda del Regimiento de Artillería Sucre No. 2 grabó: *Los lirios* (F. Galindo), *Soñarse muerto* (Carlos Amable Ortiz), *Rosita* (L. Borja) y *El presidio* (L. Borja); la Banda del Batallón Marañón No. 4, contribuyó con: *Rayos de felicidad* y *Mos de hablar, cholito* (ambas, de Santé Lo Priore).<sup>196</sup> Entre los intérpretes, se añadían las orquestas de las discográficas, y conjuntos de cuerdas; además, voces acompañadas de guitarras (los dúos Elisalde-Reimberg, Rosado-Safadi y Alvarado-Safadi, los solistas Alejandro Rodríguez, Antonio Jijón G., entre otros).<sup>197</sup> Aparecían también nombres de compositores (académicos y no académicos). En la industria local de esos años, José Domingo Feraud Guzmán empezó a promocionar música impresa para orquestas y bandas, y grabó y difundió rollos con música de compositores que marcarían la historia del pasillo: Francisco Paredes y Nicasio Safadi.

Hay que señalar que los rollos para pianola se fabricaron desde inicios de la Primera Guerra, al decaer la industria europea de discos. El auge de su producción y comercialización va de 1916 a 1925. Sus dispositivos de reproducción (las pianolas) ganaron popularidad, y pronto fueron fabricados por diversas casas: Wurlitzer, Aeolian, etc.<sup>198</sup> En el país, los anuncios de rollos fueron frecuentes a fines de la década de 1910.<sup>199</sup> Pionero en ese trabajo,

---

<sup>195</sup> “Rollos de música”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de septiembre de 1919, 8.

<sup>196</sup> Miriam Navas, *El alma...*, 22.

<sup>197</sup> Cfr. Pro Meneses, *Discografía del pasillo ...*, 75-80.

<sup>198</sup> “Pianola Wurlitzer, s/. 25 semanales”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 8 de octubre de 1915, 2.

“Pianolas Aeolian”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de noviembre de 1916, 4.

<sup>199</sup> Ejemplos: “Gran Club de Rollos de música para pianola”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de mayo de 1919, 6. “Pianolas. Gran modelo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de junio de 1919, 2. “Rollos de música”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de junio de 1919, 2. “Rollos de música”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 14 de agosto de 1919, 5. “Rollos de música”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de septiembre de 1919, 8.

Feraud Guzmán dio espacio y prioridad a la música popular-mestiza, compuesta e interpretada por artistas ecuatorianos. Desde ca.1916, el empresario compitió en la oferta de discos y rollos para pianola. Al inicio, los importaba; luego, pasó a fabricarlos él mismo, con ayuda del compositor Francisco Paredes Herrera.<sup>200</sup> En una propaganda de 1919, en *El Telégrafo*, se anunciaba: “Grandes novedades: One-Steps para piano: ‘Guayaquil Heroico’, ‘Palmetto Hop’, ‘Puppchen’ y ‘Aunt Patsy’.- Fox-Trots para piano: ‘Chin-Chin’ (Adiós, mis niñas), y ‘Fox-Trot de las Campañas’. Por llegar: [...] Música para Orquestas y Bandas Militares”.<sup>201</sup> Otra empresa que ofrecía rollos de música era R. Filella & Co.<sup>202</sup>

En cuanto a precios, en 1919, un rollo costaba s/. 5,25 (20 por s/. 125); sin embargo, con la modalidad del Club de rollos, el precio podía reducirse hasta s/. 3,75 (esto es, 20 rollos por s/. 75, en el peor de los casos).<sup>203</sup> Los precios descendieron, y en 1922, llegaron a venderse a s/.1.<sup>204</sup> Aquí cabe preguntarse cómo Feraud Guzmán conseguía vender sus rollos, que eran más costosos. Según Alejandro Pro, mientras Feraud los confeccionó manualmente, costaban s/. 20 la unidad; desde 1916, empleando una máquina, el precio descendió a s/. 5 cada uno;<sup>205</sup> y bajaría más todavía: en 1922, se los anunciaba a s/. 3,50.<sup>206</sup> Al contrastar este precio con el de rollos de música del artista español Pepe Padilla, vendidos ese año por el mismo empresario (a s/. 1),<sup>207</sup> pudiéramos pensar que el éxito comercial de Feraud Guzmán implicaba también otro elemento: él apostaba por autores, intérpretes y música ecuatorianos, en momentos en que la Guerra afectó la industria de discos. Esos rollos se distribuyeron, desde el inicio, con su propio sello fonográfico: Ónix.

Al fin, y desde otra perspectiva, los cambios en las formas de registro sonoro y de ejecución musical también modificaron el papel de los artistas. Si a fines del siglo XIX los

---

<sup>200</sup> De 1922 a 1928, Paredes Herrera trabajó en esa fábrica de rollos para pianola. [Paredes Roldán, *Del sentir cuencano...*, 14]

<sup>201</sup> “Rollo de música”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de junio de 1919, 2.

<sup>202</sup> Ofrecía en septiembre de 1919: “el valse del Maestro D. Andrés L. Comba titulado ‘Calvario de Amor’, Pasillo ‘Rosas Blancas’. Pieza de concierto a cuatro manos, ‘Capricho español’, Tango ‘Bajo el cielo argentino’, Tango ‘Flor de Pampa’, Two-Step ‘Amor y música’, y piezas de música y canto con su letra [...]”. [“Rollo de música”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de septiembre de 1919, 8].

<sup>203</sup> Los ganadores de cada sorteo semanal (25 sorteos) terminaban adquiriendo 20 rollos a precios mucho menores. “Gran Club de Rollos de música para pianola”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de mayo de 1919, 6.

<sup>204</sup> “Música para piano y rollos para pianolas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de mayo de 1922: 3.

<sup>205</sup> Pro Meneses, *Discografía del pasillo...*, 90-1.

<sup>206</sup> “Música para piano y rollos para pianolas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de mayo de 1922: 3.

<sup>207</sup> *Ibíd.*

compositores académicos desempeñaban varios roles, en las primeras décadas del siglo XX se aprecian nuevas disposiciones, de la mano del desarrollo tecnológico y de los cambios sociales que éste conllevaba. Así, un compositor podía ser también intérprete (solista, o parte de un conjunto vocal); un director de bandas era artista discográfico; el copista de textos fabricaba rollos. Este último es el caso de Paredes Herrera: compositor, intérprete, profesor de música de colegio, copista de música para bandas, y perforador de rollos de pianola en la fábrica de Feraud Guzmán;<sup>208</sup> por si fuera poco, se trata del más prolífico autor que tuvo el país en el siglo XX (sus composiciones ascienden a 857, incluidos 219 pasillos).<sup>209</sup> Las novedades tecnológicas ligadas a la industria fonográfica (y a su publicidad) modificaban no solo el campo de lo sonoro: introducían cambios vastos, en la totalidad del mundo social.

#### **1.4. Las Bandas: Retretas e incursiones en espacios institucionalizados**

Desde la segunda mitad del s. XIX, las bandas cumplieron importantes mediaciones. En primer lugar, difundieron algunas formas musicales mestizas; Moreno afirma que, por entonces, “debieron interpretar danzas populares locales como el Toro rabón, el Amor fino, el Costillar, el Alza que te han visto, el Agrio con dulce, [...] además de sanjuanitos y yaravíes”,<sup>210</sup> así como música popular de países vecinos. Constituyeron también espacio de mediación entre directores que sabían pautar y músicos ágrafos.<sup>211</sup> Pero al avanzar el s. XX, provocaron malestar en la ciudad letrada. Tenían prestigio, fueron parte de las grabaciones pioneras, y crecía la demanda de sus actuaciones (ya en las retretas, ya en los teatros).

A inicios del s. XX, las retretas se realizaban dos veces por semana. En ellas se interpretaban géneros europeos de moda: “valeses, mazurcas, danzas, pasodobles; música militar, como marchas e himnos, marchas fúnebres, así como también piezas sinfónicas y selecciones de óperas, operetas y zarzuelas”;<sup>212</sup> p. ej., las realizadas en Guayaquil el 5 de

---

<sup>208</sup> Pérez Pimentel, “Francisco Paredes Herrera”.

<sup>209</sup> Paredes Roldán, *Del sentir cuencano...*, 142-3.

<sup>210</sup> Moreno Andrade. *La música...*, 181.

<sup>211</sup> Compositores letrados dirigieron las bandas de música de Policía y Ejército, desde el s. XIX; en la primera mitad del s. XX, destacaron: Carlos Amable Ortiz, Aparicio Córdoba, Sixto María Durán, Pedro Pablo Traversari, Segundo Luis Moreno, Francisco Salgado, Salvador Bustamante Celi, José Ignacio Canelos, Ángel Honorio Jiménez, Néstor Cueva, y otros. [Cfr. Miriam Navas, *El alma...*, 23, 24. Cfr. César Santos Tejada, “Introducción”, en Ecuador. Ministerio de Relaciones Exteriores. *La música en el Ecuador. Recursos musicales del Ecuador Actual* [4 Vol.]. *Música popular* (Quito: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2003), 29].

<sup>212</sup> Miriam Navas, *El alma...*, 20 y 22.

enero de 1903, incluyeron un valse y un pasodoble.<sup>213</sup> Por otro lado, los directores de las bandas aprovechaban ese espacio para dar a conocer sus propias obras; de hecho, algunas funcionaban como “laboratorios para sus composiciones”.<sup>214</sup> Con motivo de fiestas cívicas, ejecutaban programas especiales; en Quito, el 8 de octubre de 1910, la Banda del Regimiento Esmeraldas incluyó composiciones creadas para esa fecha: el valse *Veinte de julio* y el *two-step Febres Cordero*, ambos de Sixto M. Durán;<sup>215</sup> en Guayaquil, la del 7 de agosto de 1921, en el Parque Seminario, incluyó el valse *Piedad*, de Carlos Amable Ortiz.<sup>216</sup> En las fiestas religiosas de Semana Santa, finalmente, se ejecutaban marchas fúnebres.

Desde la década de 1910, las bandas participaron en las primeras grabaciones locales de discos,<sup>217</sup> con repertorios similares a los mencionados. La publicidad de sus grabaciones en el decenio da idea de la atención que merecieron las bandas. Un producto anunciado varias veces fue el Himno Nacional, interpretado en versiones instrumental y cantada, amén de discos con “música para bandas”. Pudiera suponerse que la ulterior reducción del consumo de marchas, himnos y temas marciales por públicos urbanos estuvo ligada a la ampliación de repertorios y al surgimiento de nuevos artistas, al desplegarse la industria fonográfica.

Desde mediados de la década de 1910 y en la de 1920, se ampliaron los repertorios en retretas y audiciones de discos. Entre otros elementos, la demanda de esos repertorios en el espacio sonoro tensó las relaciones entre bandas y autores académicos. Ello se aprecia en esta nota de prensa, de 1926: “Otro género de propaganda musical requiere el pueblo, aunque no fuere más que el destierro definitivo de tonitos, pasillos y piccitas pedestres y vulgares que ejecutan varias bandas militares, en vez de escoger algo clásico que mejore el gusto.”<sup>218</sup> En este caso, el cronista se refiere a los repertorios de las bandas; pero su malestar acaso también tenían que ver con los temores que despertaban la presencia de lo popular y sus formas de relacionamiento social, por esas décadas. Es que las bandas continuaban en alza, lo que se apreciaba en el aumento de los sitios designados para la realización de retretas. En

---

<sup>213</sup> “Retreta”. *El Grito del Pueblo* (Guayaquil), 5 de enero de 1903, 2.

<sup>214</sup> César Santos Tejada, “Introducción”, 29.

<sup>215</sup> Miriam Navas, *El alma...*, 22.

<sup>216</sup> Se interpretaron: un popurrí de Supe, y un pasodoble de la Lira Ecuatoriana Mozart; los ejecutó el Batallón Vencedores No. 1, dirigido por el Maestro Borja. “Las retretas de esta noche”. *El Universal* (Guayaquil), 7 de agosto de 1921, 7.

<sup>217</sup> Cfr. Pro Meneses, *Discografía del pasillo ...*, 74-80.

<sup>218</sup> “Por la música nacional”, *El Comercio* (Quito), 26 abril 1926, 1.

Guayaquil, esos lugares, a inicios del siglo, fueron los Parques Rocafuerte y Seminario;<sup>219</sup> se sumaron, en la década de 1910, la Plaza Colón y las inmediaciones de la Zona Militar;<sup>220</sup> y, en la década de 1920, la Plaza del Centenario. Además de estos escenarios de ejecución, las bandas participaban en celebraciones, religiosas y cívicas, y en festividades locales; y sus músicos eran solicitados, asimismo, para fiestas privadas.

Las retretas y las audiciones eran muy esperadas. Pero la prensa de grandes rotativos —espacio letrado, finalmente— brindaba información limitada y no sistemática, al respecto; solo eventualmente señalaba repertorios, o incluía información relativa a las bandas. Así, por una brevísima nota de 1919 conocemos que existía un público que reclamaba que las retretas se cumplieran en un mayor número de escenarios: “Desde hace algún tiempo, las bandas militares dan las retretas de ordenanza solo en la Plaza Rocafuerte y frente a la Zona Militar, entre tanto han quedado relegados al olvido otros paseos públicos, como la Plaza ‘Colón’, en La Planchada, cuyos vecinos nos piden llamar la atención del señor General Jefe de Zona, a fin de que haga cumplir sus disposiciones que dictó al respecto”.<sup>221</sup> Más que en la prensa de gran tiraje, la publicidad de retretas y sus repertorios hallaba espacio en circuitos de difusión alternativos, o se realizaba mediante otros mecanismos. Navas refiere que, en la primera década del s. XX, era común que el público acudiera a la Zona Militar a conocer si se llevarían a cabo las retretas de jueves y domingo, o dónde actuaría la de su predilección.<sup>222</sup>

Los circuitos alternativos de difusión incluían: cancioneros, publicidad de almacenes de venta de discos, catálogos de sellos discográficos. El catálogo de Encalada (1911) señalaba que, en sus grabaciones, participaron la Banda del Regimiento de Artillería “Sucre” No. 2, dirigida por Andrés Comba; la del Batallón “Vencedores” No. 1 de Línea, dirigida por Federico Borja; y la del Regimiento de Artillería “Bolívar” No. 1, a cargo de Miguel Muñoz. Ellas grabaron 15 de los 37 pasillos del catálogo, amén de otros géneros.<sup>223</sup> Si las bandas fueron intérpretes en dichas grabaciones, es plausible pensar que los temas de esos catálogos fueron también ejecutados en retretas y fiestas de esos años, a lo largo del decenio de 1910.

---

<sup>219</sup> “Retreta [en el Parque Seminario y en la Plaza Rocafuerte]”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 20 de abril de 1911 (edición de la tarde), 2.

<sup>220</sup> “Las retretas”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de septiembre de 1919, 3.

<sup>221</sup> “Las retretas”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de septiembre de 1919, 3.

<sup>222</sup> Miriam Navas, *El alma...*, 20.

<sup>223</sup> Pro Meneses, *Discografía del pasillo ...*, 75-82.

Las bandas ampliaron sus roles en los campos cultural y social desde la década de 1920. A su desempeño en retretas, corridas de toros, procesiones, fiestas cívicas y populares no religiosas, se añadieron nuevas tareas: la de convocar al público a los cines o teatros, y la de acompañar de manera sincronizada las películas silentes. Esta última tarea la cumplían orquestas y bandas; así, el lujoso Teatro Olmedo de Guayaquil anunciaba acompañamientos con la prestigiosa Orquesta Blacio;<sup>224</sup> en contraste, el Parisiana señalaba que contarían con orquesta (sin especificar cuál) solo en programas de *noche*, no en los de horario *especial* (6 pm.).<sup>225</sup> Desconocemos la proporción de bandas que hicieron este trabajo, ya fuera en cines menos aristocráticos o en horarios menos favorecidos. Bandas y orquestas podían actuar incluso en la misma sala y el mismo programa; p. ej., el Edén anunció la concurrencia de ambas, en septiembre de 1930, a un programa que incluía: una Sinfonía por “la Gran Orquesta Pino”, una película, variedades por el dúo guayaquileño Chávez Antepara, audiciones de discos, y la actuación de “UNA BANDA DE MÚSICOS, CEDIDA POR EL SR. JEFE DE ZONA [la cual] AMENIZARÁ LA FUNCIÓN”.<sup>226</sup> Hay indicios de cierta especialización de repertorios en las bandas, incluso. Ejemplo: en las fiestas de octubre de 1930 en Guayaquil, en la VII Feria de Muestras y en las retretas, se anunció un repertorio especializado; la tarde del 12 de octubre, se presentó una “Retreta infantil, en La Rotonda y [otra] en la Plaza del Centenario, [por] las Bandas de los Batallones Quito e Imbabura, respectivamente. De noche: las bandas del Ejército dar[ían] las retretas de estilo, en los siguientes lugares: la del Batallón Quito, en la Plaza Rocafuerte, y del Imbabura, en la Plaza del Centenario”.<sup>227</sup>

Interesa resaltar que, en Guayaquil, las bandas no fueron excluidas de los teatros grandes, normativamente ni en la práctica. El 24 de mayo de 1910, por ejemplo, en el Teatro Edén hubo una función en beneficio del Batallón Integridad No. 118.<sup>228</sup> Un anuncio de 1920, en *El Telégrafo*, indicaba: “una Banda de Música del Ejército amenizó [de manera complementaria,] desde el Boulevard”, una presentación de la Sociedad Filantrópica del

---

<sup>224</sup> “Teatro Olmedo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de agosto de 1930, 4.

<sup>225</sup> “Parisiana”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de agosto de 1930, 4.

<sup>226</sup> “Edén”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 20 de septiembre de 1930, 4. (Énfasis original)

<sup>227</sup> “Las retretas de hoy”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de octubre de 1930, 12.

<sup>228</sup> Jorge Suárez Ramírez, *Cine mudo, ciudad parlante: Historia del cine guayaquileño. Tomo I (1896-1925)* (Guayaquil: Muy Ilustre Municipalidad de Santiago de Guayaquil: 2013), 102. El programa incluía un número musical (Himno Nacional, y dos sinfonías) seguido de tres vistas cinematográficas, en cada una de las tres partes del mismo).

Guayas;<sup>229</sup> otro, señala que una velada especial del Teatro Olmedo, en honor de la República de Colombia, contó con el concurso de una banda militar;<sup>230</sup> un ejemplo más: en un acto del Teatro Colón, “el señor Jefe de Zona Coronel Gómez de la Torre, cedió galantemente la banda de uno de los cuerpos de línea, la que dio más realce a la función”.<sup>231</sup>

En contraste, en Quito se observó más temprano y más intensamente el disgusto letrado por la presencia de artistas no académicos en diversos espacios sociales (sobre todo, en escenarios distinguidos). Hubo una crítica, muchas veces anónima, que valoraba de manera negativa la presencia de bandas y/o de orquestas menores en los cines:

Mientras en la pantalla se ve bailar un fox, la orquesta está con un tango, y viceversa: todo esto porque no les importa el público; los músicos van ahí por ir, tocan por tocar, no hay cooperación, no hay interés alguno por nada, salvo que el de asegurarse un jornal. Y así, de desastre en desastre, debemos soportar un programa arbitrario, un pasillo, un tango y un fox, en toda la noche.<sup>232</sup>

Una primera respuesta fue la prohibición del ingreso de las bandas al Teatro Sucre, en 1915. El Art. 114 del Reglamento decía: “Se prohíbe la introducción de Bandas Militares en el interior del Teatro, salvo los casos en que así lo exija la naturaleza del espectáculo que se represente”.<sup>233</sup> ¿Era eso un rechazo a los músicos “de oído”, a sus repertorios, o a la popularidad que iban ganando con las grabaciones de discos? Con todo, parece que no resultó fácil mantener esa frontera y el veto a las bandas, pues hacia 1927 persistían las quejas por su presencia en el Teatro. Para ingresar, probablemente los músicos se valían de la cercanía con sus directores de banda, lo que dificultaría a algunos de éstos mantener a sus dirigidos lejos del Teatro. O, también, incidiría el recurso de que las bandas eran contratadas para tocar en la Plaza del Teatro, para atraer al público, y luego se permitía a los músicos ingresar como espectadores; con la salvedad de que ellos no se circunscribían a ese rol:

Razones de categoría, de acústica, de estética, en suma, debieron dictar esa disposición [la prohibición] que hoy se infringe repetidamente; que, en premio de la música ejecutada en la Plaza para atraer más público, entren los músicos a las funciones de comedia o drama, para verlas, muy bien; pero que no las echen a perder con las piezas ruidosas y desconcertadas de los entreactos: para éstos hay orquesta adecuada a las condiciones auditivas de la sala. Desearíamos no oír más a la Banda de música en la sala del Sucre: en Circo de Toros y otros

---

<sup>229</sup> “La velada de anoche en la Sociedad Filantrópica del Guayas”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de julio de 1920, 1.

<sup>230</sup> “Teatro Olmedo”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 19 de julio de 1920, 1.

<sup>231</sup> “Teatro Colón”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de septiembre de 1920, 1.

<sup>232</sup> Ramiro, “El comentario musical en el cine”, *El Comercio* (Quito), 12 marzo 1930, 5.

<sup>233</sup> Cfr. “Reglamento del Teatro Nacional Sucre”, Registro Oficial, Año III, No. 877: pp. 1653-62. Quito, 16 agosto 1915: p. 1656.



espectáculos cuadra bien la banda, como desentonaría una orquesta sinfónica. Cada cosa tiene su objeto, y sobre todo en Arte, las mistificaciones lo echan a pique invariablemente.<sup>234</sup>

Respecto de cómo conseguían ejecutar su música dentro del recinto, pudo ocurrir que reemplazaban a los músicos autorizados, para que éstos pasaran a apreciar la obra; hay quejas por un procedimiento similar, en las salas de cine de esa misma ciudad: “el pianista sustituye a la orquesta [sólo él queda a cargo de la música], mientras los [restantes] señores músicos pasan a las primeras butacas a sumarse al público y disfrutar de la película”.<sup>235</sup> En todo caso, lo evidente es que existía mucha fluidez entre los dos espacios sociales que se buscaba separar (teatros y plazas), y que las mediaciones pudieron haber sido ejercidas por los mismos académicos, que muchas veces actuaban en ambos espacios.

Esa diferente mirada a las bandas en Quito y Guayaquil es un tema que no ha sido investigado. Nuestra hipótesis es que ello pudiera relacionarse con las diferencias entre las dos ciudades, en la construcción inicial de sus respectivos campos musicales —hecho muy marcado, a su vez, por elementos de la cultura liberal burguesa de las elites del puerto, y de su quehacer político—.<sup>236</sup> En el espacio sonoro, eventos de carácter comercial<sup>237</sup> se anticiparon a eventos institucionalizadores de la ciudad letrada guayaquileña; nos referimos a que el conservatorio del puerto se fundó en 1928: casi tres décadas más tarde que el de Quito. Este hecho, por sí solo, ya estableció diferencias en ese campo musical en formación, pues implicó un comienzo más tardío de las prácticas de purificación. Éstas iniciaron a finales de los años 1930, con apoyo de actores privados, no estatales —como es del estilo, en Guayaquil—. Ello propició que los intercambios entre músicos académicos y músicos ágrafos se mantuvieran durante más tiempo; además, eran mediaciones no propiciadas por una institución del Estado ni de la Iglesia, sino por la Escuela de Música de la Sociedad

---

<sup>234</sup> “Espectáculos públicos”, *El Día* (Quito), 11 octubre de 1927: 3.

<sup>235</sup> Ramiro, “El comentario musical en el cine”, *El Comercio* (Quito), 12 marzo 1930: 5.

<sup>236</sup> La construcción de la hegemonía y del poder político de las elites financieras y comerciales en esa ciudad se cumplió con el trabajo decisivo de actores privados, desde la Sociedad Filantrópica del Guayas; entidad de inspiración masónica, fue fundada en 1849; sobre su rol cultural y su Escuela de música, cfr. “Benemérita Sociedad Filantrópica del Guayas”. Acceso 26 de junio de 2015 <<http://sociedadfilantropica.org/>>. Ligada a los mismos actores, en 1888 se creó la Junta de Beneficencia; dicho ente jugó un rol político decisivo durante todo el s. XX [Cfr. Patricia De la Torre Aráuz, *Stato Nostro. La cara oculta de la beneficencia en el Ecuador* (Quito: Abya-Yala, 2004, 2ª ed.). Acceso 19 junio 2013 <<http://www.puce.edu.ec/sitios/ocpal/images/documentos/STATO-NOSTRO.PDF>>]

<sup>237</sup> Guayaquil fue pionera en la construcción de grandes escenarios del arte (el Teatro Olmedo nació en 1856, dos decenios antes que el Sucre); asimismo, pionera en la industria fonográfica local.

Filantropía del Guayas; dicha institución laica de la sociedad civil tuvo (y tiene) enorme peso en la cultura política (y en las políticas culturales) del puerto.<sup>238</sup>

La presencia de música popular-mestiza en los teatros, de forma más temprana en el puerto que en Quito, pudiera también tener relación con el hecho de que allí se afincaron las primeras empresas discográficas, con su publicidad y su enfoque en artistas populares. Además, recordemos que el Teatro Olmedo, de Guayaquil, dejó de estar sujeto a control municipal o estatal desde fines del siglo XIX;<sup>239</sup> como empresa comercial que era, no dudaba en mezclar intereses comerciales y culturales: no desdeñaba el cine, no recelaba de él ni de espectáculos musicales “menores”. Finalmente, incidieron también las compañías teatrales conformadas en esta ciudad durante la década de 1920 (sobre el tema no existen estudios académicos, pero hay referencias indirectas de su existencia, como se verá más adelante).

Más allá de todo lo dicho, hay que señalar que, en el segundo tercio del s. XX, ese rol protagónico de las bandas empezó a decaer en el país. Sin embargo, ni una más firme institucionalización del campo musical, ni los desarrollos posteriores de la radio, la televisión, o las grabaciones en formato digital, consiguieron extinguir a las bandas. Ellas se han mantenido activas a lo largo del siglo XX, perviviendo como cohesionadoras de lo social en barrios tradicionales y ciudades pequeñas, hasta los actuales días del siglo XXI.

### **1.5. La naciente industria del espectáculo**

En sus decenios iniciales de trabajo, la industria fonográfica pudo consolidar un público receptivo de la música popular-mestiza. Esa fue la base para el desarrollo de otra industria cultural en el país, entre 1925-1930: la industria de espectáculos. Su particularidad es que ella surgió ligada al auge de los números de variedades. Entre las empresas de ese ámbito, destaca la Oficina Comercial de Representaciones y Exposiciones (OCRE), gestora de las Ferias de Muestras; su capital y organización le permitieron pervivir durante décadas. Casi al mismo tiempo nacieron varias compañías locales de teatro, con diversos grados de

---

<sup>238</sup> La enseñanza musical informal para grupos subalternos estuvo a cargo de instituciones vinculadas a la Iglesia, en Quito; en Guayaquil, en cambio, la iniciativa fue laica, y ligada a la idea francmasónica de la beneficencia (la Escuela de Música se fundó en la década de 1890). De su parte, las elites recibían educación musical de maestros privados, o viajaban a estudiar en el extranjero: Isabel Rosales de Zaldumbide lo hizo en el Conservatorio de París; Mercedes Arzube recibió clases de Vicente Blacio y Francisco Nugué, y luego se educó en Londres. [Cfr. Moreno Andrade, *La música ...*, 140].

<sup>239</sup> Cfr. Suárez Ramírez, *Cine mudo, ciudad parlante ...*, 40.

estructura empresarial y de solidez económica. Lo importante aquí es destacar que fueron esas empresas locales las que más impulsaron a artistas y repertorios populares, en contraste con buen número de las compañías extranjeras que se presentaban en escenarios del país.

### **1.5.1. Sobre las variedades y otros espectáculos “para el pueblo”**

Se denominan *variedades* a heterogéneos espectáculos de artes y exhibiciones que, en el contexto del “ascenso de lo popular” durante la Edad Moderna, pasaron a realizarse en los escenarios cerrados de los teatros. Tomaron ese nombre en alusión al *Théâtre de Varietés*, inaugurado en París, no casualmente un año después de la Revolución Francesa. En rigor, las declamaciones, presentaciones de animales amaestrados, “vistas cinematográficas”, actos de magia, etc., son números de variedades. Sin embargo, desde la década de 1920, cuando la prensa del país anunciaba *variedades*, quería destacar las presentaciones musicales en particular;<sup>240</sup> y aunque perviviera una cierta heterogeneidad en esos programas, la música desempeñaba un lugar preponderante. Esa es la razón por la que los números de variedades fueron un espacio privilegiado para el despliegue del pasillo y más géneros popular-mestizos.

Pero hay otro elemento por destacar: las variedades se oponían en muchos sentidos a la propuesta del arte moderno. Primero: sus actos constituían un conjunto no catalogado de puestas en escena (acrobacias y más destrezas circenses, teatro, baile, canto, declamaciones, rarezas biológicas, magia); había, pues, un contrapunto con la clasificación y jerarquización que el arte moderno letrado reclamaba. Segundo: en lo referente a expresiones consideradas artísticas, en el teatro se preferían las obras cómicas (no las dramáticas) de estructura sencilla, o los simples *sketches* humorísticos; en música, los géneros y repertorios aclamados eran los que posicionaba la industria fonográfica. En suma, un estilo irreverente y ligero, no pocas veces irónico, impregnaba el tono y los contenidos de buena parte de las presentaciones. Finalmente, estaba el hecho de que estas muestras “desordenadas” tenían cabida en una institución privilegiada del arte moderno: los teatros; con ello, cuestionaban el sentido de distinción que esos escenarios, como todos los del arte culto, buscaban construir.

La ocupación del escenario “teatro” y la exhibición de productos promovidos por las industrias culturales eran eventos que irritaban notoriamente a la ciudad letrada. En particular

---

<sup>240</sup> Las otras categorías de actos eran anunciadas por sus nombres particulares: “vistas”, números con animales amaestrados, declamación de poemas, etc.

en Quito, el despliegue de las industrias fonográfica y del cine eran vistos como una amenaza a los procesos culturales que proponían académicos e Iglesia, en la década de 1910. El debate en torno a si el cine aportaba o no al proyecto civilizatorio muestra esa actitud general de recelo letrado frente al ascenso de “lo popular” (sus gustos, sus músicas, sus espectáculos, plasmados en el cine y las variedades). En Quito, el clero ultra-conservador (e influyente) recelaba de los espectáculos de teatro en general, como consta en la amonestación episcopal del Arzobispo Manuel María Pólit, de 1915.<sup>241</sup> Pólit fue un actor muy importante de la *matriz cultural de derechas*,<sup>242</sup> y del espacio público cultural capitalino, en general.

Junto a los argumentos de orden moralizante, coexistían los de carácter ilustrado. En la prensa capitalina y en las instituciones reguladoras (el Municipio, para los teatros de Quito; la Junta Censora del Teatro Sucre, para ese local), se debatía sobre la calidad de las obras, y se establecían diferencias jerárquicas relativas a escenarios y espectáculos. Un ejemplo significativo es la sesión del Concejo Municipal que abordó el Programa de Festejos para el 24 de mayo de 1915. En ella, dos intelectuales, nombrados en el acta solo como el Dr. Tobar y el Sr. Calisto, resolvían sobre los escenarios a los que tendría acceso el pueblo de Quito. El Dr. Tobar sostenía que las entradas para el espectáculo del Teatro Nacional Sucre no debían ser gratuitas, “porque el concierto no es número apropiado al pueblo, y éste, por otra parte, ya tiene otras distracciones dentro del mismo programa”.<sup>243</sup>

En la discusión, se expusieron criterios en torno a la idoneidad del cine como espectáculo. Así, el Sr. Calisto planteó las funciones programadas para el día 23 debían

darse en las plazas públicas y no en el Teatro como consta en el Programa, porque así la concurrencia del pueblo sería más abundante, lo que no sucedería en el Teatro, a donde se excusarían de asistir. / El Dr. Tobar manifestó todo lo contrario. Dijo que la Comisión **conceptuaba impropio que se exhibiera en las plazas algo que puede decirse vulgar, como son las obras de cine** [...]. Añadió que en París, el catorce de julio se abren todos los Teatros, para que a ellos asista el pueblo, y se cierran las puertas cuando hay suficiente público; cosa que, decía, se podría hacer en Quito sin mayor dificultad. / Le arguyó el Sr.

---

<sup>241</sup> Manuel María, “Segunda amonestación episcopal a los Católicos de Cuenca”, boletín Eclesiástico, tomo XXII, No. 12 (Quito, 15 de junio de 1915), 179-80. [Biblioteca PUCE, código 282.866105 Ar68qxxii-1-24 (1915)] Aunque fue amonestación destinada a Cuenca, Manuel María fue Arzobispo de Quito desde 1919.

<sup>242</sup> Rodríguez utiliza la noción de *matriz cultural* en sentido distinto de Jesús Martín Barbero. Para ella, se trata de una red de actores e instituciones, en la que toman relieve las producciones: discursos, productos culturales y políticas culturales. La matriz de derechas estaba signada por su carácter católico e hispanófilo. Cfr. Martha Cecilia Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura* (Quito: FLACSO Ecuador, 2015), 54-68. Acceso 20 enero 2013 <<http://flacsoandes.edu.ec:8080/bitstream/10469/5991/2/TFLACSO-2014MCRA.pdf>>

<sup>243</sup> Concejo Municipal, sesión del 27 de abril de 1915, *Gaceta Municipal* No. 55 (Quito, 15 de junio 5 de 1915): 692-4.

Calisto diciendo que, **por lo mismo que se trata de cosas vulgares, éstas deben ser exhibidas en las Plazas, para que el pueblo que las aprecia asista a ellas, y goce con ellas.** [...] [El Sr. Larrea añadió que] era preferible darlas al abrigo de un salón y fuera de toda molestia, con lo cual se conseguiría, además, educar al Pueblo, si acaso él necesitase todavía de ser educado.<sup>244</sup>

La afirmación de que el pueblo aprecia “cosas vulgares” volvía explícito el sentido último de la discusión: el estatuto del “Pueblo de Quito” (mayúsculas en el original) como público “civilizado”, y la necesidad de “educarlo”. Es interesante la mezcla de criterios para representar a este pueblo: provenían del liberalismo ilustrado (la incapacidad del pueblo para apreciar la cultura erudita) y del romanticismo (al resaltar la bondad “innata” del pueblo). Más interesante aún es la resolución final, que afirma la diferenciación entre Teatro Sucre y “teatritos”; entre espectáculo erudito (el teatro) y espectáculo vulgar (el cine); entre público culto (con acceso al Sucre) y público “incivilizado” (que debía permanecer en el espacio abierto de las plazas). Esta sesión del Concejo concluyó con la decisión de no abrir las puertas del Sucre, y dejar “los teatritos” y plazas de la ciudad para las funciones de cine.<sup>245</sup>

### 1.5.2. Artistas y repertorios popular-mestizos, en números de variedades

Ahora se revisará la presencia de artistas y repertorios populares en los números de variedades de la década del 20. Se verá también cómo, en la recepción de esas variedades, y en su publicidad en la prensa, se mostraban ya diferencias entre Quito y Guayaquil.

Se comenzará por los programas del puerto. Aun desde década de 1910, sus teatros no tuvieron reparos en publicitar números de variedades y espectáculos mixtos (cine y/o teatro, más variedades). Ellos fueron temprana y frecuente oferta en esa ciudad; p. ej., el Edén anunció durante varios días, en enero de 1911: “tres grandes tandas. Zarzuelas y variedades.

---

<sup>244</sup> *Ibíd.* Énfasis añadido.

<sup>245</sup> En relación con ello, continuó Calisto: “[P]or lo demás, no puede compararse el Pueblo de París con el de Quito, por ser ése de mayor civilización que éste, y de costumbres más sociales. [...] [Respondió Tobar:] En cuanto a que las costumbres del Pueblo quiteño son diversas a las de París, él no aceptaba esa proposición, porque en todas partes se cuecen habas [...]. [Acotó el Intendente:] En Quito, fuera de unas tantas trompaditas y otros abusos del aguardiente, no hay otras infracciones, y es de observar que el Pueblo no tiene en qué entretenerse, sobre todo los domingos, en que recorre las calles ávido de algo. En otros países se les proporciona distracciones de todo género; y cuando abusa, se lo corrige. [...] Yo pues, estoy con la opinión del Dr. Tobar, y soy el primero en declarar las virtudes del Pueblo de Quito. / Me place oír esta declaración, dijo el Dr. Tobar [...]. El Pueblo de Quito es bueno, es dócil y podría llegar a mejor estado si supiéramos darle distracciones honestas. [...] Yo estimo que con la concurrencia al Teatro [Sucre] conseguiríamos hasta que abandone el abuso del aguardiente. / Corroborando lo dicho, el Sr. Intendente dijo que podrían tomarse **los teatritos** para las funciones, sin peligro de darlas también en las plazas de la ciudad.” (*Ibíd.*) Énfasis añadido.

A treinta centavos cada una”,<sup>246</sup> y, poco, después: “Monumentales vistas cinematográficas. Estreno de nuevas zarzuelas. Variedades”.<sup>247</sup> Aunque diario *El Telégrafo* no indicaba quiénes eran los artistas de esos números, los anuncios nos hablan de un mercado de la música grabada, que se abría paso; mercado en el que bandas, orquestas y también músicos populares ecuatorianos tenían alguna presencia. No hallamos ejemplos equivalentes de publicidad de variedades en teatros quiteños, en los diarios de esa ciudad durante la década de 1910.

Al avanzar ese decenio, varias industrias culturales debieron afrontar el impacto de la I Guerra Mundial en sus mercados. En la prensa, ello se tradujo en una disminución de la publicidad de discos; pero se mantuvo la oferta de otras industrias, como la del teatro. Las compañías extranjeras llegaron sin interrupción al país; los archivos del Teatro Sucre de Quito muestran que, entre 1914 y 1918, su actividad fue significativa.<sup>248</sup> En Guayaquil, se presentaron en 1915: la Compañía Serrador Marí, en el Teatro Apolo;<sup>249</sup> la Compañía de Zarzuelas Velasco,<sup>250</sup> y el violinista Santé Lo Priore,<sup>251</sup> en el Teatro Olmedo. En el puerto, las variedades seguían presentes, como programa central (ejemplo: el espectáculo traído por la Empresa artística Resurrección Quijano, en 1916)<sup>252</sup> o complementario. En ese decenio, la publicidad destaca la participación de los artistas extranjeros en actos de variedades; pero no puede descartarse que artistas locales hubieran tenido presencia allí, aunque fuese ocasional.

En la siguiente década (sobre todo desde 1922) se aprecia un auge de la oferta de variedades en los teatros de Guayaquil; los anuncios muestran diversidad en los números y los artistas: en 1920 se presentaron actos de magia,<sup>253</sup> música de una tonadillera inglesa,<sup>254</sup> actores cómicos,<sup>255</sup> actos de un ilusionista y un faquir;<sup>256</sup> incluso, en una misma función, los

---

<sup>246</sup> “Teatro Edén. Cine Ambos Mundos”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 28 de enero de 1911, 2 (edición de la tarde).

<sup>247</sup> “Teatro Edén. Cine Ambos Mundos”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de febrero de 1911, 2 (edición de la tarde). Asimismo, todos los días, desde el 27 de febrero hasta el 5 de marzo de 1911, este mismo teatro anunció “Tandas de zarzuelas, comedias, películas y baile. Veinte centavos la tanda”.

<sup>248</sup> Cfr. “Presentaciones artísticas culturales en el Teatro Nacional Sucre desde noviembre de 1887-1991”, 1-2. ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre, Caja # 2.

<sup>249</sup> “Compañía Serrador Marí”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 19 de julio de 1915, 1 (edición de la mañana).

<sup>250</sup> “Teatro Olmedo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de septiembre de 1915, 1

<sup>251</sup> “Concierto de despedida del violinista italiano Santé Lo Priore”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de noviembre de 1915, 1.

<sup>252</sup> “Teatro Olmedo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 8 de octubre de 1916, 3.

<sup>253</sup> “Arte y teatro”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de marzo de 1920, 1.

<sup>254</sup> “Teatro Parisiana”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 20 de julio de 1920, 2.

<sup>255</sup> “Teatro Olmedo”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de mayo de 1920, 2.

<sup>256</sup> “Teatro Olmedo”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de septiembre de 1920, 2.

músicos del Real Conservatorio de Madrid alternaron con una clarividente, un “artista multiforme con más de 30 números diferentes”, y un acto de magia (“fuga indú”).<sup>257</sup> Ligado a ese auge de las variedades a inicios de la década, creció también el consumo del pasillo. Desde 1922, observamos ya el anuncio de pasillos en actos de variedades. Como parte de los programas, ese género fue interpretado incluso por los artistas extranjeros que tenían a su cargo los números centrales; p. ej., en el Teatro Colón, el artista español José Padilla incluyó en su repertorio el “Último pasillo” y “Alma en los labios”. La recepción apoteósica de esas piezas fue comentada en la columna “Arte y Teatro”:

No obstante la copiosa lluvia que comenzó por la tarde, la sala de ese teatro de moda fue invadida por numerosos espectadores que no cesaron de aplaudir a Pepe Padilla, el hombre-máquina, y a la elegante Lusitana, de espíritu gentil, garbo y donosura insuperables. El maestro sevillano fue ovacionado después que ejecutó “El último pasillo”, pero llegó al delirio el entusiasmo del auditorio cuando Padilla tocó “Alma en los labios”, la popular y tierna canción.<sup>258</sup>

Los artistas promocionados por la industria del disco (compositores e intérpretes, bandas y orquestas) empezaron a ganar espacio de forma sutil; ese desplazamiento se observa primero y con mayor fuerza, en Guayaquil. Es que los artistas locales habían sumado capital simbólico con sus grabaciones; y acaso, en el contexto de recesión económica (desde la crisis en las exportaciones de cacao), los empresarios tuvieron razones adicionales para recurrir a ellos. Así, en abril y mayo de 1922, el pasillo tuvo lugar en la presentación de los conjuntos españoles: Compañía de Variedades Pagán-Granada, Consuelo Mayendía (artista de sainetes líricos)<sup>259</sup> y la referida pareja Lusitana-Padilla. La prensa reseña que Padilla —autor del pasodoble “El Relicario”— contribuyó a poner de moda el “sentimiento trágico de España”; que su música portaba “un hechizo voluptuoso; [aún] en sus canciones de tristeza torturada se adivina[ba] una nostalgia vaga de juergas [...], un carácter español: alegre y trágico”.<sup>260</sup> Ese sentimiento —exacerbado en apariencia desde el suicidio de Medardo Ángel Silva— se mostraba también en poblaciones urbanas que se asomaban por entonces a la modernidad, en el país; tal vez por eso no sea casual que ese mismo artista incluyera pasillos en su programa. Otro ejemplo que anuncia pasillos entre las variedades es este, del Teatro Ideal: “Regio debut

---

<sup>257</sup> “Teatro Parisiana”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de junio de 1920, 2.

<sup>258</sup> “Arte y teatro”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de mayo de 1922, 2.

<sup>259</sup> “Teatro Olmedo”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de abril de 1922, 2.

<sup>260</sup> “Arte y Teatro. La música del Maestro Padilla”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de mayo de 1922, 2.

de la Compañía American Bataclan. Grandioso espectáculo internacional de **Variedades y Atracciones modernas...** Canciones, Bailes, Couplets, Matchichas, Charlestons, Tangos Argentinos (sic), Humorismo, Danzas, Zapateados, Jotas, Estilos, **Pasillos**, Monólogos, Sketchs, Ukelele, Astracanadas”.<sup>261</sup>

De modo similar, los directores y compositores locales y sus repertorios también eran publicitados; ganaban espacios y la posibilidad de ser llamados a participar en números de variedades y presentaciones privadas: la Orquesta de Claudino Rozas, p. ej., hacía presencia en fiestas de la sociedad guayaquileña;<sup>262</sup> en el Olmedo, en 1922, se ofertaron cine y variedades musicales con “40 profesores de orquesta”;<sup>263</sup> y en la columna “Arte y Artistas”, con foto de Sixto María Durán, se comentó: “los críticos profesionales consagran artículos elogiosos para la composición musical Marcha triunfal, que tocóse en el festival de las bandas militares, en uno de los días de la semana centenaria”;<sup>264</sup> la prensa local destacaba siempre los nombres de Francisco Paredes y de Nicasio Safadi en las grabaciones de temas suyos que se hacían en el país o en el extranjero, por artistas de otros países (en sello Victor, en Nueva York, pasillos de ambos fueron grabados por el dúo colombiano-panameño Briceño-Añez;<sup>265</sup> se publicitaron en la prensa local<sup>266</sup> y fuera del país). Finalmente, era cotidiana la propaganda de espectáculos musicales con artistas de la ciudad, en el American Park.<sup>267</sup>

Con todo, las variedades con artistas ecuatorianos y sus repertorios aún lucían poco consolidadas como espectáculo, entre 1920 y 1925. Pero eso cambiaría pronto, y sería ya un fenómeno estable entre 1925 y 1930; ese crecimiento del consumo local acaso obedecía a varios factores: un mayor número de grabaciones, la vocería de artistas locales que emprendió la primera emisora del país (Radio El Prado); y el periodo dorado de las

---

<sup>261</sup> “Ideal”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de junio de 1928, 3. Énfasis añadido.

<sup>262</sup> Cfr. “Las fiestas sociales de anoche”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de mayo de 1922, 5.

<sup>263</sup> “Teatro Olmedo. Hoy en la noche”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de mayo de 1922, 3.

<sup>264</sup> “Arte y artistas”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de junio de 1922, 1.

<sup>265</sup> P. ej., el Volumen 2 de Briceño y Añez, en RCA Víctor, contiene, entre otras piezas: “CORAZON DORMIDO - Pasillo (A. V. Ordóñez - Francisco Paredes H.); QUIEREME CHINITA - Bambuco (Bayona Posada - Wills); EL SUSPIRO-Canción (Lauro D. Uranga); PALOMITA HELADA - Pasillo (M. Coronado - Eusebio Ochoa); LOCA - Tango (Manuel Jovés); EL VAQUERO Galerón (J. del Monte). [...] EN EL CAFETAL - Bambuco (T. Gutiérrez C. - C. E. García); YO SOY AQUEL-Pasillo (A. M. Camacho y Cano); VUELA PALOMITA (Lauro Dávila - N. E. Safadi R.); SUFRA - Tango (Francisco Canaro); LA DESPEDIDA - Bambuco (Santiago Vélez - A. A. Giraldo); CANTO LLANERO - Joropo (G. Quevedo Z.)”. [Carlos E. Serna], “BRICEÑO Y AÑEZ Vol. 2 -Aquellas Canciones”, 2014 [1984]. Acceso 12 abril 2017 <<http://lascancionesdelabuelo.blogspot.com/2014/04/briceno-y-anez-vol2-aquellas-canciones.html>>

<sup>266</sup> Cfr. “Discos Columbia”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 22 de agosto de 1928, 7.

<sup>267</sup> “American Park”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 17 de junio de 1922, 4.



compañías de teatro. En este punto, hubo una conjunción afortunada entre espectáculos de teatro y de variedades, retroalimentándose ambos; desde ca.1935 en adelante, decaería el número de compañías locales, pero las variedades se mantuvieron: ya fuera en los medios emergentes (radio, TV), como en presentaciones *en vivo* en teatros, coliseos, colegios.

En Quito, es factible que artistas ecuatorianos se hubieran presentado desde inicios de la década del 20 en actos de variedades, en teatros pequeños (como sucedió en Guayaquil); pero no se guardan archivos de estos escenarios. Se menciona esto porque existieron notorias diferencias entre la oferta del Sucre y el resto de escenarios (según informa la publicidad de las salas, en la prensa), en lo relativo a variedades. Sobre los artistas de variedades, los del Teatro Sucre fueron mayoritariamente voces líricas que habían recibido alguna educación en el CNM. Aun así, la incorporación de variedades en aquel escenario fue tardía, y siempre limitada; su archivo señala que ocurrió por primera vez en 1925, cuando “trovadores ecuatorianos” acompañaron a la Compañía Argentina de Variedades Herdoc.<sup>268</sup> Pero en octubre de 1926 debutó la Compañía Nacional de Revistas y Variedades Ramos Albuja;<sup>269</sup> fue la introducción de la música popular, casi por una hendidura, en aquel escenario esquivo. Pero pronto se volvió un *plus* en sus presentaciones; así, en programa del 21 de mayo de 1927, la Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas María Victoria Aguilera ofreció la zarzuela *La gallina ciega*, e incluyó pasillos entre las variedades;<sup>270</sup> en junio de 1927, la misma Compañía presentó los dos primeros actos de la ópera *El Trovador*, de Verdi, y variedades como parte del programa: interpretaron dos pasillos (*Al Morir de las Tardes*, de José I. Canelos, y *Ausencia*, de S. Granja) y dos canciones mexicanas, entre otras piezas.<sup>271</sup>

Más adelante, hacia 1929, se apreciaron cambios en la publicidad del Teatro Sucre;<sup>272</sup> estaba de por medio el factor económico: no solo competían con los cinematógrafos por el

---

<sup>268</sup> “Presentaciones artísticas culturales en el Teatro Nacional Sucre desde noviembre de 1887- 1991”, 3. ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre, Caja # 2.

<sup>269</sup> Cfr. Alfonso Campos Romero, *El canto...*, 164-92.

<sup>270</sup> “Teatro Sucre. Compañía Victoria Aguilera”. *El Comercio* (Quito), 21 de mayo de 1927, 5.

<sup>271</sup> Pablo Fidel Guerrero y César Santos Tejada, “De la zarzuela al Yahuar shungo. La música en el Teatro Nacional Sucre: desde su fundación hasta la década de 1950”, en Gabriela Alemán, editora, *Formidables 125 años*, Tomo 1. *Sube el telón*: 11-65 (Quito: s/e, 2012), 50.

<sup>50</sup>. Cfr. también Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 141, y 169.

<sup>272</sup> Desde 1929, el Teatro imprimió varios cambios en su oferta. Primero, dio cabida en sus tablas a las tres Compañías (recordemos que una, en particular, se “especializaba” en comedias y variedades), actuando en días y horarios diferentes; segundo, recurrió al “Jueves Popular”: presentaciones cuyos precios competían con los cines del circuito Edén-Popular-Puerta del Sol; tercero, organizó presentaciones luego de los estrenos, a

público, sino con la industria discográfica; con ella, los géneros popular-mestizos ganaban cada vez más espacios (ver tabla 2), y los asistentes los reclamaban. De su parte, lejos de vacilaciones, los Teatros Edén, Popular y Puerta del Sol pusieron mucho énfasis al anunciar programas de variedades, desde antes de 1929; en ellos, se aprecia que el pasillo ocupaba ya un lugar central. En 1928, el Puerta del Sol publicitó: “A solicitud y por última vez, presentación del pasillo cómico-lírico en un acto y en prosa de Carlos Arniches: Gazpacho Andaluz. Gran acto de variedades por toda la Compañía”.<sup>273</sup> Otros anuncios eran más explícitos: “Variedades por María Anido, Pilar Travesi, Julio Lozoya, Los Sebrati y Los Uruguay. Pasillos nacionales por Pilar Travesi y Julia Pedroso”.<sup>274</sup> Así, vemos que pasillos y yaravíes eran demandados por el público quiteño, junto a la música popular de la región.

Desde otra perspectiva, se desplegó una estrategia adicional (en Quito y Guayaquil) para promocionar los géneros populares y alimentar los actos de variedades: los concursos organizados por los propietarios de teatros. En ellos, los referentes eran cantantes ya posicionados en la escena local, como Carlota Jaramillo en Quito, o el dúo Chávez-Antepara en Guayaquil —actores fijos en números de variedades y en esas contiendas—. Así, en 1929, el Teatro Colón, del puerto, anunciaba que en su “Concurso para Cantores Nacionales tomar[ían] parte, como verdaderos exponentes de ellos, el Dueto Chávez Antepara”.<sup>275</sup>

Los artistas populares hallaron otro nicho de trabajo que creció con la década de 1920: acompañar con música las cintas de cine mudo, y los intermedios de funciones de cine; p. ej., en 1927, el Olmedo anunció una función “con orquesta y música especial”, en el estreno de la producción argentina *El organito de la tarde*: “Con música escogida. *Nerón* (Gran Shimmy), *El organito de la tarde* (Tango que inspiró el argumento de la película, etc., etc.)”.<sup>276</sup> Ese teatro contaba con su orquesta para acompañar a las películas, y lo publicitaba.<sup>277</sup> Otras salas, en el segundo lustro de 1920, también incorporaron orquestas propias; así, el Colón publicitaba en 1929 que, en las sesiones de Especial y Noche, se contaría con “Sincronía [musical] por la Orquesta Colón”.<sup>278</sup> Otras salas contaron con ese

---

“precios populares”: luneta y galería competían, otra vez, con los precios del cine. “Teatro Sucre. Temporada 1929”, *El Día* (Quito), 17 marzo 1929, 8.

<sup>273</sup> “Teatro Puerta del Sol”, *El Día* (Quito), 26 mayo de 1928, 2.

<sup>274</sup> “Teatro Puerta del Sol – Pocas funciones”, *El Día* (Quito), 11 agosto de 1928, 7.

<sup>275</sup> “Colón”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de agosto de 1929, 3.

<sup>276</sup> “Mañana, viernes clásico”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de enero de 1927, 3.

<sup>277</sup> Cfr. “Olmedo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 8 de febrero de 1927, 3.

<sup>278</sup> “Colón”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de agosto de 1929, 3.

acompañamiento desde antes; por ejemplo, la Orquesta Blacio mantuvo su vínculo con el Olmedo durante muchos años; su versatilidad la volvía muy requerida: esta “alegre orquesta” acompañó la cinta cómica *El conquistador del Oeste*, de Buster Keaton.<sup>279</sup>

Pero los artistas y géneros populares se difundieron también a través de performances en escenarios más pequeños y/o de carácter privado; en ellos, la música podía combinarse a veces con el baile. Eran eventos organizados por restaurantes,<sup>280</sup> asociaciones de empleados y clubes.<sup>281</sup> Este anuncio de 1926 informa sobre un teatro privado, para cine y variedades:

La Sociedad General de Empleados/ Avisa a todos los asociados que el día 7 del presente se inaugurará el teatro arreglado en el local social para Cinematógrafo y Variedades, con el estreno de la película ‘Tuya cuando haya ocasión’, por Earle Williams./ Todas las noches después de la función de cine, la sala de baile estará a la disposición de los concurrentes hasta las DOCE./ El Directorio.<sup>282</sup>

Fue en estos escenarios (teatros, salas de cine privadas, salones sociales) donde el pasillo fue marcando su lugar en Guayaquil, junto a números de cine y variedades, y entre géneros musicales como tango, bambuco, *foxtrot* y *charleston*.<sup>283</sup> Conocemos que pasillos y tangos de Paredes Herrera fueron cantados por artistas extranjeros, en teatros locales;<sup>284</sup> este comentario referido a uno de esos estrenos, corrobora la recepción, en 1928:

Como siempre, han triunfado hoy, en toda la línea del arte nacional, las magníficas producciones de Francisco Paredes H., impresas en discos ‘Columbia’. Nos referimos a los pasillos ‘Recuerda’, con una sentimental letra de Ángel Leopardi, y ‘Pesimismo’, letra de Guillermo Bustamante, poeta quiteño. Ya antes habíamos oído la música en los rollos ‘ONIX’; solo recientemente oímos con sus letras respectivas en las Ortofónicas q’ llenan de rumor alegre las avenidas y salones del lugar. Basta la popularidad q’ han adquirido, para justipreciar estas producciones como un positivo triunfo del arte nacional.<sup>285</sup>

---

<sup>279</sup> “La Empresa Teatro Olmedo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de agosto de 1929, 3.

<sup>280</sup> “Restaurant American Park/ Hoy domingo hoy/ Almuerzos a la carta/ De 4 a 7 pm, gran concierto por la Orquesta del maestro Mateo Feraud. Concurra Ud. con su familia”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de septiembre de 1926, 1.

<sup>281</sup> “Guayaquil Tennis Club: Inscripciones para torneos de baile”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de septiembre de 1926, 3.

<sup>282</sup> “La sociedad General de Empleados”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1926, 3.

<sup>283</sup> “Discos Columbia Viva Tonal”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 30 de mayo de 1928, 5. Cfr. también el anuncio de “música popular de los lejanos países del Sur de América- Chile, Argentina, Brasil”. “Hoy. Guayas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 23 de agosto de 1928, 3.

<sup>284</sup> “Asistiendo hoy al Edén conocerá el Tango Sintético bailado por [la actriz argentina] May Turguenova y Rodrigo de Triana. Además, los últimos pasillos de Paredes, cantados por Bebe Martin. Los últimos tangos estrenados en Buenos Aires y GRANDIOSOS NÚMEROS DE VARIEDADES por los Pibes de la Infantil” [“Edén”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 23 de mayo de 1928, 3]. Énfasis original.

<sup>285</sup> “Música nacional”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de junio de 1928, 7.

Otro ejemplo de canciones populares de Paredes, interpretadas por artistas extranjeros, lo brinda esta nota: “Piedad Gutiérrez, primera figura de la Compañía [argentina] de Gonzalo Gobelay y que ya nuestro público ha aplaudido en diferentes ocasiones, nos anuncia que estrenará en estos días la primera canción arrabalera, con el ‘argot’ quinta-parejeño típico, del compositor Francisco Paredes y Rodrigo de Triana, llamada ‘Chola Juana’, y cuya letra y música salió (sic) publicada en Ocaña Film del mes pasado”.<sup>286</sup> Paredes grabó para varios sellos discográficos, usualmente, para Columbia y Ónix; en general, la Compañía Víctor ofrecía menor número de pasillos (uno de ellos fue *Palpita, corazón*, de Paredes, en 1928).<sup>287</sup>

En este ascenso del pasillo en los números de variedades, incidía el número creciente de artistas y composiciones, de escenarios y empresas (locales e internacionales) dedicadas a espectáculos, y también de grabaciones. En los años finales de la década del 30, se alcanzó “la edad de oro de las victrolas ortofónicas [...] y se grababa por montones”.<sup>288</sup> Aunque se difundían discos de artistas locales (a través de la naciente Radio El Prado, de Discos Ónix), ellos debían competir con los de artistas extranjeros; como los de Añez y Briceño, activos entre ca. 1924 y 1933, quienes grabaron pasillos, bambucos, tangos, cuecas, joropos, valeses, corridos, etc., para sellos transnacionales (Victor, Columbia, Brunswick, Durium, Aeolian).

En mayo de 1928, se anunciaron temas de “los dúos célebres de Añez y Briceño” (sic) en el sello Columbia: “Latidos, pasillo cantado; Recuerda, pasillo cantado; Ni de fierro que uno fuera!, bambuco cantado; Adiós, pué!, bambuco cantado; Mi huerto, bambuco cantado; Alejándose, pasillo cantado”.<sup>289</sup> Otro anuncio de Columbia, publicitaba: “‘Fox-trot’ de F. Paredes H. cantado por Rodolfo Hoyo y coro. ‘Esperando...!’, Pasillo de Cristóbal Ojeda, letra de Rafael Blacio Flor, cantado por el dúo Briceño Añez. ‘Ojos verdes’, Pasillo de José I. Canelos, cantado por el dúo Briceño Añez. Solicite además los esperados bailables cantados por el dúo Briceño Añez, ‘Virginia’ (pasillo) y ‘Antioqueñita’ (bambuco)”.<sup>290</sup> Es decir que Columbia imprimía géneros “nacionales” de América Latina (incluido el pasillo)<sup>291</sup> en Nueva York, en las voces de Briceño-Añez, Margarita Cueto, Pilar Arcos, Alfonso Ortiz Tirado, José Mojica, Guty Cárdenas, Libertad Lamarque, dúo Magaldi-Noda, Tito Guizar,

---

<sup>286</sup> “Arte y teatro. Estrenos de canciones típicas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 16 de junio de 1928, 2.

<sup>287</sup> “Palpita corazón y Vuelve a Guayaquil”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 17 de julio de 1928, 10.

<sup>288</sup> [Carlos E. Serna], “BRICEÑO Y AÑEZ Vol. 2 Aquellas Canciones”.

<sup>289</sup> “Discos Columbia Viva Tonal”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 30 de mayo de 1928, 7.

<sup>290</sup> “Discos Columbia”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 22 de agosto de 1928, 7.

<sup>291</sup> Cfr. [Carlos E. Serna], “BRICEÑO Y AÑEZ Vol. 2 Aquellas Canciones”.

Juan Arvizu, José Moriche, Rodolfo Hoyos, y otros;<sup>292</sup> mientras, sellos locales como Ónix y Radio El Prado imprimían también pasillos, con cantores del país. Ese fue el contexto que impulsó a José Domingo Feraud Guzmán a emprender el viaje a Nueva York con el dúo Ecuador, y grabar las voces de artistas locales en los estudios centrales de Columbia, en 1930.

Otro contraste entre la oferta de variedades en Guayaquil y Quito, es que los números guayaquileños no eran interpretados solo por artistas de compañías de teatro, sino que había espacio para quienes no eran actores ni cantantes líricos (en duetos y conjuntos musicales). Por ejemplo, el Edén anunciaba el siguiente programa, en 1930: “1. Sinfonía, por la Gran Orquesta Pino./ 2. [...] [Película cómica] *El amor se impone*./ 3. Gran acto de variedades, en el que tomarán parte el dueto guayaquileño Chávez Antepara, quienes estrenarán los pasillos *Jamás te olvido*, *Llorar desconsolado* y *Vaso de lágrimas*. Una poderosa Radiola Víctor dejará oír los más armoniosos éxitos del año. UNA BANDA DE MÚSICOS [...] AMENIZARÁ LA FUNCIÓN”.<sup>293</sup> Así, este programa incluyó música sinfónica, comedia, variedades, una audición de música grabada, música de banda, y pasillos cantados en directo por artistas populares. No hubiera sido posible una conjunción semejante en salas de Quito.

Ello se liga al hecho de que el estilo vocal de los cantantes populares iba poco a poco distanciándose de la impronta lírica —presente en pasillos grabados en México durante la I Guerra Mundial, y en grabaciones transnacionales de la década del 20—. Como ejemplo, es muy interesante contrastar el estilo de la soprano mexicana Margarita Cueto,<sup>294</sup> acompañada por Luis Álvarez,<sup>295</sup> en la grabación de *Alma en los labios* (1919), con la del dúo Ecuador (Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi) en *Pesimismo* (1929). Así, al avanzar la década de 1930, podemos ver que, entre los artistas populares que actuaron en Quito, coexistieron dos modelos musicales. El primero mantenía la impronta académica; p. ej., la Lira Quiteña,<sup>296</sup> el Grupo Lírico José Ignacio Canelos, que interpretaba géneros populares; la Compañía Lírica

---

<sup>292</sup> *Ibíd.*

<sup>293</sup> “Edén”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 20 de septiembre de 1930, 4. Énfasis original.

<sup>294</sup> Entre 1915 y 1935, en New York se grabó música de Latinoamérica. Los intérpretes fueron cantantes líricos, procedentes sobre todo de México: José Mojica, Carlos Mejía, Alfonso Ortiz Tirado, José Moriche, y otros. Entre las mujeres, las sopranos Perla Violeta Amado y Sofía del Campo; Margarita Cueto, Blanca Ascencio, y Pilar Arcos grabaron pasillos ecuatorianos. [Pro Meneses, *Discografía del pasillo ...*, 45-6]

<sup>295</sup> Según Pro, el acompañante masculino en esta grabación fue Luis Álvarez [Pro Meneses, *Discografía del pasillo ...*, 52]. Pero en el disco antológico *El pasillo, identidad sonora*, se indica que Salazar (¿?) acompañó a Cueto. [Wilma Granda, antóloga, *El pasillo, identidad sonora. Disco antológico*, 2004. *Track # 7*]

<sup>296</sup> “Hoy Teatro Bolívar. [Lira Quiteña]”, *El Día* (Quito), 3 de diciembre de 1933, 8.

Nacional, que reinició sus presentaciones en 1932;<sup>297</sup> o la jovencísima Carlota Jaramillo;<sup>298</sup> inclusive, artistas populares formaron nuevos conjuntos sinfónicos.<sup>299</sup> El segundo modelo musical reunía a intérpretes de pasillos de heterogénea procedencia, que se alejaban del estilo lírico. El hecho es que el proceso del cambio de estilo se hallaba en marcha; avanzaba en la medida en que cada vez más artistas populares interpretaban mayor número de pasillos, los cuales eran cada vez más consumidos por los públicos locales, en muy diversos escenarios.

Por último, hay que señalar otra sutil diferencia entre Quito y Guayaquil, en su consumo de cine y de variedades. En el puerto, entre 1925 y 1935, junto a la producción fonográfica también se consumió su incipiente producción cinematográfica, como parte de números de variedades. Eran proyectos privados, no vinculados a instituciones estatales;<sup>300</sup> ello habla de la formación de un público receptivo a las novedades cinematográficas, en un contexto de crecimiento del consumo general de variedades, y de las musicales en particular.

En suma, los actos de variedades, los intermedios musicales en funciones de cine y teatro, los concursos y las presentaciones en variados locales alternativos fueron escenarios emergentes para que se posicionaran artistas y repertorios populares; desde allí, los géneros popular-mestizos (sobre todo, el pasillo) se difundieron y conquistaron mayores espacios, en proceso que arrancó en la década de 1920 y creció en las siguientes.

### 1.5.3. Compañías locales de teatro y números de variedades

Las salas de cine (llamadas genéricamente “teatros”) se multiplicaron en el país, en la década de 1910. En las de Guayaquil (Teatros Olmedo, Parisiana, Edén, Colón, Luque), los programas de variedades fueron una celebrada oferta desde esos años. En Quito, el Edén, Variedades, Popular, y Puerta del Sol fueron concurridas salas; así, en ambas ciudades surgió pronto la competencia por los espectadores. En ese contexto, el apoyo del cine a cantantes y

---

<sup>297</sup> Dos profesores del CNM la conducían: Alfredo León, director de escena, y Luis H. Salgado, director musical. [“La Compañía Lírica Nacional”, *El Día* (Quito), 22 de noviembre de 1932, 3]

<sup>298</sup> En Carlota Jaramillo, ese impulso lírico se mantuvo a lo largo de su extensa carrera; sin ir muy lejos, es perceptible, en la grabación *Imploración de amor* (¿1936-1940?), que realizó a dúo con Luis Alberto Valencia [Cfr. Wilma Granda, antóloga, *El pasillo, identidad sonora. Disco antológico*, 2004. Track # 14].

<sup>299</sup> Víctor Gabriel Garcés los presentó: eran artesanos todos, y venían de esa ciudad de población indígena mayoritaria; además de las guitarras, no menciona las restantes cuerdas, ni si hubo acompañamiento vocal; interpretaron sanjuanitos y yaravíes. [“La brillante radio-audición que dedicó anoche a Quito el lucido núcleo de artistas sinfónicos otavaleños”, *El Día* (Quito), 28 de noviembre de 1932:1]

<sup>300</sup> Cfr. Wilma Granda, *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007).

géneros populares fue indirecto: radicó en que, cuantas más salas existían, las variedades se volvían números más frecuentes. Y si bien las variedades no fueron introducidas por las compañías locales de teatro, éstas sí ayudaron directamente al despliegue de los géneros populares: el pasillo fue su número infaltable. Fue un hecho significativo en momentos en que no nacía la radio e iniciaba apenas la primera empresa grande de espectáculos (OCRE).

Las compañías quiteñas debutaron en 1925 (la Dramática Nacional) y 1926 (la Nacional de Zarzuelas y Operetas Victoria Aguilera, y la Nacional de Revistas y Variedades Ramos Albuja).<sup>301</sup> Ellas se presentaron de forma casi continua en Quito, hasta 1929.<sup>302</sup> Sus fortalezas fueron el drama, la comedia, la zarzuela<sup>303</sup> y las variedades. Sus repertorios musicales incluían géneros del país, de Latinoamérica (tango, valse, cueca) y de EE.UU. Varios artistas eran también compositores (Miguel Ángel Casares, los hermanos Araujo Chiriboga), y grabaron discos (Carlota Jaramillo, Casares). Un hecho paradójico es que, a través de los artistas de estas compañías, los géneros populares ingresaron al Teatro Sucre; decimos que es paradójico, pues ellos estudiaron en los Cursos de Declamación que organizó el CNM:<sup>304</sup> cursos que fueron concebidos para mejorar la interpretación del canto lírico (forma culta), pero favorecieron el despliegue del pasillo (forma popular), a la postre.

Aunque las escasas investigaciones sobre el teatro de estas décadas se centran en Quito, sabemos que existieron varias compañías en Guayaquil: la Alcón-Cabezas, la Páez-D'Alphons, la Beltrán-Lozada fueron las más destacadas, entre 1925 y 1930.<sup>305</sup> En 1927, se anunció la presentación de la Compañía de Comedias Guayaquil, en el Teatro Sucre de Quito (ofreció 12 funciones en ese escenario).<sup>306</sup> La prensa nos informa sobre los estrenos en Guayaquil, y sobre el grado de especialización que algunas compañías alcanzaron (como la Dramática Infantil). Su repertorio también se centraba en la zarzuela y en géneros populares que promocionaba la industria fonográfica; p. ej., el Teatro Victoria anunció, en 1927:

---

<sup>301</sup> Cfr. Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 131, 151, 157.

<sup>302</sup> Cfr. Campos Romero, *El canto...*, 164-92. La Compañía de Revistas y Variedades fue acaso la más popular; nació en octubre de 1926, y en diciembre se pasó a llamarse Compañía de Comedias y Variedades.

<sup>303</sup> “La *Escuela española* de teatro [...] [marcó] la tónica general de los diferentes grupos [...]. Pocas obras del teatro italiano fueron expuestas [...]. Serían la Zarzuela [...] y las obras de contenido casero de escritores nacionales como Jorge Icaza, Raúl Andrade, Humberto Salvador, entre otros, las favoritas para deleitar al público”. [Campos Romero, *El canto...*, 164].

<sup>304</sup> Los organizó en 1918, 1919, 1924 y 1925. [Cfr. Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 130-7].

<sup>305</sup> Pérez Pimentel, “Rodrigo Chávez González”.

<sup>306</sup> “Presentaciones artísticas culturales en el Teatro Nacional Sucre desde noviembre de 1887-1991”, 4. ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre, Caja # 2.

“Colosal reaparición de la bella Maruja Suazo. Con un estupendo programa de canciones, variedades y Bataclán. *Madre mía* (tango), *No, no* (couplet), *Way, way* (shimmy), etc., etc. Gran *charleston* [...]. Venga a ver el acabóse de las grandes sorpresas”.<sup>307</sup> Los anuncios sugieren una preferencia por la comedia ligera en el puerto (casi todas las presentaciones incluían el género cómico), y menor apego por el drama. Incluso hay pedidos explícitos de obras más ligeras, por parte de un crítico musical de *El Telégrafo*. Este comenta primero la puesta en escena de “Nuestros hijos”, del uruguayo Florencio Sánchez:

Estas obras de gran intensidad requieren muchos detalles precisos para dar el golpe escénico, pero felizmente no faltó nada. Con todo aconsejamos den una serie de comedias y sainetes [...] En esta época por que (sic) atraviesa el país, el público prefiere ir a reír, a gozar con astracanas u otras cosas, antes que pensar en los grandes problemas sociales que azotan a la humanidad. Por algo hizo dinero Esperanza Iris...<sup>308</sup>

Días después, se refiere a la puesta en escena de “Cobardías”, del académico Linares Rivas: “No nos explicamos por qué no tienen mucho público, porque la Compañía es buena, [y] lo que están poniendo ahora es comedias [...]. Además, dan un sugestivo acto de variedades [...]. Tal vez al enterarse el público que continúan haciendo una campaña de comedias, acuda con más entusiasmo”.<sup>309</sup> Variedades y comedias eran reclamadas, pues, por el público local.

Destacaban el carácter ligero de las obras y la heterogeneidad en las variedades, según estos anuncios de 1927. El Cine Quito publicitaba el “debut del conjunto más cómico actualmente en Guayaquil: Manolo Alcón”.<sup>310</sup> En el Parisiana, ese mismo año, se invitó a asistir a la presentación del Trío de Variedades Royal, que incluía al Fleta Franco, y al dúo Head y Gavelle.<sup>311</sup> Mientras, en esa misma página, el Edén llamaba a contemplar el “más grande esfuerzo del arte nacional. Debut de la Compañía Infantil de Comedias, Zarzuelas y Variedades. 47 artistas, desde 4 a 13 años de edad”;<sup>312</sup> otro anuncio indicaba que dicha Compañía interpretaría “la grandiosa, chistosísima y delicada zarzuela de costumbres madrileñas ‘La Gran Vía’, y un acto de Variedades por los principales artistas”.<sup>313</sup> El Trío de

---

<sup>307</sup> “Victoria”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 8 de febrero de 1927, 3.

<sup>308</sup> “Arte y teatro. Nuestros hijos, de Florencio Sánchez”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de mayo de 1928, 2.

<sup>309</sup> “Arte y teatro. Cobardías, de Linares Rivas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de mayo de 1928, 5.

<sup>310</sup> “Cine Quito”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de enero de 1927, 3.

<sup>311</sup> El dúo interpretaría: “O sole mío (sic), por el tenor A. Franco; Charleston, el baile de suprema actualidad, por la señorita Gavelle, la primera mujer ecuatoriana que lo ejecuta”. [“Trío Variedades Royal”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 28 de enero de 1927, 3].

<sup>312</sup> “Edén, el viernes 28”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 28 de enero de 1927, 3.

<sup>313</sup> “Edén”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de enero de 1927, 3.



Variedades Royal y la Compañía Infantil fueron dos de las diversas *troupés* guayaquileñas de espectáculos; ofrecían géneros españoles ligeros y músicas de EE.UU. y América Latina, sin dar prioridad al canto lírico.<sup>314</sup> Pero en Guayaquil también se ofrecían piezas dramáticas;<sup>315</sup> éstas eran traídas, además, por las compañías quiteñas en sus giras por el puerto: hay registro de que lo hizo la Dramática Nacional en 1925;<sup>316</sup> y que, en 1927, se presentó la Compañía de Comedias, Zarzuelas y Variedades en el Teatro Victoria.<sup>317</sup> Incluso, hay indicios de alianzas estratégicas entre artistas quiteños y de Guayaquil,<sup>318</sup> lo que abona a la idea de un consumo bastante similar, en cuanto a géneros, en las ciudades más grandes.

Por todo lo dicho, vemos que el auge del consumo del pasillo, en 1930, no ocurrió en el vacío; más bien, fue un proceso que había avanzado a lo largo de los años 20 (ver tabla 2). Lo que se modificó desde 1930 fue la *visibilidad del género en las propagandas*, más allá de que también creciera su recepción. Los anuncios lo publicitaron explícita y consistentemente desde ese año, incluso en presentaciones de artistas extranjeros; p. ej., el Teatro Edén de Quito anunció una “función completa de comedia, zarzuela y variedades”, con Inés Aragón y Manolo García, quienes interpretaron “sanjuanitos, yaravíes, marineras, pasillos, comedia y zarzuela”.<sup>319</sup> Así, hemos visto que, desde las variedades, la música popular se volvió un *plus* en las presentaciones de compañías locales de teatro, sobre todo desde 1925.

#### 1.5.4. Primera industria local de espectáculos: las Ferias

Guayaquil vio nacer, en los años 20, dos importantes empresas del ocio: el American Park y la Feria de Muestras. Emulaban dos productos considerados ejemplos del desarrollo: el American Park buscó reproducir un escenario como *Coney Island* y la Feria se inspiró en los imaginarios de las Exposiciones Universales de Europa y EE.UU. Pero desde ca.1935,

---

<sup>314</sup> Acaso ello se relacionaba con la ausencia de CNM en el Puerto; ese formato tuvo enorme aceptación desde fines de los años 30, con la oferta de Ángel Negri, como veremos en el capítulo siguiente.

<sup>315</sup> Ejemplo: el mismo día en que se anunciaba la llegada a Guayaquil de la Compañía Esperanza Iris, debutaba en esa ciudad la Compañía Mariano Rueda de Dramas y Comedias, con *La hija maldita* y *El Conde de Montecristo*. [Cfr. “Victoria”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de abril de 1928, 3].

<sup>316</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “Marina Moncayo de Icaza”. Acceso 12 junio de 2013 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com>>

<sup>317</sup> “Victoria, hoy”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de enero de 1927, 3.

<sup>318</sup> Ejemplo: en abril de 1929, la Compañía Dramática Nacional Moncayo Barahona presentó, en el Teatro Edén, “la preciosa comedia, de honda tesis y delicado desarrollo, Almas bohemias”; el cineasta guayaquileño Augusto San Miguel era el productor de esa “notable creación de Marina Moncayo”. [“Hoy. Teatro Edén”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de agosto de 1929, 3].

<sup>319</sup> “Teatro Edén”, *El Día* (Quito), 28 julio de 1930, 2.

con su concha acústica, el American Park potenció su oferta musical y pudo competir con la Feria. Así, los espectáculos de variedades se volvieron el corazón de ambas empresas.<sup>320</sup> Más adelante, se diferenciaron por el público al que se orientaron; desde fines de los años 30, el American Park convocó a sectores sociales medios y altos, en los lustros previos a la construcción de las *boites* (locales cerrados y exclusivos, para espectáculos).

Me centraré en la Feria de Muestras, pues tuvo mayor incidencia en el proceso del pasillo. Ella fue un producto de la Oficina Comercial de Representaciones y Exposiciones (OCRE). Amparándose en los discursos del desarrollo y la modernidad, su objetivo declarado era mostrar los productos de la industria, la agricultura y/o de las compañías comerciales locales. Se publicitaba a través de *La Feria*, su semanario de prensa chica: “como el Ecuador es un país esencialmente agrícola, industrial y comercial, este Semanario será también un vocero fiel y entusiasta de todo cuanto se relacione con estas tres potencias propulsoras del progreso y prosperidad de los pueblos”.<sup>321</sup> OCRE inició su trabajo en 1925, y lo afianzó en la década siguiente: presentó 7 Ferias en los 5 años iniciales (de octubre/ 1925 a octubre/ 1930)<sup>322</sup> y 40, en los 9 años siguientes;<sup>323</sup> ello implica un promedio de casi 5 eventos por año, en la década del 30. Llegó hasta las más pequeñas capitales de provincia; con su discurso referido al progreso OCRE solicitaba y obtenía apoyo de municipios y gobiernos.<sup>324</sup> Además, gestionaba aspectos logísticos comprometiendo a ramas del comercio, como la hotelera,<sup>325</sup> y recibiendo aportes de la empresa privada; p. ej., en 1933, OCRE organizó la “Exposición Rodante Ferroviaria” en los terrenos de la fábrica textil La Internacional, en Quito.

La Feria consolidó una oferta cultural que se mostraba como novedosa, moderna y de gran impacto; así dinamizó grandemente el mercado cultural de inicios de los años 30. Los

---

<sup>320</sup> El American Park se concibió como escenario para recreaciones; desde 1922, ofreció baños de mar, comida y escenarios para recreación y deporte (rueda moscovita, toboganes, carruseles); en 1932, implementó su concha acústica, para espectáculos musicales. [Cfr. Rodolfo Pérez Pimentel, “Rodolfo Baquerizo Moreno”. Acceso 4 abril 2017 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo21/b2.htm>>]

<sup>321</sup> “Palabras liminares”, *La Feria* (Guayaquil), 7 de agosto de 1926, 1.

<sup>322</sup> Cfr. “VII Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1930, 3.

<sup>323</sup> El certamen No. 40 de las Ferias de Muestras se realizó en 1939. [Cfr. “Visite el 40º Certamen organizado por la empresa OCRE”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1939, 3.

<sup>324</sup> “Por su vecindad a Colombia (sic) será muy provechosa al país (sic) la Feria que instalará en Tulcán la OCRE”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de febrero de 1935, 4.

<sup>325</sup> Ejemplo: antes de la Feria en Tulcán, OCRE anunció que concurrirían turistas desde Colombia; así, por la escasez de alojamiento, “gestionó ante el Gobierno a fin de que ceda en préstamo el edificio de la Escuela de Niñas, donde se interesa en instalar otro hotel”. [“Intenso movimiento en Tulcán con motivo de la Feria de Muestras”, *El Día* (Quito), 7 de julio de 1935, 5]

espectáculos musicales fueron complemento infaltable para atraer al público y, en ellos, el pasillo ocupó un lugar destacado; p. ej., en la III Feria Internacional de Muestras (1927), actuaron Las Bataclaneras, quienes interpretaron música “del maestro Paredes”.<sup>326</sup> Sus programas visibilizaron artistas y promovieron el consumo de espectáculos en vivo a lo largo del territorio. Un elemento importante es el público al que la Feria apelaba. Desde sus comienzos, se distanció de la imagen aristocratizante y la formalidad de los grandes teatros: siempre por fuera de esos recintos, su oferta era itinerante e incluía a los artistas más exitosos de la industria fonográfica. Apostó, pues por *lo popular*, con espectáculos “más modernos” que los de los teatros (aunque su trabajo mantenía vínculos, y competía a la vez con ellos).

En general, la Feria constituyó un termómetro sensible del éxito de los artistas en los meses previos, más allá de que ofreciera siempre una amplia variedad de géneros y cantantes. Como ejemplo, veamos los programas artísticos de la Feria de octubre de 1930, en Guayaquil. El día 4, presentó: “Audiciones musicales por la estación de radio ‘Víctor S. C.’ y electrolas Víctor; Orquestas Blacio y Pino-Silva; música nacional. [...]. Gran debut del conjunto de variedades, contratado especialmente para el teatro de la Feria. Bataclán, Tangos, Rumbas, Charleston, Blues, etc.”<sup>327</sup> El martes 7: “Festival Típico ejecutado por los músicos, cantantes y bailarines esmeraldeños”, una Verbena andaluza y espectáculos como “bataclán, cineailable, audiciones musicales”.<sup>328</sup> El jueves 9: concurso de bandas militares y retreta de gala, en el local de la Feria.<sup>329</sup> Las variedades del sábado 12 incluyeron, entre otros, al grupo teatral quiteño de Telmo Vásconez, y “cantos nacionales a cargo de los dúos Chávez Antepara y Guillén Orellana”,<sup>330</sup> finalmente, la Feria cerró con el Día del Montuvio, el domingo 13.

Como se aprecia, la diversidad fue uno de sus fuertes; mantuvo siempre el teatro cómico y las variedades, una oferta musical de bandas y artistas variados (géneros latinoamericanos, canción nacional, audiciones de música grabada). En 1930, año memorable en el despliegue del pasillo en particular, la Feria multiplicó los concursos de intérpretes populares, sin abandonar los de bandas. Esta industria creció más en los años 30, potenciándose con la industria fonográfica y la radio, como se verá en el capítulo siguiente.

---

<sup>326</sup> “III Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 14 de octubre de 1927, 2.

<sup>327</sup> “Programa de los festejos de la Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de octubre de 1930, 12.

<sup>328</sup> “VII Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1930, 3.

<sup>329</sup> “VII Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de octubre de 1930, 9.

<sup>330</sup> “VII Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1930, 7.

## 2. Pedagogía del mercado musical y respuesta letrada, en la prensa

Luego de los desordenamientos producidos del espacio sonoro durante las décadas iniciales del s. XX, existieron respuestas (aunque tardías) desde la ciudad letrada. Se revisará qué decidieron hacer, y cómo y en qué medios presentaron sus reclamos y argumentos.

Hasta 1920, la prensa sin duda fue un espacio privilegiado de la burguesía y la aristocracia letrada del novecientos. Pero ella mostró sus límites como espacio público, en los decenios de 1920 y 1930, en un rol que se mostraba aparentemente contradictorio. Es que, en las décadas de despliegue de los productos fonográficos, la prensa contribuyó al difundir desde sus páginas esa publicidad; obedecía así a la razón capitalista, presente en su naturaleza. Pero la razón ilustrada diferenció la propaganda del artículo de opinión y del editorial, con un formato distinguible a primera vista: la propaganda incluía imágenes; sus estéticas no necesariamente se inspiraban en el arte culto; sus textos eran breves (*slogans*, en lo posible), y no traducían un reclamo ilustrado. La coexistencia de propagandas y artículos letrados señalaba la doble naturaleza del medio (letrado y comercial, a la vez); pero al diferenciar un editorial y una propaganda, parecería subsanar el problema.

Mas había otro límite en la prensa, y tenía que ver con su carácter de medio *impreso*: sus contenidos se aprehendían mediante la lectura (por uno mismo, por otra persona), y en esa medida requería del órgano de la visión. Y por su calidad de portadora de textos aprehensibles por la visión, a la prensa le costaba informar sobre procesos que provenían del ámbito sonoro; referirse a ellos implicaba un desplazamiento de la medialidad; de ahí que, cuando lo hacía, el resultado solía ser incompleto o insuficiente, incluso podía carecer de pertinencia. Resalta en ese punto el contraste con la radio: un medio para ser escuchado, más apto para llegar directamente a públicos más grandes que la prensa (pues no exige una aptitud letrada para el consumo de sus productos). Sobre todo, al ser medio inscrito en lo sonoro, podía informar mejor sobre eventos y novedades de aquel espacio. Pero entre 1910 y 1930 —cuando no operaba aún la radio—, las novedades del ámbito sonoro tuvieron que referirse desde la prensa, pues era el principal medio por entonces, más allá de todos sus límites. Así, la industria fonográfica promovió su primer objetivo pedagógico desde esa plataforma. Y ese objetivo fue, ni más ni menos, la definición de la categoría *música nacional*.

Durante un buen tramo de ese proceso, la ciudad letrada apenas se pronunció. No fue por desinterés: la construcción de la nación había sido su tarea central en el s. XIX, y la abrazó con decisión. Más bien, la desestabilizaban ahora las rencillas intestinas, referidas en último término a la decadencia del modelo intelectual del novecientos, y la exigencia de un modelo moderno, del s. XX. Esa transición del modelo cultural no casualmente se manifestaba también como crisis política en el Partido Liberal (que gobernó de 1895 a 1925). Ya vimos que un primer cisma en ese Partido, en 1911, condujo a la reorganización de varias instituciones del Estado y que, en el CNM, llevó a la salida de Brescia y varios docentes extranjeros; así, las asignaturas que aquellos dictaban quedaron a cargo de profesores locales.

Como deriva de ello y de la crisis económica de los años 20, hubo un aparente descenso en la calidad académica. Muñoz Sanz refiere que, a falta de docentes, Durán tomó a su cargo “las asignaturas de armonía, acústica, fraseo, contrapunto, a cuyo fin no escatimó las horas de estudio en materias que para él mismo reservaban páginas inéditas. [...] [Para ello,] adquirió textos que, por entonces, eran los más reputados de la escuela francesa”.<sup>331</sup> Mas, al parecer, no fue suficiente. Moreno y otros abogaban por la “necesidad de reorganizar el Conservatorio con un Director técnico-artístico y profesores que se tra[jeran] de Europa para las clases que no p[odían] ser bien desempeñadas por los nacionales”.<sup>332</sup> Así, “el final de 1922 e inicios de 1923 constituyeron un periodo crítico” para el CNM.<sup>333</sup> En su “Memoria al Congreso” (1923), el Ministro Vásquez abordó la necesidad de reorganizar el CNM. Informaba de sus gestiones para contratar a tres profesores alemanes, con título de doctores; tendrían a su cargo asignaturas consideradas críticas (Fuga, Contrapunto, Composición y Armonía superior) y otras tareas;<sup>334</sup> al final, no se contrató a esos profesores. Y la crisis política tocó fondo con la Revolución de Julio de 1925.

Por otro lado, en el campo cultural arremetieron las vanguardias artísticas desde fines de los años 20, y se cuestionaron los modelos y normas decimonónicos. Este escenario político-cultural ayuda a explicar algunos silencios de la ciudad letrada; por ejemplo, entre 1915 y 1925 apenas existieron referencias a la creciente producción y consumo de música

---

<sup>331</sup> Juan Pablo Muñoz Sanz, “La música ecuatoriana”, en *Teoría del arte en el Ecuador* (Quito: BCE, CEN, 1987 [1928], 221.

<sup>332</sup> Moreno Andrade, *La música...*, 121.

<sup>333</sup> Yáñez Cevallos, *Memorias ...*, 126.

<sup>334</sup> Cfr. Moreno Andrade, *La música...*, 121.

grabada. El resultado fue que ese silencio dio gran ventaja a la publicidad de la industria fonográfica en la prensa de gran tiraje, en el país. Granda muestra el crecimiento del número de anuncios en diario *El Telégrafo*, entre 1928 y 1930; añade que que asimismo ofrecen mayor número de pasillos y más géneros popular-mestizos (en los sellos transnacionales Victor y Columbia, y el local Ónix), respecto de los años previos.<sup>335</sup>

A partir de 1927, y con mayor claridad desde 1930, la ciudad letrada pareció reaccionar como cuerpo, en la prensa. Por entonces, el pasillo se enseñoreaba en el espacio sonoro de las urbes: y aunque en Guayaquil no llamaba la atención su presencia en los teatros (interpretado por artistas populares),<sup>336</sup> en Quito ya no surtían efecto las restricciones impuestas por los escenarios elegantes. El golpe de gracia llegó en 1930, cuando las grabaciones del sello Columbia hallaron eco en emisoras de EE.UU. y de radioaficionados locales; ellas evidenciaron que los géneros popular-mestizos se habían afirmado como *música nacional*. Fue entonces cuando articulistas de diarios y críticos letrados hicieron oír sus voces; quisieron señalar cuál debía ser *nuestra música nacional*, en un momento en que no se desplegaba orgánicamente ninguna política suya, resignificadora de músicas populares.

En las disputas por la nación, el cambio de década marcó un punto de quiebre. En el año 1930, se difundieron trabajos icónicos en los ámbitos literario y musical, que resultaron emisarios de un “giro hacia lo popular” en las normas literaria, plástica y musical. Ellos prepararon el terreno para la batalla campal sobre los componentes culturales de la nación, que se desplegaría en los lustros siguientes. La nueva década observó así la reacción inicial de la ciudad letrada ante la conmoción que ya se había realizado en el espacio sonoro (por las audiciones masivas de discos y bandas, la publicidad mediante grabaciones, la invasión de géneros populares en los teatros, las primeras radioemisoras). En general, vastos sectores intelectuales pensaban todavía a la nación como inscrita en un territorio geográfico, y a partir de un concepto de ciudadanía anclado en el s. XIX. Por eso su respuesta airada, cuando en el espacio sonoro se visibilizaron actores de grupos subalternos, con productos que incluían a géneros musicales populares del país y/o de otros países.

---

<sup>335</sup> Cfr. Granda, *El pasillo ...*, 129-35.

<sup>336</sup> El Teatro Edén anunciaba una “función completa de comedia, zarzuela y variedades”, con Inés Aragón y Manolo García interpretando “sanjuanitos, yaravíes, marineras, pasillos, comedia y zarzuela”. [“Teatro Edén”, *El Día* (Quito), 28 julio de 1930, 2].

Veamos una lista no exhaustiva de ejemplos de la disputa entre industria fonográfica y ciudad letrada, en torno a la categoría *música nacional*. En 1930, podía ser sinónimo de:

1. Los géneros musicales exclusivos del Ecuador, en particular los popular-mestizos. Durante dos decenios (desde 1911), fueron comunes las propagandas encabezadas con la frase “Música nacional”; el impacto de este sencillo recurso publicitario (que era también técnica didáctica) alcanzó con creces su cometido. Un ejemplo: los géneros publicitados bajo el título “Música nacional. Discos Polydor”<sup>337</sup> se enumeraban a continuación: pasillos, fox incaicos, sanjuanitos; luego, se presentaban algunos de sus títulos: *Flor de granadilla, Inti Raimi, La cigarra, La vuelta al hogar, Cuando quieras llorar, Soñarse abandonado, No retornes, Rinimi, llacta rinimi, Morena mía, Te olvidarás de mí*. Muchas notas publicitarias ensalzaban —palabras más, palabras menos— “la típica belleza de la música nacional grabada en los discos Columbia”.<sup>338</sup> Fue una pedagogía de la más sencilla estirpe y, acaso por eso mismo, se mostró como la más eficaz. Hacia 1930, ya se habían leído y/o escuchado cientos de veces esa misma propaganda.
2. Un género común a varios países latinoamericanos, pero que en Ecuador tuvo particular acogida: el pasillo. Ejemplo: bajo el epígrafe “Nueva música nacional...”,<sup>339</sup> en 1930 se habla solo de pasillos (de J. I. Canelos, en este caso); además de los ya conocidos (*Ojos verdes, Una gota de llanto por los muertos*), se publicita *Presentimiento*, el más reciente pasillo del compositor, grabado en el sello Columbia. Otro anuncio (ahora de Victor) se titula también “Música Nacional”, y se refiere exclusivamente al género pasillo (*Vaso de lágrimas, Corazón bohemio, Jamás te olvido, Ámame para siempre, Ave ingrata, Para llamarte mía, Llorar desconsolado, Tus pupilas, Amor, Vuelve*). En contraste con esta perspectiva, ciertos críticos —sobre todo en la década del 20—, no consideraban al pasillo un género ecuatoriano debido a que se originó en la Gran Colombia.<sup>340</sup>

---

<sup>337</sup> “Música nacional. Discos Polydor”, *El Día* (Quito), 22 de febrero de 1930, 2.

<sup>338</sup> “Las Grandes Novedades del día. El Arte, la Música y las Audiciones Columbia en Quito y Samán Hermanos”, *El Comercio* (Quito), 15 de diciembre de 1931, 2.

<sup>339</sup> “Nueva Música Nacional grabada en Discos Columbia”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de mayo de 1930, 9.

<sup>340</sup> Luis Humberto Salgado mantuvo siempre este criterio: “Excluyo de facto al pasillo [como canción nacional] por ser oriundo de la República de Colombia que tomó su carta de naturalización en Ecuador”. [“Luis H. Salgado, por él mismo”, 1970, entrevista por Hernán Rodríguez Castelo; citado en Cecilia Miño Grijalva, *Melodía inevitable. Vida y tiempo del compositor Luis Humberto Salgado* (Quito: Fonsal, sf), 56].

3. Géneros identificados como originarios de otros países, pero compuestos por autores nacidos en Ecuador, como el tango. Ejemplo: “**Música nacional**. En la mañana del Domingo, a las Diez, en [el parque] La Alameda, la Banda de Música de la Policía ejecutará una nueva obra del conocido y popular **autor nacional** señor Julio Cañar C., tango que se titula ‘Adiós, madrecita’”.<sup>341</sup> La insistencia en que es música nacional se anticipa desde el título; el sustento es que su autor es ecuatoriano; además, el autor es calificado como popular. Ergo, ese tango es ecuatoriano.
4. La música de compositores (o de poetas, como letristas) nacidos en el país. Por ejemplo, las grabaciones Columbia decían representar “el legítimo y característico sabor nacional, por su música, por sus letras, por sus autores, por sus cantantes tan queridos y populares: el Dúo Ecuador, Ibáñez Safadi”.<sup>342</sup> Al respecto, fue interesante la polémica sobre la nacionalidad de Safadi<sup>343</sup> (muy breve, por cierto, pues se naturalizó en 1930). El autor de una nota periodística se lamentaba así: “Hemos sufrido una desilusión. Creímos que el aplaudido y popular compositor Nicasio Safadi era ecuatoriano. Ha sido sirio de nacimiento. Acaba de solicitar y obtener la ciudadanía ecuatoriana. Pero esto no equivale a aquello. Siempre, en nuestro concepto, el nacimiento es lo que hace al hombre. La cuna de uno es también su patria: lo que permanece inmutable es el hecho de haber nacido en un territorio determinado y de llamar patria a un pedazo de globo”.<sup>344</sup> Por otro lado, es interesante el argumento del cariño: si alguien era querido, podía decirse que era un *artista nacional* (según consta en la primera cita). Tal vez eso incidió en que no trascendiera la polémica en torno a Safadi: no hubo más notas de prensa que pusieran en duda su estatuto de *artista nacional*, luego de que se naturalizara en 1930.
5. La música grabada en el país, con orquesta ecuatoriana. Por ejemplo, el sello Victor buscaba descalificar las grabaciones del dúo Ecuador para Columbia, en Nueva York (1930): “Ahora sí... Llegaron los Únicos Verdaderos Discos Nacionales. ¿Por qué son

---

<sup>341</sup> “Música nacional”, *El Día* (Quito), 2 de febrero de 1930, 2. Énfasis añadido.

<sup>342</sup> “Unos inventan, otros imitan, Columbia perfecciona”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de septiembre de 1930, 12.

<sup>343</sup> Esa tesis no era de poca monta, dado el momento político. Un presidente electo, Neptalí Bonifaz, fue descalificado por el Congreso en 1932, con el argumento de que era peruano. Él nació en Quito (de madre quiteña y padre peruano); pero el argumento político era que, en repetidos documentos jurídicos, él se había autoidentificado como peruano, hasta el año 1914. [Efrén Avilés Pino, “Bonifaz, Neptalí?”. Acceso 19 febrero 2016 <<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=268&Let>>]

<sup>344</sup> “Artistas nacionales”, *El Comercio* (Quito), 24 de febrero de 1930, 3.



los únicos? Por las siguientes razones: Música Nacional, Cantantes Nacionales [alude a la “no ecuatorianidad” de Safadi], Orquesta Nacional y, por último, grabados en Guayaquil”.<sup>345</sup> Se incluye la lista de las 6 canciones de esa remesa de discos,<sup>346</sup> de las cuales 5 eran pasillos.

6. La música de compositores académicos. Ejemplo: una nota de *El Comercio*, de 1930, muestra el disgusto letrado porque una audición de música ecuatoriana desde EE.UU. incluyó pasillos, yaravíes y tonadas; añade: “prestaría un gran servicio el señor Director [del CNM] si, atendiendo a estas líneas, se preocupase de enviar una selección de autores nacionales. Con la vasta cultura musical que tiene, llenaría su cometido patriótico”.<sup>347</sup> Es decir que la música nacional debía ser letrada (y de “autores nacionales”). Otra nota señala: “Ya es hora de que se mejore el concepto de la música nacional por medio de conciertos atinadamente organizados, con sabio criterio. [Esto apartaría al pueblo de] [...] los aires callejeros, los tonitos lloriqueantes y afeminados, los pasillos monótonos, plagiados y quejumbrosos, los yaravíes desesperantes calcados sobre una misma pauta”.<sup>348</sup> Ambas notas son de 1930, cuando la ciudad letrada dimensionó la conmoción grave de sus posiciones, por eventos del ámbito de lo sonoro.

A pesar de esas muestras de disgusto letrado, la respuesta académica entre 1925-1935 fue tímida, como conjunto. En ella, muchos intelectuales de derechas y de izquierdas coincidieron en una postura de afirmación de la música académica (como veremos en el siguiente capítulo). Pero hasta 1930-1932 solo evidenciaron un gesto leve, un afán sutil de querer controlar (o al menos regular) ese espacio indisciplinado. Sus respuestas se tradujeron en tímidas prácticas de resignificación de los géneros populares (del pasillo, en particular), y en su actuación como críticos de arte, en la prensa; eran notas semi-especializadas, pues la mayoría fueron redactadas por melómanos, no por críticos-músicos, en este periodo.

---

<sup>345</sup> “Ahora sí llegaron los únicos verdaderos DISCOS NACIONALES”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de septiembre de 1930, 4.

<sup>346</sup> *Ibíd.* Los temas eran: Disco 46977: *Vaso de lágrimas* –Pasillo. Cantado por Marí Chávez; acompañamiento de la Orquesta Blacio Hermanos./ *Corazón Bohemio* –Pasillo. Cantado por los Hnos. Zavala T.; acompañamiento del Sexteto Guillén. Disco 46976: *Lamento de un Indio* –Yaraví. Cantado por Guillén y Orellana; acompañamiento del Sexteto Guillén./ *Últimos Recuerdos* –Pasillo. Tocado por la Orquesta Blacio Hermanos. Disco 46978: *Jamás te olvido* –Pasillo. Cantado por Chávez y Antepara./ *Ámame para siempre* –Pasillo. Cantado por Atocha y Chávez; acompañamiento de la Orquesta Blacio Hermanos en ambos pasillos.

<sup>347</sup> “Música ecuatoriana”, *El Comercio* (Quito), 9 de febrero de 1930, 3.

<sup>348</sup> “Música nacional”, *El Comercio* (Quito), 25 de febrero de 1930, 3.

Sobre ese primer gesto académicos de tratar de dirigir ese ascenso de la “música nacional”, es plausible pensar que en ello incidieron un par de jóvenes graduados del CNM (casualmente, imbabureños) que se habían incorporado a la planta docente: Luis H. Salgado —nacido en 1903, graduado como Profesor en 1923—, y José I. Canelos —nacido en 1898, graduado en 1921—. Indicios del giro sutil en las políticas del CNM es la presencia eventual del pasillo en sus repertorios. Sabemos que en el año 1925 la Orquesta del CNM interpretó por primera vez este género (dentro de sus normas, claro está).<sup>349</sup> Esos maestros jóvenes del CNM también lo incluyeron en programas de música culta, entre 1925 y 1930.<sup>350</sup>

Resaltamos el caso de Canelos: fue autor de pasillos, y los grabó en varios sellos;<sup>351</sup> organizó y dirigió el Grupo Lírico José Ignacio Canelos, que interpretó géneros populares en formato lírico; luego, de la Orquesta Canelos.<sup>352</sup> Vemos que la gestión de espectáculos también sedujo a algunos profesores, sin que ello implicara un cambio en las políticas musicales del CNM. Dos estudiantes de canto lírico del CNM (Antonio Bedoya y Humberto Estrella) fueron los integrantes del Grupo Lírico; en sus giras por el país, difundieron pasillos de Sixto María Durán, Rudecindo Inga, y otros. Es una muestra temprana de prácticas de purificación; el sentido era éste: puestos a difundir el pasillo, había que mostrar *el valedero*: uno compuesto por académicos, e interpretado por voces líricas, “estudiadas”. Ese es el texto implícito de la siguiente reseña, referida al Grupo Lírico; también es interesante notar la reserva que guarda el crítico anónimo, su cautela respecto del género pasillo, en general:

Se proponen **propagar los pasillos ecuatorianos, tomándolos de los más autorizados autores** [...]. Del mismo maestro Canelos difundirán algunas composiciones, como el caprichoso pasillo Flor de otoño, Ojos verdes, Madrigal de amor, etc., etc., muy conocidos en Quito [...]. [Ese género] interpreta el alma triste de un pueblo, que tanto gusta de las tonadas melancólicas y desgarradoras [...]. Aunque a veces algunas piezas musicales de este jaez son monótonas, no hay duda que la relevante voz del tenor Bedoya y del bajo Estrella los vuelvan agradables y sentimentales, por la magia del canto.<sup>353</sup>

---

<sup>349</sup> Granda, *El pasillo...*, 145.

<sup>350</sup> Ejemplo: en 1929, se realizó en el Teatro Sucre el “Concierto de Gala por la cantante nacional Sra. Rosa Saá, en homenaje al estudiante”; el acompañamiento musical estuvo a cargo de la Orquesta Royal, dirigida por Luis H. Salgado; Saá interpretó arias de ópera y dos pasillos. [Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 208]

<sup>351</sup> Ejemplo: su pasillo *Presentimiento*, fue lanzado por discos Columbia en 1930. [“Nueva Música Nacional grabada en Discos Columbia”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de mayo de 1930, 9].

<sup>352</sup> “Ministerio de Educación. Programa de Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de julio de 1938, 5.

<sup>353</sup> “Arte y teatro. Los propagadores del pasillo nacional”, *El Comercio* (Quito), 4 de marzo de 1927,

Esta práctica de Canelos hace pensar que, en la aceptación del pasillo por algunos autores académicos, intervenía también el corte generacional: Canelos contaba apenas con 27 años cuando conformó el Grupo Lírico; además de pasillos,<sup>354</sup> compuso música sacra y del género sinfónico.<sup>355</sup> De modo similar, los jóvenes de las compañías teatrales quiteñas eran sensibles a géneros populares latinoamericanos, y al pasillo, en particular. Todo ese impulso habla de presiones que se ejercían sobre el modelo musical clásico, y explica los tibios cambios que se dieron en ciertas políticas del Conservatorio —sobre todo entre 1925 y 1932—. Actividades como estas no fueron sistemáticas al interior del CNM en esos años; ese trabajo fue, más bien, casi una excepción en el primer lustro de la década del 30.

Otro recurso con el que buscaron intervenir sobre el pasillo, fue la actuación del CNM como juez en concursos de músicas populares, organizados y/o patrocinados por ellos. Uno de estos primeros eventos se realizó en el Teatro Sucre, en 1925: fue el “Concurso de cantos nacionales”, organizado por la Lira Quiteña. Conformaban el jurado tres maestros del CNM: Sixto Ma. Durán, Mario de la Torre y José M. Trueba.<sup>356</sup> En el género pasillo, el dúo formado por las adolescentes Inés y Carlota Jaramillo obtuvo el primer premio, y Humberto Dorado Pólit y Miguel Á. Casares compartieron el segundo lugar. Es muy significativo el que todos los triunfadores habían asistido al Curso de Declamación del CNM, y que José Ma. Trueba era profesor de canto lírico en la institución. Otra fórmula fue que el CNM encargara a terceros la organización de concursos; en este caso, la Sociedad de Música Popular convocó a otro concurso el 24 de mayo de 1931; en él, “la música debía basarse en la poesía de Carlos Dousdebés, y la melodía debía ser accesible a la voz de soprano, eso sí, sin exagerar la tesitura”.<sup>357</sup> Es decir, el CNM proponía una interpretación con voz de soprano, cuando ya ella se estaba abandonando en las grabaciones discográficas de pasillos por artistas populares. Nuevamente, es significativo que triunfara un estudiante del Conservatorio.

También el Teatro Sucre convocaría directamente a dos concursos en 1932: el de Artistas Nacionales (debían presentar un programa de comedias y canto), y el Dramático

---

<sup>354</sup> En 2010, en el Archivo quiteño de la Iglesia La Merced, Guerrero halló una obra de Canelos fechada en 1932; es para cuarteto de cuerdas, y se llama *Minuetto*; el musicólogo añade que ella “tiene aire de pasillo”; [Fidel Pablo Guerrero, “Músicos en andamio. Nueva obra del compositor ecuatoriano José I. Canelos”. Acceso 29 marzo 2017 <[http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010\\_03\\_01\\_archive.html](http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010_03_01_archive.html)>].

<sup>355</sup> Morlás Gutiérrez, *Florilegio del Pasillo* ..., 63-4.

<sup>356</sup> “Ecos del concurso de cantos nacionales”, *El Comercio* (Quito), 28 mayo 1925, 1.

<sup>357</sup> Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 215.

Musical (base: una comedia o drama, en dos actos, “con temática nacional”). Fue célebre el primero, porque los premios recayeron en figuras de las compañías quiteñas nacidas desde 1926,<sup>358</sup> cuyos integrantes habían realizado el Curso de Declamación del CNM. La Estudiantina Ecuador y el dúo Villavicencio Páez triunfaron como los mejores conjuntos de música popular;<sup>359</sup> nótese que esta segunda categoría es presentada como separada, lo cual es gesto de un trabajo de purificación. El concurso Dramático-musical se convocó en el mes de junio de 1932. La obra teatral debía ser una comedia o drama en dos actos, “con temática nacional”; la obra musical debía ser escrita para piano / piano y canto (aquí la insistencia en la condición letrada); finalmente, hubo concurso de dúos y tríos.<sup>360</sup> Con todo, los concursos organizados o patrocinados por el CNM no fueron numerosos. En general, esta respuesta resignificadora no resultó muy estructurada, como sí lo fue la que condujo la CCE desde 1944; lo que interesa resaltar es el tímido afán letrado por controlar el espacio sonoro, o al menos por sentar normas sobre cómo cantar, acompañar y/o componer pasillos.

Otra respuesta de la ciudad letrada (la crítica de arte) fue vertida en su espacio público preferido: la prensa. Allí confluían artículos de intelectuales en ascenso, que ponían distancia mayor o menor con los críticos de inicios del siglo (nacidos bajo la égida del modernismo: Isaac J. Barrera, Gonzalo Zaldumbide, César E. Arroyo). Los más destacados, entre los noveles, fueron Humberto Salvador, en diario *El Día* (Quito), y Francisco Ferrándiz Albors (alias Feafá) en *El Telégrafo* (Guayaquil). Ambos se dieron a conocer al final de la década del 20 como escritores de vanguardias, que cuestionaban la hegemonía estética del modernismo. Ellos impulsaron un cambio en la norma, pero al interior de la misma ciudad letrada, y desde sus mismos fundamentos ilustrados.

Humberto Salvador fue narrador y dramaturgo, y militó en el Partido Socialista; Feafá, un agudo crítico que blandía las herramientas del materialismo histórico y la estética del realismo social, y militante comunista; ambos pueden ser vistos también como heraldos de las intensas disputas culturales que vendrían en los años 30 (que son objeto del siguiente

---

<sup>358</sup> Rosa Saá triunfó como mejor cantante de música clásica; premiaron también a la Compañía de Alta Comedia (de Marco Barahona, Marina Gozembach y Olimpia Gómez), a Carlota Jaramillo y Jorge Araujo, como artistas de la Compañía de Comedias y Variedades. [Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 220-2].

<sup>359</sup> Uno de ellos, fue en Quito: el Concurso de Artistas Nacionales organizado por el Teatro Sucre, en 1932 [Ibíd.]; otro, en Guayaquil, en el que los Villavicencio-Páez lograron imponerse a los guayaquileños del dúo Alvarado-Silva. [“El debut de la Orquesta Típica Bolívar”, *El Comercio* (Quito), 23 de julio de 1933, 8]

<sup>360</sup> Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 221-3.

capítulo). Esos diarios parecieron elegir voces nuevas, audaces, con disposiciones diferentes a las de críticos modernistas, para acercarse a los fenómenos nuevos. En todo caso, dar espacio a estos críticos fue otra respuesta de la ciudad letrada para dar cuenta de los desórdenes en la cotidianidad sonora de las urbes, y en las jerarquías en ese espacio público. Pero esa respuesta seguía enmarcada en el ámbito de la letra impresa; resulta entonces que buscaron combatir ese caos llegado desde lo sonoro con mayor presencia letrada en la prensa: con *más letra*. Los criterios “esclarecedores” que emitieron mantenían su fundamento en la razón —única lógica inteligible para la estirpe ilustrada—. Así, más allá de sus deseos y honestidad intelectual, y aún de su praxis política, ni esos críticos ni algunos directores de diarios<sup>361</sup> dudaron del valor o la pertinencia de la letra para ordenar el caos; con ese gesto encarnaban la contradicción básica de la prensa, como medio, para dar cuenta de fenómenos del espacio sonoro; también encarnaban los límites de la razón, que se pensaba ordenadora de lo social y lo cultural. Como intelectuales en ascenso, rindieron tributo al campo y reconocieron la primacía sus normas, para analizar los emergentes procesos culturales.

Solo como muestra, presentaremos tres citas, de los dos diarios de gran tiraje, en Quito, que sugieren el desagrado respecto de los géneros popular-mestizos. El crítico musical Humberto Salvador, de diario *El Día*, argumentó continuamente, entre 1927 y 1933, en el sentido de esta afirmación suya: “la única aristocracia es la del arte”.<sup>362</sup> Los críticos de diario *El Comercio* coincidían con Salvador, al respecto: “En una casa de recreo, a un par de músicos les pedí interpretaran algo mejor que un vulgar pasillo, me respondieron que su compromiso no era mayor que el de tocar bailables y se fueron disgustados”.<sup>363</sup> Otro comentarista muestra su incomodidad ante el pasillo y el yaraví, y extiende un reclamo: “El Conservatorio Nacional de Música está en el deber de proporcionar buenas selecciones [de *música ecuatoriana*], para que no se divulguen los pasillos viejos y ramplones, los yaravíes insignificantes, los tonitos cursis, sino que se eleve la música, sin perderse su carácter

---

<sup>361</sup> En particular, pensamos en el militante liberal Ricardo Jaramillo, director de *El Día* (Quito), y en el socialista Abel Romeo Castillo, director de *El Telégrafo* (Guayaquil).

<sup>362</sup> Humberto Salvador, “La velada musical del domingo”, *El Día* (Quito), 22 de julio de 1927, 2. Además, cfr. Humberto Salvador, “La velada musical del 24 de mayo”, *El Día* (Quito), 26 de mayo de 1928, 5; Humberto Salvador, “La velada musical del lunes. Segunda aparición de Sykora”, *El Día* (Quito), 28 de agosto de 1930, 3.

<sup>363</sup> Ramiro, “El comentario musical en el cine”, *El Comercio* (Quito), 12 marzo 1930: 5.

ecuatoriano, a las alturas del arte y del buen gusto”.<sup>364</sup> Era una demanda de respuestas a la máxima institución de la música culta, que no terminaba de salir de su crisis.

Acaso en respuesta a esa demanda, Durán se sintió llamado a publicar su artículo “Música ecuatoriana” (1927); se lo estudiará a fondo en el capítulo siguiente, mas ahora se indicará que excluyó del conjunto de las músicas del país a lo que él llamó “música quichua”, si bien le dedicó buena parte del texto. Consideró que debían integrar el cuerpo de la música del país: “La sinfonía, la ópera, música instrumental, de salón, religiosa y popular; todos géneros que se presentan en el terreno del arte ya con el sello y la fisonomía distintiva de la tierra ecuatoriana. El futuro de este arte divino, siguiendo las fértiles corrientes de la maestra Europa, descubrirá los nuevos horizontes aún incógnitos de la expresión suprema”.<sup>365</sup> Así, aunque Durán sí acepta a la “música popular” dentro del universo de la música ecuatoriana, nunca la define ni le da espacio en su artículo (¿la considera sinónimo de “música quichua”?).

Este artículo apareció tres años después de uno de los primeros de Segundo Luis Moreno: “La música en la Provincia de Imbabura (Apuntes para la historia de la música en el Ecuador)” (1924). En interesante contrapunto con el artículo de Durán (incluso en el título), Moreno entregó al año siguiente, en *Diario del Pueblo*, de Guayaquil,<sup>366</sup> su artículo “La música en el Ecuador” (1928); es el antecedente del libro homónimo, de 1930. Hasta ese momento, parecía que se presenciaba una coda de la pugna entre los discípulos de Domingo Brescia y Sixto María Durán. En realidad, esos textos de 1927 y 1930 trazaron la cancha del debate global, que recién empezaba, y que se extendería hasta los años 50: la disputa que indagaba por las tradiciones que debían integrar ese elusivo objeto llamado “música ecuatoriana”. Los académicos se preguntaban si a la tradición europea —ineludible punto de partida, el componente máspreciado— debían añadirse las tradiciones *otras*: la música indígena prehispánica, la negra, la música popular-mestiza. En el caso de una respuesta positiva, ¿de qué manera (desde qué norma musical) habría que hacerlo? Esos trabajos serán analizados en el capítulo siguiente.

## Conclusiones

---

<sup>364</sup> “Música ecuatoriana”, *El Comercio* (Quito), 9 febrero 1930: 3.

<sup>365</sup> *Ibid.*, 256.

<sup>366</sup> Cfr. Moreno Andrade, *La música...*, 195.

Al inicio del capítulo revisé varios elementos del proceso de institucionalización de la música en el país, destacando el contraste entre las políticas del primer CNM y las del conservatorio reabierto en 1900. Se vio también el giro en sus políticas desde 1911, año en que también nació la industria fonográfica local. Ese contraste de políticas obedeció a fallidos empeños iniciales de prácticas de purificación, por los mismos académicos. El CNM buscó frenar el auge de las músicas populares, pero no pudo evitar su hondo impacto en las prácticas de lo sonoro; el proceso continuó y, hacia el final de la década del 30, la incipiente industria local del espectáculo y la radio se sumaron al trabajo de la industria fonográfica.

Los eventos que cuestionaron la norma musical derivaron fundamentalmente del despliegue de la industria fonográfica en el espacio sonoro. Ella dio un nuevo impulso a las audiciones masivas de discos y al trabajo de las bandas; éstas, a su vez, incursionaron en espacios institucionalizados, como los teatros, y provocaron una mayor demanda de retretas. Ligado también a las grabaciones de géneros populares y a su consumo, las *variedades* fueron otro espacio donde los géneros populares se enseñorearon; el público las apreciaba en los intermedios de las funciones de cine, en escenarios privados, en programas de las compañías locales de teatro y en otros escenarios de la industria del espectáculo. En todo este proceso creció la demanda de músicas populares por los grandes públicos, pero la del pasillo, en particular, escaló elevadas posiciones en la década. Habiendo modificado su estructura, y volviéndose hegemónica la forma pasillo-canción, llegó a ser el género popular-mestizo preferido en el país, desde fines de los años 20. Habla de su origen popular-urbano el que finalmente creciera en el contexto de números de variedades: entre obras cómicas, *sketches* irreverentes, y actos de magia; entre músicas populares también en ascenso, del país (yaraví, sanjuanito), de Latinoamérica (tango, bambuco), y de EE.UU. (foxtrot, charleston).

Todos los eventos desordenadores del espacio sonoro provocaron malestar en la ciudad letrada; la prensa dio cuenta de ese malestar desde el segundo lustro de la década del 20 y hasta cerca de 1935. En realidad, los cambios tecnológicos que condujeron al despliegue de la industria fonográfica obedecían a una crisis global, profunda: se trataba de un amplio proceso social que apenas mostraba —como puntas de un iceberg— la irrupción de artistas populares en el espacio sonoro, la emergencia continua de nuevos escenarios, géneros y repertorios y, finalmente, la puesta en crisis de las formas del arte ilustrado. Más que fenómenos aislados que coincidían, esos cambios eran expresión de la totalidad del proceso

social, lo materializaban. Advino una industria (la fonográfica) y poco después un medio distinto (la radio) porque ellos daban cabida a músicas populares (en parte, también la industria del cine); solo que industria fonográfica y radio incidían en el mismo ámbito: estaban asentadas en lo sonoro. Resistiéndose a la corriente, la ciudad letrada obtuvo pobres resultados de su esfuerzo por regular las novedades musicales (incluida la designación de la categoría *música nacional*); expresó su protesta a través de las políticas institucionales del CNM, y como expresiones airadas en la prensa. Sin embargo, para el año 1930, esas novedades podían considerarse ya fenómenos instituidos.

Para concluir, señalamos que es ya una costumbre decir que la radio tuvo enorme impacto en los procesos de comunicación popular y el desarrollo de expresiones musicales subalternas. Pero acaso sea mejor pensarlo al revés: que los “nuevos medios” para públicos masivos (radio, TV) surgieron por demanda de tales procesos; que se desplegaron *porque* las aspiraciones de las masas —en el proceso social— convergían con el surgimiento de nuevas tecnologías: primero, las de registro y reproducción de lo sonoro y lo audiovisual, y casi en seguida, tecnologías de la comunicación.



## Capítulo tres

### **Radio e industrias culturales en la construcción de la nación. Tensiones con la ciudad letrada**

Históricamente, cada salto en las tecnologías de la comunicación ha modificado las formas de relacionamiento social, de producción, de difusión y consumo culturales; ocurrió con la imprenta y su mediación para que naciera la prensa, con las “viejas” tecnologías comunicacionales (prensa, radio, TV) y con las “nuevas” tecnologías de la información y la comunicación, NTICs. Existe, pues, una consustancialidad entre los procesos sociales modernos, el despliegue de cada tecnología de la comunicación, y el de cada nueva industria cultural ligada a éstas. En el capítulo anterior se revisaron algunas muestras de la incomodidad del orden letrado ante los desórdenes del espacio sonoro, vinculados con el avance de la industria fonográfica. Ahora se estudiarán los roles de la radio y las industrias del espectáculo y fonográfica en el proceso del pasillo, en los lustros de 1930 a 1945. La fonográfica prosiguió tarea de construir canciones nacionales en los países de la región, y el pasillo se mantuvo como el género representativo del Ecuador. Ahora la radio y las industrias locales de espectáculos potenciaron ese trabajo, y facilitaron una articulación distinta de lo público, a consecuencia de la alteración de la “normalidad” de la ciudad letrada. Junto a las instituciones de la música culta, ahora existía una “institucionalidad alternativa” consolidada ya (bandas, teatros populares, variedades, retretas, audiciones de discos, programaciones radiales), que había nacido y crecido asociada a eventos de la industria fonográfica.

Las respuestas letradas ante esos hechos se vertieron en notas de prensa, artículos académicos en revistas, unos pocos libros especializados y, sobre todo, en los escenarios de difusión musical. En estos últimos ocurrieron las disputas decisivas: en programaciones de las radioemisoras, espectáculos musicales (y sus escenarios), celebraciones, retretas y audiciones en lugares públicos; es decir, en el seno mismo del espacio sonoro. En todas aquellas palestras, los objetos de discusión se refirieron a: los géneros popular-mestizos, los autores e intérpretes ligados a la nueva institucionalidad musical, el sustrato popular o folklórico que debía (o no) incluir la música ecuatoriana, entre otros temas.

Así las cosas, el núcleo de la polémica era *la música ecuatoriana*: ¿cuál debía ser?; o, puesto que ya era un sentido común que esa música eran los géneros popular-mestizos,

¿qué cabía hacer ante ellos? Esto implicaba un enfrentamiento entre el músico ágrafo y el que sabía pautar. Es que el CNM había establecido la categoría “músico educado en el Conservatorio” (el título académico es importante en todo campo musical, pues construye jerarquías); pero esa propuesta del CNM no funcionaba en el contexto más amplio de la sociedad. Ella creaba distinción, sí, y ejercía un peso grande en la jerarquización entre lo letrado y lo popular; pero en la vida cotidiana no incidía sobre la emergencia de otros actores músicos, no impedía que ellos adquiriesen capitales simbólicos, o que sus producciones fueran consumidas y difundidas ampliamente en este país y en otros de la región. Había pues una angustia entre los músicos eruditos. El objeto de deseo (definir cuál sería *la canción nacional*) se les escapaba, y no podían controlar los capitales simbólicos que se adjudicaban los músicos populares: esas fueron las razones de su malestar, en la década de 1930. Y aunque entre 1941 y 1944 la ciudad letrada halló un clima más propicio, sería solo desde 1944 (con la fundación de la CCE) que las prácticas de purificación se cumplirían de manera eficaz. Por esa razón realizamos un corte en 1944, en este análisis; no hay un quiebre estético en ese momento, sino un giro decisivo en la respuesta letrada (y en sus tensiones con las músicas populares), al implementar de forma sistemática y eficiente sus políticas de purificación.

### **1. Contexto regional y local: el debate por la identidad y la cultura nacional**

La recesión financiero-comercial global de la década del 20 estuvo ligada al rol preponderante concedido a la “sociedad de mercado”;<sup>367</sup> de allí que varias potencias buscaran propuestas alternativas (el modelo del comunismo ruso; *new deal*; nacional-socialismo).<sup>368</sup> En Latinoamérica, como en el resto del mundo, se abría un espacio para los debates sobre estas opciones, “casa adentro”. Así, el de 1920 fue un decenio de tanteos y despliegue de las posibilidades de reconfigurar los mapas geopolíticos, y de inicio de construcción de sus fundamentos teóricos. La década del 30, en cambio, fue el tiempo de los enfrentamientos más crudos por la hegemonía, entre los modelos ya definidos. Es interesante el hecho de que cada modelo proponía una respuesta diferente a la cuestión de qué hacer con las “masas”. En el capitalismo de EE.UU., éstas pasaron a convertirse en público; fue en ese contexto discursivo, y en la economía creciente de ese país, que las industrias culturales tuvieron un

---

<sup>367</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*. En Biblioteca E. J. Hobsbawm de Historia Contemporánea, Vol. 3 (Buenos Aires: Crítica, 1998[1994]), 110.

<sup>368</sup> *Ibíd.*, 114.

enorme despliegue; además, prosiguieron abriendo sus mercados en países y regiones considerados periféricos. El resultado fue que los productos de la industria fonográfica, en particular, ofrecieron argumentos clave en la disputa por las identidades locales y regionales.

En Latinoamérica también se buscaban nuevos referentes morales, sociales, políticos. Las repúblicas se planteaban preguntas sobre su identidad: ¿qué elementos definían a cada país, y a la región como conjunto?; la región, ¿debía llamarse Iberoamérica, Hispanoamérica, Latinoamérica, Pan-América? A nivel local, se indagaba por *lo ecuatoriano*: ¿ello radicaba en la herencia hispánico-católica?, ¿o en lo nacional-popular, es decir, incluía al indio y al montuvio? Esas preguntas se articulaban en espacios públicos nacionales e internacionales,<sup>369</sup> de carácter letrado. Pero desde inicios del s. XX, lo sonoro emergía como un nuevo espacio público, y ofrecía una particularidad: hacia 1930 ya había establecido un sentido común, que definía a las músicas específicas de los países de la región; en el Ecuador, ya vimos que el pasillo y otros géneros popular-mestizos fueron considerados “la música nacional”. Sin darse por satisfecha, esta industria fonográfica, ahora junto a la de espectáculos y la radio —en países como Argentina y México, además, el cine— siguieron alentando propuestas artístico-musicales de nación y de región.

Los planteamientos de estas industrias se insertaban siempre en los debates sociales en curso; así, esa industria siguió ofreciendo músicas populares españolas (mientras el hispanismo se recomponía, en la región), de EE.UU. (país cuya influencia cultural se hallaba en ascenso), y de la misma región (cuando el latinoamericanismo dejaba de ser una opción en ciernes, y se afianzaba también en lo político). En todos los casos, se trataba de músicas *populares* de esos referentes culturales (España, EE.UU., países de la región); ello, sin dejar de ofrecer también música académica, a específicos nichos de mercado. El debate se presentaba, así, como una oposición entre formas letradas (auspiciadas por las instituciones de la música) y formas populares (resignificadas por la industria fonográfica).

---

<sup>369</sup> En Iberoamérica, “José Vasconcelos, Gabriela Mistral, José Ingenieros, José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña, Víctor Raúl Haya de la Torre, Manuel Ugarte, Joaquín García Monge [...] [conformaron la] red más importante, desde el punto de vista de la producción y circulación del pensamiento latinoamericano en los años 1920s. Además, se conectó con otras redes menores, asociándose e irradiando hacia el grupo aprista, con el que llegó casi a fundirse, con el indigenista, el vitalista, el cominternista, el agrarista y, más remotamente, el afro-americanista del Caribe”. [Eduardo Devés Valdés, “Las redes de la intelectualidad periférica entre 1920 y 1940: Intento de una cartografía y de un planteamiento teórico”, en Aimer Granados (coord.), *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa/ Juan Pablos Editor: 2012), 31-2].

En *Cultura y política en Ecuador*, Rodríguez observó que las modificaciones en el campo cultural del país, en 1925-1945, llevaron a que se configurara una suerte de binarismo ideológico-político; con un liberalismo temporalmente fuera de combate, el polo cultural de derechas debió enfrentar a otro que agrupaba a las nacientes izquierdas; intelectuales de esta última filiación (provenientes de sectores medios y de aristocracias venidas a menos) desplegaron una exitosa batalla al interior del campo cultural, en los años 30. La llamada matriz cultural de izquierdas consiguió notables resultados: cambió la norma de la literatura y las artes plásticas, y posicionó la estética del realismo; además, pudo promocionar a esos nuevos intelectuales, reconociéndoles capitales y posiciones elevadas dentro del campo. No obstante, se trataba esencialmente de una lucha al interior de un campo letrado.

Dada esa reestructuración del campo, el debate que oponía a formas musicales cultas y populares permite apreciar los límites prácticos del concepto de ideología, en tanto “sistema consciente [relativamente formal y articulado] de ideas, [...] de un tipo que puede ser abstraído como [...] una ‘perspectiva de clase’”.<sup>370</sup> Podríamos decir que solo los llamados sistemas simbólicos (de las artes, las ciencias, la lengua, la religión) tienen una estructuración significativa (y por esa razón son estructurantes, a su vez);<sup>371</sup> pero no la tiene todo sistema ideológico. Por otro lado, los sentidos sobre la realidad se construyen *en la totalidad del proceso social particular* y en sus prácticas (no solo a partir de marcos de ideas).<sup>372</sup> Por eso, en lo cotidiano, es posible notar “contradicciones ideológicas”; ejemplo: durante el ascenso de las formas musicales populares, una mayoría de críticos (autores de notas de prensa o de artículos eruditos) cerró filas en defensa de la alta cultura, independientemente de su filiación ideológico-partidista (hablamos de una mayoría de intelectuales con militancia liberal, conservadora y también en las izquierdas). Eso, porque uno de los sistemas simbólicos mejor estructurado es el de las artes, y porque de las instituciones del arte emanaban presiones. Esos autores enfrentaban no solo ideas, sino apremios y coacciones dentro de los campos musical

---

<sup>370</sup> Williams debate los límites del concepto, a partir de ésta, que es una de sus definiciones corrientes. [Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009 [1977]), 149].

<sup>371</sup> Pierre Bourdieu, “Sobre el poder simbólico”, en *Intelectuales, política y poder: 65-73* (Buenos Aires: Eudeba, 2005 [1999]), 66-7.

<sup>372</sup> Williams halla limitaciones en el concepto de ideología porque no solo en los sistemas de ideas se producen sentidos sobre lo social: “los vínculos prácticos que existen entre las ‘ideas’, las ‘teorías’ y la ‘producción de la vida real’, se encuentran todos dentro de este proceso de significación social y material”. [*Marxismo y literatura...*, 92-3] Es decir, la construcción de sentidos y valores respecto de lo social está afectada por *la totalidad* del proceso (no solo responde a ideas o teorías).

y cultural, en los cuales ellos buscaban mejorar sus posiciones. Entonces, si a los sentidos contruidos por el sistema de las artes se oponían los “sentidos comunes” contruidos por las industrias culturales, una opción “lógica” —más o menos consciente; nacida de las *prácticas* y la *experiencia cotidiana* de esos letrados— era cerrar filas y defender el sistema del arte.

A su vez, los grupos subalternos no eran (ni son) necesariamente contestatarios,<sup>373</sup> como tampoco homogéneos en sus praxis. En lo político, en los años 30, ellos se distribuyeron entre identidades tan diversas como el filo-nazismo (la Compactación Obrera Nacional), la doctrina social de la Iglesia Católica (el Círculo Católico de Obreros), las izquierdas políticas (la Confederación Obrera del Guayas), o las ideologías del mestizaje y del folklore (Círculo Campirano del Guayas, el Instituto Indigenista).<sup>374</sup> Y es muy interesante el hecho de que casi todos estos grupos subalternos consumieran músicas popular-mestizas —suerte de *lingua franca* entre la población urbana subalterna y algunos sectores medios, indistintamente de su filiación partidista—. La distribución de estos grupos subalternos en militancias ideológicamente tan diversas muestra los alcances y los límites de las ideologías político-partidistas;<sup>375</sup> y esa diversidad en la militancia, considerada junto al consenso en las preferencias musicales, habla también los límites de la conciencia, puesto que la construcción de sentidos sobre lo social no solo emana de sistemas de ideas más o menos estructurados.<sup>376</sup>

En cuanto a la pregunta por las diversidades culturales (aunque no se reconociera al debate con tal nombre, entre 1930 y 1945 en Ecuador), ella se refería a lo indígena, a lo montuvio y lo popular-mestizo, como plausibles representantes de “la identidad nacional” (que era pensada como única). Así veremos que, en este periodo, lo indígena estuvo presente en el campo sonoro: formó parte de piezas de géneros popular-mestizos, de obras académicas, de espectáculos dancístico musicales (estos últimos, solo entre 1941-1944); lo montubio

---

<sup>373</sup> Escobar, “La cuestión de lo popular”, 129.

<sup>374</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 83-90.

<sup>375</sup> “Queda como una cuestión abierta entonces saber si los conceptos de ‘ideología’ e ‘ideológico’, con sus sentidos de ‘abstracción’ e ‘ilusión’, o con sus sentidos de ‘ideas’ y ‘teorías’, o incluso con sus acepciones de un ‘sistema’ de creencias o de significados y valores, son términos suficientemente precisos y practicables para una redefinición tan radical y de tan largo alcance”. [Williams, *Marxismo y literatura...*, 92-3].

<sup>376</sup> Por eso, siguiendo nuevamente a Williams, prefiero trabajar con el concepto de hegemonía, que reconoce el rol de los sistemas ideológicos (y de la cultura), pero destaca la centralidad de “todo el proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes”. [Ibíd., 149-51] Ella es “todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida [...] Es un **sistema vivo de significados y valores** –constituyentes y constituidos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto constituye un sentido de la realidad”. (Ibíd.) Énfasis añadido.

igualmente formó parte de pasillos y amorfinos que la industria fonográfica auspició, y de *performances* en el Día del Montuvio; pero las piezas referidas a lo popular-mestizo fueron, largamente, las más producidas y consumidas en el espacio sonoro de las urbes; eso, al mismo tiempo que crecía el consumo de géneros de otros países de la región (sobre todo, bolero y géneros antillanos). En ese contexto, emergía una nueva categoría en los espacios públicos, y fue trabajada primero por los académicos: la de *folklore*. Pero, como también suele ocurrir, las industrias culturales se apropiaron e hicieron un nuevo uso de ella; con ese recurso, posicionaron además la noción de que se pertenecía (musicalmente) a una misma y diversa región. El espacio público sonoro hacía sentir, de esta forma, que la academia no era el único lugar de enunciación en estos debates en torno a la nación, a la identidad y a los modelos culturales; el resultado fue que la música popular urbana halló un segundo momento propicio para su despliegue en aquellas arenas de lucha, con la mediación de las industrias culturales, y de las nacientes radio e industrias del espectáculo.

## **2. Industrias culturales y radio en el proceso del pasillo (1930-1944)**

### **2.1. El pasillo y las grabaciones, entre 1930 y 1944**

Comenzaré señalando que la construcción de lo nacional se realizó también en la tensión entre lo local y lo global. Lo sugiere la publicidad (en la prensa) de las grabaciones Columbia, realizadas en EE.UU., en 1930. Debe recordarse que, por entonces, usualmente los temas eran grabados en las agencias locales subsidiarias de los grandes sellos: estos trabajaban, pues, con artistas locales *en el mismo país*. Pero al mismo tiempo se realizaban grabaciones de músicas de la región en la voz de artistas contratados por esas grandes disqueras, en los países del norte; y era claro que los empresarios periféricos tenían menor peso en esa instancia central, al momento de decidir repertorios y artistas. Ese fue el contexto del viaje de José Domingo Feraud Guzmán —propietario del sello local Ónix y distribuidor de productos Columbia— con el dúo Ecuador, para que ellos grabasen un repertorio seleccionado por él, en los laboratorios de Columbia; con esa grabación *en Nueva York*, de modo sesgado logró aproximarse mejor a los circuitos de difusión de Columbia, y concertó varias audiciones musicales en emisoras de esa ciudad estadounidense. La prensa local presentó a dichas grabaciones como hazañas excepcionales: “Orgullo nacional. Los cantantes

nacionales Ibáñez-Safadi siguen triunfando en New York. [...] La Casa Columbia ha sido la precursora entusiasta de nuestra bellísima música que tan resonantes elogios conquista en los grandes centros musicales del exterior”.<sup>377</sup> Esas grabaciones, y su publicidad intensiva y exultante en la prensa, contribuyeron sin duda al ascenso exponencial en el consumo del pasillo entre 1930-1934 (ver tabla 3).

Esos discos recibieron, además, un *plus* de publicidad indirecta, que llegó de varias maneras. La más notable fue la audición de pasillos en un programa de Radio Schenectady (de Nueva York), la que fue captada y escuchada con “orgullo patrio”, y muy publicitada en la prensa; no hallamos registros textuales ni gráficos en los diarios de gran tiraje, en años previos, que dieran cuenta de recepciones similares. *El Telégrafo* dedicó innumerables notas al tema; impresionan, en particular, las fotos del público que colmó la calle entera, delante de la Casa Columbia, para “escuchar las pruebas de los discos [...] [de] los muchachos [del dúo Ecuador,] que triunfan en los Estados Unidos”.<sup>378</sup> Las imágenes impactan por lo masivo de la concurrencia, comparable con la de cualquier gran concierto de nuestros días (se estimó que estuvieron allí 7000 personas).<sup>379</sup> Recordemos que, ca.1930, solo Radio El Prado se escuchaba en *todo* el país, y que las audiciones a través de parlantes eran un medio importante de difusión de música nueva (tarea que pronto pasaría a cumplir la radio, mayoritariamente).

El contrapunto a las grabaciones Columbia no se hizo esperar. El sello Víctor lanzó también una remesa de “discos nacionales” dobles, que contenían 5 pasillos y 1 yaraví. Su interesante propaganda sugiere el grado de competitividad en esta industria, y la conmoción que causaron ese año las nuevas grabaciones: “En el cuarto piso de la Sociedad Continental, donde los técnicos de R.C.A. Víctor Company, con su modernísima instalación grabó para siempre las voces de nuestros mejores cantantes, los verdaderos artistas de la música nacional; cantantes que han ganado todos los concursos de canto que se han promovido en Guayaquil. [...] Nuestro almacén permanecerá abierto hasta las 11 de la noche para poder satisfacer la demanda del público”.<sup>380</sup> Al igual que Columbia, Víctor publicitó los discos en la prensa, pero también en cancioneros como El Mosquito: “El Dúo Chávez-Antepara

---

<sup>377</sup> “Los discos y máquinas Columbia llevarán alegría a su casa”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 14 de agosto de 1930, 6.

<sup>378</sup> “Resonancias de la audición...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de agosto de 1930, 5.

<sup>379</sup> “Rey del Universo Musical”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de agosto de 1930, 7.

<sup>380</sup> “Ahora sí llegaron los únicos verdaderos Discos Nacionales”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de septiembre de 1930, 4.

actualmente son los que verdaderamente merecen ocupar el primer puesto en el Ecuador [...], pues así lo han demostrado en las varias audiciones que han dado en la mayor parte de los Teatros de esta ciudad, así como también se dejan oír sus voces en la grabación que han hecho en los discos Victor, y por ello se saca la consecuencia de que no tienen rivales”;<sup>381</sup> finalmente, los difundió y publicitó a través de parlantes: “Para comodidad del público, esta música será Radio-difundida esta noche por nuestros altoparlantes Víctor, que estarán colocados uno en el Teatro Olmedo y otro en la Rotonda del Boulevard 9 de Octubre”.<sup>382</sup> La subsidiaria local de RCA Victor mantuvo, pues, las grabaciones *en el país* de artistas *locales*, y trató de paliar la ventaja publicitaria de Columbia con nuevos temas de *música nacional*.

El contrapunto siguió, y el argumento nacionalista se mantuvo como hilo conductor. Columbia respondió en seguida: sus grabaciones tenían “el legítimo y característico sabor nacional, por su música, por sus letras, por sus autores, por sus cantantes tan queridos y populares: el Dúo Ecuador, Ibáñez Safadi”.<sup>383</sup> También resaltó la calidad de la grabación de sus productos y del sello Columbia: “han sido grabados en los bien **organizados y completos laboratorios** de la fábrica, cuyas acústicas son especiales hasta para eliminar los ruidos fastidiosos que produce la aguja al pasar sobre el disco”.<sup>384</sup> En anuncios posteriores se mantiene el tono nacionalista, incluso marcial: “Con paso de vencedores, llegan los únicos y exclusivos Discos Columbia”.<sup>385</sup> La propaganda asegura lo siguiente: “Es la tercera remesa que hemos recibido hoy, y como las anteriores serán disputadas por el público en pocas horas. La experiencia ha demostrado que usted debe comprarlos en el mismo día en que anunciamos la llegada (HOY), pues al siguiente ya se agotan. Los incontables amigos y clientes que han pagado adelantado por estos discos, pueden reclamarlos en cualquier momento”.<sup>386</sup>

Un tercer sello discográfico publicitó sus discos en 1930: Brunswick. Ofrecían principalmente géneros populares extranjeros (*fox-trots*, *one-steps*, valeses, tangos); pero en 1930 grabaron, con el dúo Cornejo-Cáceres, los pasillos *Qué importa* y *Quisiera ser*, entre

---

<sup>381</sup> Cancionero El Mosquito No. 3 t. 8 (1930) [portada, con foto]. BCAR 784 CUCm.

<sup>382</sup> “Ahora sí llegaron los únicos verdaderos Discos Nacionales”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de septiembre de 1930, 4.

<sup>383</sup> “Unos inventan, otros imitan, Columbia perfecciona”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de septiembre de 1930, 12.

<sup>384</sup> *Ibíd.* Énfasis original.

<sup>385</sup> “Con paso de vencedores, llegan los únicos y exclusivos Discos Columbia”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de septiembre de 1930, 5.

<sup>386</sup> *Ibíd.* El costo de cada disco sencillo, con dos canciones, era de s/. 5,00. [“Consagran su triunfo los artistas nacionales Ibáñez-Safadi”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 30 de agosto de 1930, 10]



otros. El sello Polydor anunció también novedades discográficas en el diario quiteño *El Día*; bajo el título “Música nacional. Discos Polydor”, ofrecía su nueva remesa de discos, que incluía pasillos, *fox incaicos* y sanjuanitos.<sup>387</sup> Como se aprecia, la oferta era abundante; las compañías no se rezagaban en la disputa por el público de esta música, disputa que se libró con gran fuerza desde el segundo semestre de 1930,<sup>388</sup> y se extendió a los años siguientes.

Además de informar sobre el clima publicitario y comercial en torno a géneros popular-mestizos, esas propagandas muestran otros aspectos del proceso. Dejan vislumbrar de manera indirecta la recepción del pasillo en 1930, cuando las grabaciones se sucedían una tras otra y la oferta era variada. Veamos dos remesas de Columbia, de 1930. El primer anuncio nos brinda idea de los títulos y géneros populares promocionados en mayo de ese año, adicionales a su amplia colección de música clásica. Se trató de 92 nuevos títulos (en 46 discos dobles); de ellos, 18 (16,56%) pertenecían a géneros popular-mestizos ecuatorianos: 10 pasillos (*Hacia ti, Alma lojana, Jilguerito tráeme besos, Alma solitaria, Melancolías, Alejándose, Latidos, Ojos verdes, Esperando, Ilusión*), 5 yaravíes (*El puñal, Hasta cuándo, ingrata, No llores, Van cantando por la sierra, Momentos de tristura*), 2 sanjuanitos (*El pingullo, Siga la farra*) y 1 pasacalle (*Besos y cerezas*). Los títulos restantes incluían: 11 *fox-trots*, 10 canciones, 10 tangos, 9 valeses, 7 pasodobles, y otros géneros con menor presencia.<sup>389</sup> Es decir que *fox-trots*, canciones, tangos, valeses y pasillos constaban entre los más promocionados por Columbia, por entonces. La remesa de octubre de 1930 incluye 102 piezas nuevas (en 51 discos dobles); de ellas, 32 pertenecían a géneros popular-mestizos del Ecuador: 23 pasillos, 6 sanjuanitos, 1 yaraví, 1 canción criolla, y 1 marimba.<sup>390</sup> Proporciones similares se observaron en otra remesa del sello Víctor, de 28 piezas nuevas (en 14 discos); de ellas, 7 eran pasillos,<sup>391</sup> sin presencia de otros géneros popular-mestizos ecuatorianos. Estos datos de ascenso en la recepción del pasillo en ese año son consistentes con la información que proporcionaron los cancioneros (ver tabla 2).

---

<sup>387</sup> “Música nacional. Discos Polydor”, *El Día* (Quito), 22 de febrero de 1930, 2.

<sup>388</sup> “Novedades se ofrecen muchas, pero buenas, pocas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1930, 3.

<sup>389</sup> “Sensacional llegada”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de mayo de 1930, 3.

<sup>390</sup> “Rey del Universo Musical”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 1 de noviembre de 1930, 12.

<sup>391</sup><sup>391</sup> “Nueva remesa de discos Víctor ortofónicos”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 20 de noviembre de 1930, 8.

Otro aporte de esa publicidad es que permite tomar nota de cuáles intérpretes eran artistas “exclusivos” de los sellos discográficos, hacia 1930: los dúos Chávez-Antepara y Guillén- Orellana, y la Orquesta Blacio Hermanos, eran artistas Víctor; mientras, el dúo Ecuador lo era del sello Columbia. Cabe señalar que, desde 1913 y en la década de 1920, Nicasio Safadi grabó en varias ocasiones para Víctor;<sup>392</sup> luego, para el sello Columbia, en 1930. Da la impresión de que, en este año tan competitivo y marcado por la avalancha publicitaria, las exclusividades se volvieron prominentes —más allá de que la competencia entre las casas había existido desde años antes—.

Además de la lucha entre los sellos que se libraba en la prensa, existían también otras arenas: los espectáculos de la Feria de Muestras,<sup>393</sup> los teatros y cines;<sup>394</sup> las calles y los almacenes distribuidores (a través de las audiciones). Muy pronto, se disputaría además en la radio. Pero los productos de la industria fonográfica estarían presentes en ella de una manera distinta. Luego de veinte años de audiciones a través de parlantes, retretas y serenatas, la música grabada iniciaba otra fase, de la mano de este cambio en la tecnología de las comunicaciones. El nuevo medio —con su dinámica apertura a voces nuevas, con una promoción inédita— acompañaría a la industria fonográfica en su incidencia en el proceso del pasillo, y marcaría un nuevo episodio en la historia de lo sonoro en las ciudades.

Los estudios de algunas emisoras aportaron no solo difundiendo música de los sellos, sino que también realizaron grabaciones. La estación El Prado fue pionera en radiofonía (1929) y en grabación de música en estudios radiales (1932). Años más tarde, la secundó otra radio señera: HCJB, en Quito, en 1940. Carlos Cordovez —propietario de El Prado, técnico contratado de la R.C.A., y gerente-técnico de General Electric—<sup>395</sup> “fue el primero en instalar una verdadera sala de grabación [en el país], en Radio El Prado, donde se grababan discos con los últimos adelantos: las matrices eran grabadas en discos de aluminio y se mandaban al exterior para su fabricación; primero, a Estados Unidos, luego a Chile y Argentina. [Grabó]

---

<sup>392</sup> Cfr. Pro Meneses, *Discografía...*, 84-8.

<sup>393</sup> La Feria contrató a los dúos de Víctor, en 1930. [“VII Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1930, 7]

<sup>394</sup> El Bolívar ofrecía “Cantos populares por el Duetto Pollo Ibáñez [sello Columbia] y Tomás Valencia” en septiembre de 1930, además de las películas. [“Bolívar”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de septiembre de 1930, 4]. En diciembre, el Edén anunciaba “un atractivo acto de Variedades, en el que tomarán parte el Dúo Ecuador, Ibáñez-Safadi” (sello Columbia), luego de las películas. [“Edén”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de diciembre de 1930, 5]. El “Bolívar” también presentó al dúo Ecuador, junto a la película *Coqueta virtuosa*. [“Bolívar”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de diciembre de 1930, 7]

<sup>395</sup> Cfr. Pro Meneses, *Discografía...*, 94-5.

para diversos sellos, como Victor, Columbia, Odeon, etc.”;<sup>396</sup> p. ej., el dúo Ecuador grabó de nuevo para Columbia a través de El Prado, en 1932.<sup>397</sup> El haber fabricado impresiones para tantos sellos dificulta la elaboración de un catálogo de El Prado; pero Pro Meneses informa sobre el nutrido grupo de artistas posicionados en esos años y que grabaron en sus estudios:

Jorge Araújo Chiriboga, Angel Leonidas Araújo Ch., Los Riobambeños (Rubén y Plutarco Uquillas), Francisco Pástor, Angel Pulgar, Dúo Benítez-Valencia, [...] Dúo Ecuador, Pibes Trujillo, Lucila Gortaire de Ivasti, Julio Humberto Borja Gallegos, Luis Alberto Valencia, Carlos Brito, [Dúo] Luis Galárraga - Hermel Moncayo, Dúo Rubén Uquillas – Augusto (‘Loco’) Albán, Conjunto Alma Latina, Trío Los Bohemios, Dúo Villavicencio – Páez...<sup>398</sup>

Las Hermanas Fierro (Clorinda y Mercedes) se dieron a conocer en esos micrófonos, y se las apreció mucho; grabaron la zamba *El botarate*, el aire típico *Ashcu de primo*, el valse *Sólo para ti*, y otros valeses, tangos, yaravíes y pasillos; entre estos últimos, destacan: *Ojos tentadores*, *Sólo penas*, *Manitas blancas*, y el muy famoso *Sombras*.<sup>399</sup> De su parte, Carlota Jaramillo grabó 10 temas en El Prado, entre los que constan los pasillos *Amor grande y lejano*, *Honda pena*, *Plegaria*, *Corazón que no olvida*, y el aire típico *Alza que te han visto*.<sup>400</sup>

En cuanto a Radio HCJB, su rol en el ámbito cultural ecuatoriano —y, en particular, en el de la comunicación— fue y sigue siendo decisivo. Por ahora, señalaremos que sus mentalizadores fueron a la vez grandes gestores —con enorme capital económico, a juzgar por las empresas e instituciones de ese emporio—, que promovieron varias políticas culturales privadas de enorme impacto público. Primero, crearon (y mantienen) la emisora HCJB (que, en 1997, transmitía en 18 idiomas);<sup>401</sup> instalaron la primera estación de televisión (Canal 4) en 1961. En lo cultural, crearon y auspiciaron el Coro y la Orquesta HCJB-La Voz de los Andes; en lo educativo, la radio y sus empresas afines (que incluyen hospitales en el Oriente y en Quito) participaron en la penetración cultural-religiosa evangélica; finalmente, han sido productores de TV, y de “video-cintas en español y quichua”.<sup>402</sup>

Las grabaciones para discos que realizó la estación HCJB iniciaron en 1940. Igual que ocurría con El Prado, las impresiones efectuadas en sus estudios eran el material para la

---

<sup>396</sup> Pro Meneses, *Discografía...*, 95.

<sup>397</sup> Pro Meneses, *Discografía...*, 96.

<sup>398</sup> *Ibíd.*

<sup>399</sup> *Ibíd.*

<sup>400</sup> *Ibíd.*

<sup>401</sup> *Ibíd.*, 97.

<sup>402</sup> *Ibíd.*

fabricación de discos en diversos sellos, fuera del país; por eso, tampoco existe un catálogo de grabaciones en HCJB. Pro Meneses nos ayuda otra vez con un listado de los cantantes de pasillos que grabaron allí: “Trío Quito, Los Barrieros, Los Nativos Andinos, Segundo Guaña, Luis Alberto Sampedro, Carlota Jaramillo, Evly Chávez, Hermanas Naranjo Moncayo, Gonzalo Moncayo, Marco Tulio Hidrobo, Homero Hidobo y el mismo Luis Alberto Valencia”;<sup>403</sup> Valencia y el locutor y cantante Nelson Chávez formaron el dúo Chávez-Valencia, “que actuó en la emisora HCJB, pero que no llegó a grabar discos”.<sup>404</sup>

Como se ha visto, en la década del 30 prosiguieron las grabaciones locales para sellos extranjeros, sin que el proceso de fabricación del disco se realizara en el país. Lo que añade esta década, entonces, es la proliferación de grabaciones para esos sellos, ahora en los estudios de las radios mencionadas y de otras empresas. Ya se comentó que la distribuidora de discos Victor en Guayaquil (la Casa Reed & Reed) hacía grabaciones para aquel sello; los discos eran prensados en Argentina o en Chile. En esos estudios nació también el sello Ecuador —en 1937—;<sup>405</sup> en él grabaron diversos artistas posicionados a fines de los años 30 y en la década del 40 (Trío Benítez-Valencia-Ortiz, dúo Benítez-Valencia, Hnas. Mendoza Suasti), con diversos acompañamientos (Nativos Andinos, Conjunto Imbabura, Orquesta Ecuador, Orquesta Típica Los Andes).<sup>406</sup>

Otra institución que realizó grabaciones para Victor (luego de que desistiera de hacerlo Reed & Reed, en 1937) fue la Compañía Industrial Fonográfica Ecuatoriana (CAIFE); y ocurre que su director también se independizó de Victor al poco tiempo, y constituyó el sello CAIFE.<sup>407</sup> En las décadas del 40 y siguientes, aumentaría de forma importante la producción local de discos, realizándose el trabajo de prensado ya en el país.

## **2.2. Las primeras radios y el pasillo**

La radiofonía con programación regular inicia en Ecuador en 1929, con la estación HC1FG (Radio El Prado, de Riobamba); esto es, diez años después de las primeras emisoras en el mundo. Podía sintonizarse en todo el país y en el exterior, inicialmente solo en las

---

<sup>403</sup> *Ibíd.*, 98.

<sup>404</sup> *Ibíd.*

<sup>405</sup> *Ibíd.*, 102.

<sup>406</sup> *Ibíd.*, 102-3.

<sup>407</sup> *Ibíd.*, 108.

noches de los jueves. Era de onda corta, y mantenía enlaces con las radios pioneras de EE.UU. (KDK) y Holanda (PCJ), y con otras en Sudamérica. Entre 1929 y 1939, al menos 20 emisoras se sumaron a El Prado:<sup>408</sup> 9 en Quito,<sup>409</sup> 9 en Guayaquil,<sup>410</sup> 1 en Cuenca y 1 en Ibarra. El ritmo de crecimiento se mantuvo en el lustro siguiente (1940-1944), con la fundación de 11 emisoras en ese lapso; estas cifras estuvieron influidas con seguridad por el severo control del espectro radioeléctrico que existió durante el gobierno de Arroyo del Río (enero de 1941 a mayo de 1944), en el contexto de la II Guerra Mundial y de la Guerra con el Perú.<sup>411</sup> En contraste, entre 1945 y 1950, solo en seis años, se añadieron 27 emisoras nuevas. Es decir que el crecimiento importante de la radiofonía en el país inicia en 1945. No obstante, el rol potenciador de la industria fonográfica que desempeñó la radio fue evidente desde las emisiones iniciales de las señales pioneras.

Cabe preguntarse cómo funcionaban esas radios que se abrieron paso en la década de 1930. Sus características y condiciones de trabajo son resumidas por Yaguana y Delgado; ellos señalan que la programación de aquellas emisoras estaba constituida

básicamente por música [grabada y] en vivo, ejecutada en enormes salas de audición, muchas veces improvisadas. Cuando la emisora no disponía de esa infraestructura, se ubicaba un micrófono junto a un reproductor de discos para desde allí llevar la señal hasta el transmisor. Las condiciones técnicas bajo las cuales funcionaban eran mínimas. Hubo ocasiones en las cuales ciertos equipos fueron confeccionados de forma casera.<sup>412</sup>

---

<sup>408</sup> En 1933, una nota de prensa nombra emisoras de Guayaquil no incluidas en la lista elaborada por Yaguana y Delgado. [Yaguana Romero, Hernán y Washington Delgado Cepeda, *85 años de la radiodifusión en Ecuador*, (Quito: Intiyán. Ediciones CIESPAL, 2014), 31-2]. En aquella nota, a más de la conocida Estación HCR, constan: la Estación de la Capitanía de Guayaquil, Estación de onda corta HC2 “de reciente creación”, y estación de Puná. [“El personal de las estaciones de radio en ésta, quedó designado...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 31 de enero de 1933, 1 y 5] A su vez, la columna “Radio” menciona adicionales emisoras que superaron el tiempo de prueba y adquirieron el permiso para funcionar, pero ni San Félix, ni Yaguana y Delgado, las nombran. Estos indicios sugieren que el número de emisoras señaladas por esos autores es aproximado.

<sup>409</sup> San Félix refiere 9 emisoras quiteñas (mientras Yaguana y Delgado solo mencionan a 5): la estación experimental estatal HC1DR, Radiodifusora Nacional (1929); HJCB (1931); El Comercio (1932); El Palomar (1935); Bolívar (1936); Colón (1938), Radio Nariz del diablo (1938) y Radio Quito (1940). [San Félix, *Radiodifusión en la mitad del mundo...*, 30-70]. Las emisoras de Guayaquil, según por Yaguana y Delgado, fueron: Ecuadoradio (1930); Radio Quinta Piedad (1933); La voz del Litoral (1933); Radio American, Radio Ortiz (1935), Radio El Telégrafo (1935), Radio La voz del alma, Radio H.I.R.S.A, y Radio Ondas del Pacífico (1936); y C.R.E. (1940). [Cfr. Yaguana Romero y Delgado López, *85 años...*, 11-30].

<sup>410</sup> Yaguana Romero y Delgado López, *85 años...*, 15. En esa década, dos ciudades se sumaron a la radiofonía: Cuenca (La Voz del Tomebamba, 1934), e Ibarra (La Voz de Imbabura, 1938). [Ibíd.]

<sup>411</sup> Ibíd., 30. En el decenio de 1940, las nuevas estaciones se distribuyeron mejor en el país. Quito y Guayaquil se mantuvieron a la cabeza (9 y 8 emisoras nuevas, respectivamente); las provincias del Azuay y Cotopaxi contaron con 4 frecuencias cada una, y 13 adicionales se crearon en 7 provincias (1 en Carchi, y 12 distribuidas por igual entre Manabí, Los Ríos, Chimborazo, Tungurahua, Imbabura y Loja). [Ibíd., 31-2]

<sup>412</sup> Ibíd., 27.

Es que la radiodifusión se ensayaba y crecía, a pesar de las limitaciones técnicas. A falta de archivos de esos medios, la columna “Radio”, publicada en los diarios *El Comercio* de Quito (1932 a 1936) y *El Telégrafo* de Guayaquil (1932 a 1937), permite conocer la programación de la estación HCJB, casi desde sus inicios (a fines de 1931). Clarence W. Jones, columnista de “Radio” y director de esa emisora, daba a conocer la programación de HCJB y HC1DR (señales de Quito), El Prado (de Riobamba), y Radios Quinta Piedad y HC2JSB (ambas, de Guayaquil), así como de señales extranjeras que se captaban en el país; brindaba información técnica, y relativa a la radiodifusión en general;<sup>413</sup> facilitaba sus micrófonos a diversas instituciones, para que ofrecieran audiciones;<sup>414</sup> finalmente, actuaba como nodo central en las redes de radiodifusores.<sup>415</sup> Desempeñó, pues, un importante rol ligador entre las emisoras nuevas, y es fuente clave de información sobre la programación radial en Quito y Guayaquil, en los años 30. Por otro lado, “Radio” permite afirmar que las pocas señales registradas hasta 1935 emitían con regularidad, durante unas cuantas horas al día. Por ejemplo, informa que, en 1933, HCJB tenía solo un programa diurno (a las 12H:30: “Delicias del mediodía”), y varios nocturnos (de 7:30 a 10 pm), que duraban 15 ó 30 minutos; el último de ellos era patrocinado por el sello Reed & Reed, y difundía música grabada (más adelante, la columna detallaría la programación de este segmento).

La concurrencia de público a las audiciones en vivo evidenciaba la aceptación de un programa y de la radio misma. Además, generaba una dinámica particular: ese público a su vez presionaba solicitando los artistas de su preferencia y los repertorios difundidos por la

---

<sup>413</sup> Por ejemplo, “Radio” señala que, a inicios de 1932, existían en Centro y Sudamérica unos 750000 receptores, y unas 50 emisoras “de diversos tipos y potencias”; la importación de receptores en la región había crecido de medio millón a más de cinco millones de dólares en los seis años previos. [“Radio”, *El Comercio* (Quito), 3 de marzo de 1932, 8]

<sup>414</sup> Otras emisoras también cumplían esa labor. Ejemplo, Radio HC2JSB cedió micrófonos al programa de aniversario 25° del *Club Sport Patria*, en 1933. En esa ocasión, socios del Club declamaron poemas; cantaron acompañándose de guitarra y de ukelele: los dúos Carlos Rovira- Olmedo Torres, y Leonor Vera- Leopoldo Luces —quienes también actuaron como solistas, igual que Ramón Sierra Alarcón y otros—. [“Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 17 de septiembre de 1933, 6]

<sup>415</sup> A veces ocurría que nuevas emisoras eran captadas en sus emisiones de prueba: “El domingo último tuvimos el gusto de ‘pescar’ a las 3 de la tarde más o menos con nuestros diales una conversación de nuestro buen amigo el señor Cordovez de Riobamba [Radio El Prado], con alguien de Quito. Escuchamos con gran interés mientras el señor Cordovez enviaba sus felicitaciones a través del aire al propietario del nuevo transmisor HCIRF, el cual evidentemente se encontraba efectuando cambio de transmisiones con fines de ensayo. Todavía nos ha sido imposible saber quién es el propietario de la HCIRF. Si alguno de nuestros lectores obtiene alguna información [...], agradeceríamos mucho la noticia”. [“Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 25 de enero de 1933, 5]. En “Radio”, también se confirmaba y publicitaba el nacimiento de nuevas señales, como ocurrió con HC1PM, de Quito. [“Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 23 de abril de 1933, 8]

industria fonográfica; así, el público ayudaba a “construir” la programación. Esas audiciones pronto fueron muy apreciadas por los *habitués*, que asistían además a audiciones en plazas, casas disqueras, cines, locales comerciales en general.<sup>416</sup> Ese gusto pudiera leerse como muestra del cambio en el *sensorium* de los habitantes, promovido por la llegada de nuevas técnicas auditivas y audiovisuales a las urbes modernizadas.<sup>417</sup> El interés en los espectáculos masivos reflejaba, por otro lado, el reciente placer de sentirse a gusto en la multitud. Podemos apreciarlo, en Quito y Guayaquil, con el entusiasmo por los espectáculos masivos —llegado de la mano de la transformación del tiempo de ocio, desde la década del 20—. Se disfrutaba de ellos, sea que ofrecieran productos sonoros (audiciones), audiovisuales (cine) o de índole deportiva; ejemplo de estos últimos fue la audición radial “del match [de box] Lombardo-Pucaro, en la Argentina”,<sup>418</sup> en 1930; se difundió a través de parlantes ubicados en la calle (al pie de la Casa Columbia), la misma que resultó —como otras veces— colmada por el público. Lo importante y lo novedoso era sentirse en sintonía con la multitud.

Revisaré ejemplos de la vigencia de las audiciones de discos, en 1931 y 1932. El ritmo de emisión de nuevos discos crecía, así como la publicidad a través de audiciones. El primer ejemplo es la invitación, en diciembre de 1931, a la “Gran audición musical artística Columbia en la Plaza del Teatro Sucre [en Quito], a las 7 ½ pm”.<sup>419</sup> El motivo era la llegada de nuevos discos (de 10 piezas publicitadas: 5 eran pasillos; 3, sanjuanitos; 1, yaraví; 1, *one-step*; los autores incluían a Paredes Herrera y Ojeda Dávila). Con la llegada de nuevos discos, aun el comercio ajeno al mercado musical organizaba audiciones particulares para publicitar sus productos; así lo hizo la Casa Samán Hermanos —El Palacio de las Medias—. Durante un día entero (el anterior a la audición Columbia en la Plaza del Teatro), “contrató por su cuenta el Teatrofono (sic) Columbia, que fue instalado en su Almacén [...] [Allí, además] de la típica belleza de la música nacional grabada en los discos Columbia [...], desfilar[on] artistas que deleita[ron] [...] ya con sus recitaciones, cantos armoniosos, ejecuciones de

---

<sup>416</sup> Cfr. Quiteño, “Remitido. Las Grandes Novedades del Día. El Arte, la Música y las Audiciones Columbia en Quito y Samán Hermanos”, *El Comercio* (Quito), 15 de diciembre de 1931, 2.

<sup>417</sup> Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* ..., 62.

<sup>418</sup> “Rey del Universo Musical”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de agosto de 1930, 7.

<sup>419</sup> “La mejor música nacional”, *El Comercio* (Quito), 8 de diciembre de 1931, 3. Se nombraban las 10 piezas de 5 discos dobles, de un total de 25 discos; eran 5 pasillos: Por tu amor, de Paredes; *Sangre ecuatoriana* y *Porque me querías*, de Ojeda; *Último canto de un suicida*, y *Cuando tú me querías* (autores no mencionados); tres sanjuanitos: *Cuitas de amor*, de Paredes; *Penas mías*, de Ojeda, y *El capulí* (autor no nombrado); un yaraví (el famoso *Pobre barquilla mía*); la décima pieza era el *one-step* titulado *Guayaquil*.

instrumentos, monólogos”. En la nota de prensa, se felicitó a la casa Columbia “por poner al servicio del alto comercio tan eficaz y moderno sistema de propaganda”.<sup>420</sup>

Con todo, hay que señalar que las audiciones más publicitadas en la prensa quiteña fueron las de la Casa Columbia, la cual solía colocar parlantes en la Plaza del Teatro Sucre. En enero de 1932, se realizaron 4 audiciones allí. El anuncio de la primera —con motivo de la llegada de 26 nuevos discos dobles— presentaba los títulos de 12 piezas: 3 pasillos, 2 yaravíes, 1 sanjuanito, 1 canción, 1 *one-step*, 2 *fox-trots*, 1 “habanera orquestada, de Ojeda”, 1 “pasodoble de Ojeda”.<sup>421</sup> Las audiciones, en su evolución, combinaban la presentación de los discos con artistas en vivo. Así, el anuncio de la primera indica que se ofrecería “un programa novedoso, ameno y completamente variado, [en el que también] colabora[ría]n artistas de la localidad, con cantos, recitaciones, monólogos cómicos, etc.”<sup>422</sup> La segunda audición se realizó también “desde los balcones del Teatro Sucre, participando en ella ARTISTAS ECUATORIANOS” (mayúsculas en el original).<sup>423</sup> Una nota de prensa refería el éxito de esas audiciones, y añadía que, en la tercera de ese mes, “tomar[ía]n parte artistas del ‘Centro Musical Obrero’, estrenando un bonito pasillo llamado ‘Mercedes’ de Carlos Chávez B. y otras tantas piezas, como artistas, sin que falten los monólogos cómicos ni las recitaciones”.<sup>424</sup> Así, estos espacios llegaron a funcionar también como plataformas para dar a conocer obras inéditas, y como recurso de los artistas para mostrarse ante el público —incluidos los del Centro Musical Obrero; era signo de los tiempos: de ascenso de lo popular—. La audición final corrobora este rol: en ella participaron “los artistas de la ‘Orquesta Amater’ (sic) y del Trío Julio Cañar, de rondador, violín y piano. Nuevos dúos de cantantes. Recitaciones y monólogos cómicos. Todo gratis! Asientos libres!”<sup>425</sup> Como se aprecia finalmente, esas audiciones anticipaban el rol que pronto desempeñaría la radio.

---

<sup>420</sup> Quiteño, “Remitido. Las Grandes Novedades del Día. El Arte, la Música y las Audiciones Columbia en Quito y Samán Hermanos”, *El Comercio* (Quito), 15 de diciembre de 1931, 2.

<sup>421</sup> “Hoy, gran audición Columbia”, *El Comercio* (Quito), 11 de enero de 1932, 8.

<sup>422</sup> *Ibíd.*

<sup>423</sup> La segunda audición, pocos días después de la primera, resaltaba el éxito de la habanera de Ojeda; asimismo, el de Francisco Villacrés, con sus pasillos *Alma dormida* y *Nunca*, y el yaraví *Desesperación*. [“Hoy, desde las 8 ½ de la noche. Grandiosa audición Columbia”, *El Comercio* (Quito), 14 de enero de 1932, 5]

<sup>424</sup> “La Columbia y sus audiciones”, *El Comercio* (Quito), 14 de enero de 1932, 8.

<sup>425</sup> “Última audición Columbia”, *El Comercio* (Quito), 17 de enero de 1932, 8. Las audiciones se suspendieron porque el representante de Columbia en Quito, Hernán Álvarez Soria, viajaría “al norte, con los artistas, en gira de propaganda”. [“Última audición de la Casa Columbia”, *El Comercio* (Quito), 17 de enero de 1932, 8]



La estrategia de difusión de música popular centrada en el nuevo medio estaba en vías de configuración durante el segundo tercio de la década, y pudo consolidarse en el tercio final de la misma. En efecto, las audiciones radiales fueron escasas hasta ca. 1933, y existían grandes diferencias entre las ciudades. Desde 1929, y hasta inicios de 1933, en Quito se podían sintonizar solo 3 señales del país, regularmente:<sup>426</sup> El Prado, HCJB y HC1DR (la cobertura de HC1DR, Radiodifusora Nacional, paradójicamente abarcaba solo a Quito); en el resto del territorio, solo se escuchaba El Prado. En cuanto a Guayaquil, en el mismo año 1933, se fundaron 2 emisoras; en Cuenca, se fundó una en 1934. La oferta radial mejoró recién desde 1935: entre ese año y 1940, vieron la luz 16 emisoras nuevas: 5 en Pichincha, 8 en Guayas, y 3 más en 2 provincias de la sierra: Chimborazo e Imbabura.<sup>427</sup> Entonces, desde 1935 podemos hablar de radioemisiones con mayor cobertura en el país. Eso ayuda a explicar el que no hubiera decaído la importancia de las audiciones ni de las bandas, en esa década.

Pero ¿cómo se dio la presencia de la música popular en el lustro inicial de la radio? En esos años, cuando la radio empezaba a descubrirse a sí misma —sus posibilidades comunicativas, su rol social en la construcción de la nación, sus vínculos con el mercado,<sup>428</sup> etc.—, las tensiones entre música culta y popular no eran todavía un tema decisivo en el debate cultural. Sin embargo, en los años 30 pueden verse mediaciones letradas de la música popular no imbuidas aún por el afán sistemático de verter en formatos clásicos las ideas musicales, los ritmos o tonos populares (este fue el afán las epistemologías de la purificación,

---

<sup>426</sup> “La estación HC1DR de Quito está ‘en el aire’ todas las noches, con excepción de los Domingos, de 8 y 30 a 10 pm. La estación HC1SC también de Quito transmite sus programas en las noches, en horario irregular. La estación HC1FG de Riobamba está en el aire con regularidad, los Jueves por la noche. La estación HCJB de Quito transmite todas las noches, excepto los lunes.” [“Radio”, *El Comercio* (Quito), 1 de febrero de 1932, 8. Por error tipográfico, en el logo de esta columna aparece la palabra Memorándum, en lugar de Radio]

<sup>427</sup> Entre 1935 y 1940, en Guayaquil se fundaron las radios American (1935), El Telégrafo (1935), Ortiz (1935), Ondas del Pacífico (1936), HIRSA (1936), La Voz del Alma (1936) y CRE (1940). Las nuevas emisoras quiteñas fueron El Palomar (1935), Bolívar (1936), Nariz del Diablo (1938), Colón (1938) y Quito (1940). De las otras radios fundadas en la sierra, 2 se localizaron en Imbabura: La Voz de Imbabura (1938), y Radio Municipal La Voz de Imbabura (1940); la tercera, Ondas del Cutuchi, tuvo sede en Cotopaxi (1940). [Yaguana Romero y Delgado López, *85 años...*, 15 y 31]. Cabe señalar que Yaguana y Delgado afirman que la Radio Quinta Piedad se creó en 1932 (Ibíd., 15), y refieren luego otro año: 1933 (Ibíd., 19). El cronista Rodolfo Pérez Pimentel señala que la emisora nació en 1932. [Rodolfo Pérez Pimentel, “Roberto Levi Hoffman”, Acceso 6 agosto 2016 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/13.htm>>]

<sup>428</sup> En el primer lustro de los años 30, la publicidad radial era escasa, aunque Juan S. Behr informó que su señal (nacida en octubre de 1932) estaba “destinada a la propaganda comercial”. Y añade un dato: “Desde que la estación HC2JSB comenzó a lanzar al aire sus programas, el entusiasmo por el Radio en Guayaquil despertó con enormes bríos, y los comerciantes de radio [...], en cuatro meses de trabajo de esta estación, han vendido más receptores que en cuatro años anteriores a su inauguración”. [“Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de febrero de 1933, 6] Esa carta, Behr testifica además que HC2JSB (Ecuador Radio) nació en octubre de 1932, y no en julio de 1930, como afirma San Félix [Cfr. *Radiodifusión en la mitad del mundo...*, 15].

en los años 40 y 50, sobre todo).<sup>429</sup> Se conoce que la música fue un elemento central en la programación de todas las radios.<sup>430</sup> Y aunque desde el comienzo existieron emisoras que se decantaron por la música culta, incluso ellas brindaron espacio a la música popular, en particular a laailable, en esos años. Así, hacia 1933, en un mismo día podía difundirse, en el lapso de una hora de programación: “música clásica especialmente seleccionada”, “música y composiciones criollas”, “solos de piano” y “músicaailable americana”.<sup>431</sup> En contraste, en el segundo lustro de esa década, avanzó la estructuración de los programas, y se pudo apreciar mejor el ejercicio de categorías clasificatorias y jerarquizadoras de la música, como se verá más adelante.

Es otra columna, “HC2ET Radio El Telégrafo” —publicada en el diario homónimo, desde 1935— la que permite apreciar los cambios en la estructura de las programaciones. Puede decirse que, ca. 1937, en esa emisora se diferenciaban ya los segmentos de música culta y música popular —lo que significa que se daba un paso más en la tarea de configurar categorías musicales—. En esa columna, los segmentos de música popular tenían varios nombres; uno era “variedades”, en alusión a los segmentos musicales en presentaciones de teatro. Pero hubo otra categoría musical, que se emplea hasta hoy, y que refleja la actualidad del debate sobre el tema de la nación en esa década. Ella daba nombre al espacio (aún eventual) llamado “Música nacional”. Finalmente, esa radio también empieza a usar el término *folklore* para designar a la música popular-mestiza; pero en 1935, aún distaba de ser una categoría universal y fuertemente sustentada desde el polo cultural hegemónico.

Mencionaré ejemplos de programas del primer lustro de los años 30. Se conoce que, en Quito, en 1932, HC1DR emitía solo un programa nocturno, de 90 minutos. En él, era posible escuchar música clásica (ejemplo: piezas de Beethoven y Schubert, en una audición a cargo de la Orquesta de la Universidad Popular “Llamarada”);<sup>432</sup> pero también música

---

<sup>429</sup> Ejemplo: un programa emitido por HC2JSB Ecuador Radio, a cargo del compositor chimboracense Francisco Villacrés, en 1935. Las 9 piezas se interpretaron al piano, o por la orquesta; de ellas, 5 fueron pasillos (uno, en piano y clarinete). El repertorio incluyó: la *Marcha 21 de abril* y un aire típico, ambos de Villacrés; 2 fox-incaicos (*Justicia incaica*, y *Adiós huasipunguito*); y 5 pasillos (*Aunque lejos*, *Aires de mi tierra*, *Sufrir y más sufrir*, *Solo por amarte*, y *Adiós tierra querida*), 3 de los cuales eran composiciones del mencionado músico). [“Programa con que el Centro Social Chimborazo conmemora el 21 de abril, fecha clásica de la independencia Riobamba”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 21 de abril de 1935, 2]

<sup>430</sup> Existían segmentos informativos, pero su tiempo al aire era mucho menor; p. ej., los espacios “noticias generales” o “Radiodatos”, de HC1HB. [“Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 26 de enero de 1933, 4]

<sup>431</sup> “Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 26 de octubre de 1933, 4.

<sup>432</sup> “Radio”, *El Comercio* (Quito), 7 de marzo de 1932, 6.

popular (ejemplo: los pasillos *Carbón que has sido brasa* y *De hinojos*, intercalados con tres tangos, dos vales y la “canción popular” *El huiracchurito*, en un programa a cargo del dúo de José Vaca y Hugo Palacios).<sup>433</sup> Otro ejemplo: una muestra de programaciones iniciales de HCJB; en general, en 1932, solía poner al aire 5 programas, de los cuales 3 eran musicales: “Música popular”, “Programa musical. Comentado por la Srta. María Teresa Philippe” y, el último, era “Música de estudio”.<sup>434</sup> En esta programación general, de los inicios de HCJB, no se desglosaban las piezas de cada segmento.

En Guayaquil, las programaciones de las primeras emisoras eran similares, en 1933. HC2RL (Radio Quinta Piedad) se enfocó, desde sus inicios, en la música culta y la lectura de poemas; sin embargo, al final de la programación dedicaba de 30 a 60 minutos a temas “bailables” (“fox, vals, tangos”).<sup>435</sup> De su parte, HC2JB difundía músicas culta y popular-mestiza,<sup>436</sup> y daba lugar tanto a la Estudiantina Ecuador como a la Orquesta Negri,<sup>437</sup> dirigida por el prestigioso Angelo Negri —uno de los mayores gestores y defensores de la música culta en Guayaquil y en el país; director del Conservatorio de esa ciudad entre 1937 y 1942—. De modo similar, HC2JSB ofrecía música culta y popular; así, en sus tres horas de programación (8 a 11 pm.), el 22 de abril de 1933 incluyó: un breve programa informativo (“Noticias sociales y de actualidad”) y tres espacios musicales; dos de ellos tenían el nombre de la empresa auspiciante: Programa Majestic (tres canciones mexicanas por el dúo Álvarez-Antepara, “alternad[as] con escogidas grabaciones Víctor”), y Programa Janer (6 piezas de música clásica en vivo, a cargo de Carlos Alberto González, pianista, y Joaquín Arenas, vocalista); finalmente, el Programa General de la Estación ofreció un repertorio en que el pianista Milo Blacio y la Orquesta Blacio tuvieron protagonismo; las 9 piezas eran de autores académicos (Raff, Godard) y de otros más ligados a la industria fonográfica en los años 10 y 20 (Fred G. Albers, con *Basket of roses*; Jessie L. Deppen, con *Eleanor*; etc.); la programación cerró con el *Himno Nacional* (grabación; interpretado por una Banda).<sup>438</sup>

---

<sup>433</sup> “Radio”, *El Comercio* (Quito), 5 de marzo de 19328.

<sup>434</sup> *Ibíd.*

<sup>435</sup> “Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 16 de abril de 1933, 8.

<sup>436</sup> Esta emisora, además, hacía propaganda religiosa y ofrecía clases de inglés. Sus dos programas dominicales se emitían desde el Templo Evangélico; eran: “Culto Dominical” (10 am) y “Conferencia Evangélica” (8 pm). “Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de septiembre de 1933, 5.

<sup>437</sup> “Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 25 de enero de 1933, 5.

<sup>438</sup> “Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 21 abril 1933, 7.

Entonces, la música culta y la popular estuvieron presentes —y sin mayor segregación— en los programas iniciales de radio ecuatoriana.<sup>439</sup>

Recién hacia 1940 fueron ostensibles los cambios, y se volvió clara la separación entre música clásica (o selecta) y la que no lo era; pero no existía consenso sobre un solo nombre que incluyera a “todas las otras músicas”. Veamos ejemplos de octubre de 1940, en Radio El Telégrafo. Impresiona la fluctuación en las denominaciones de las músicas populares: “Selecciones argentinas por Alberto del Río”, “Música variada”, “Ritmos Cubanos –Hnos. Montecel”, “Folklore internacional”, “Cantantes notables”;<sup>440</sup> “Música internacional”, “Folklore ecuatoriano [...] Lira Ecuatoriana, Dúo Vera Santos-Ruvira, Hnas. Sangurima, Dúo Ruvira-Solís”, “Los éxitos bailables RCA Víctor”;<sup>441</sup> “Chile y sus cantares”, “Alberto del Río y sus guitarras”, “Folklore mexicano”;<sup>442</sup> “Cancionero popular”;<sup>443</sup> “Canciones por Tomás Rangel”, “La música ecuatoriana. [...] Lira Ecuatoriana, Dúo Vera Santos-Ruvira, Hnas. Sangurima, Dúo Ruvira-Solís”; “Los éxitos bailables”.<sup>444</sup> Lo único claro es que estas categorías podían agruparse en el polo opuesto a música clásica o selecta.

En cuanto a los géneros popular-mestizos, el pasillo se escuchaba con una frecuencia que podía variar según la vocación de las emisoras; pero estaba al aire, junto al yaraví, el pasacalle, el fox-incaico y el sanjuanito. Eso era lógico y natural, pues la industria fonográfica los había posicionado en las décadas previas, así como al tango, el valse, el *fox-trot*, etc. Una nota sobre Radio el Prado, lo demuestra: “la dulce y bien timbrada voz de las señoritas Fierro [...] en nuestros pasillos es una súplica, en nuestros tangos una inspiración, añoranza en los valeses, sal y donaire en nuestros pasacalles, recuerdos y lágrimas en el yaraví...”<sup>445</sup> Entonces, los intérpretes en vivo se afianzaban, ya fuese interpretando música clásica o géneros populares (locales, o de otros países).

### 2.2.1. Artistas populares y radioemisoras, en el periodo

---

<sup>439</sup> En 1931, el programa de HC1DR en homenaje a Guayaquil ofreció 7 piezas musicales; de ellas, 3 fueron pasillos interpretados por una orquesta. [“Radio”, *El Comercio* (Quito), 9 de octubre de 1931, 10]

<sup>440</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1940, 14.

<sup>441</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1940, 13.

<sup>442</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de octubre de 1940, 9.

<sup>443</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 21 de octubre de 1940, 10.

<sup>444</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de octubre de 1940, 3.

<sup>445</sup> Manuel Constante, “La estación radiodifusora de ‘El Prado’ en Riobamba”, *El Comercio* (Quito), 7 de diciembre de 1931, 3.

A lo largo de estos acápites se ha nombrado a algunos artistas que acumularon capital simbólico mediante su presencia en la radio, en el naciente campo de la música popular-mestiza del país, en los años 30 y 40. Mencionaré primero qué emisoras contribuyeron a posicionarlos (a ellos y sus repertorios), desde ca. 1935 y en la década siguiente. En Quito, dieron espacio (aunque no central) a estos artistas, las emisoras HCJB y Bolívar (fundada en 1936, ligada al Teatro homónimo). Aunque esta última se decantara por la música culta, ofrecía también audiciones “con artistas nacionales desde la *boite* del Wonder Bar, ubicado en el segundo piso [del local del Teatro Bolívar]; allí actuaron el dúo Villavicencio-Páez, la Orquesta Típica de Humberto Jácome con Augusto Rada, Felipe Cueva y N. Moran”.<sup>446</sup> Hay que mencionar asimismo a radio La Nariz del Diablo, constituida en 1938 (cuyos programas, casi en su totalidad, eran en vivo);<sup>447</sup> y a Radio Quito, fundada en 1940. En esta última, ya se aprecia una suerte de política cultural más estructurada, en relación con los artistas populares y noveles. Ahí se institucionalizó el programa Buscando Estrellas, luego llamado La hora de los aficionados. Entre los participantes, “se hacía una selección que terminaba presentándose en el Teatro Sucre, con la consagración de nuevos valores musicales; [...] [algunos fueron:] Dúo Hermanas Mendoza Suasti, La Lojanita (Mélida Jaramillo), el otavaleño Gonzalo Benítez [...] [en dúo con] el ‘Potolo’ [Luis Alberto] Valencia, quien poseía una de las más lindas voces de barítono”.<sup>448</sup> El dúo Benítez-Valencia y el trío Benítez-Valencia-Haro (con el cantante guayaquileño Héctor Haro) fueron célebres artistas de Radio Quito. Existieron dúos adicionales, formados por Benítez y Valencia con otros artistas: Benítez, con Azucena Morán, con Bolívar “Pollo” Ortiz; Valencia, a su vez, fue parte de los dúos Rivadeneira-Valencia, Uquillas-Valencia, Hermanos Valencia (con su hermana), y de un memorable dueto con Carlota Jaramillo.<sup>449</sup>

En Guayaquil, unas cuantas emisoras abrieron puertas a artistas populares en la década del 30. Primero, tenemos a radio HC2JB (La Voz del Litoral), creada en 1933<sup>450</sup>

---

<sup>446</sup> Yaguana Romero y Delgado López, *85 años de la radiodifusión ...*, 24.

<sup>447</sup> Esta emisora de la empresa de Ferrocarriles del Estado muestra que la radio se hallaba explorando aún sus funciones y alcances. El contexto era la redefinición de *lo público* (en oposición a *lo privado*), con este nuevo medio y por efecto de otros procesos sociales. Así, consideraba parte de sus funciones informativas leer el listado de pasajeros del ferrocarril que llegaba a Quito cada noche. [Pro Meneses, *Discografía...*, 99].

<sup>448</sup> *Ibíd.*, 100.

<sup>449</sup> *Ibíd.*, 101.

<sup>450</sup> De esta radio, en las décadas del 40 y el 50, “las voces que más se recuerdan [son las de]: Fresia Saavedra, Maruja Serrano, Calypso Villamar, Máxima Mejía, Vicentica Ramírez, entre otras”. [Yaguana Romero y Delgado López, *85 años de la radiodifusión ...*, 20].

—primera radio fundada por una casa disquera, Reed&Reed—. <sup>451</sup> Fue muy activa en la promoción de esos artistas: desde sus micrófonos, y a través de sus alianzas comerciales con la empresa Feria de Muestras, sobre todo desde fines de la década del 30. También hay que mencionar a HC2AW (Ondas del Pacífico) —fundada en 1936—, por su programa Folclore Sonoro Ecuatoriano. <sup>452</sup> En la década del 40, nuevas voces populares surgieron de las siguientes radios: en 1940, Cadena Radiodifusora del Ecuador (C.R.E.) —con su programa La Corte Suprema del Arte, <sup>453</sup> donde se dio a conocer Olimpo Cárdenas—; y las radios Cenit, América y Cóndor, que estuvieron al aire desde 1941, 1945 y 1946, respectivamente. Un anuncio señala a varios artistas con fama, hacia 1938: “el Dúo Orellana-Antepara, los más fieles intérpretes de la canción porteña; las Hermanas Naranjo Moncayo, famosas cantantes del Teatro y de la Radio, quienes obtienen nuevos lauros en donde actúan; el Trío Ecuador, originales en su arte, nuevas y bellísimas canciones”. <sup>454</sup> El programa especial por el tercer aniversario de Radio Cenit, en 1944, tuvo como invitados especiales a Carlota Jaramillo y Jorge Araujo Chiriboga; los números centrales estuvieron a cargo del “Conjunto Típico Los Bohemios, dirigido por Nicasio Safadi y el Pollo Enrique Ibáñez Mora, [...] quienes cantaron secundados por su propia guitarra, y [fueron] acompañados por seis artistas más”. <sup>455</sup>

En síntesis, se ha visto que los artistas de las audiciones *en vivo* eran seleccionados por su visibilidad en diversos espacios sociales —animando celebraciones y fiestas, actos inaugurales, <sup>456</sup> en la publicidad de casas comerciales, etc.—; pero, sobre todo:

---

<sup>451</sup> El empresario Eric Williams era el co-propietario. [Cfr. Hugo Delgado Cepeda, *Orígenes de la Radiodifusión guayaquileña* (Guayaquil: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la U. de Guayaquil, 1980 [1969]), 11]

<sup>452</sup> Yaguana Romero y Delgado López, *85 años de la radiodifusión ...*, 25.

<sup>453</sup> La Corte Suprema del Arte fue un programa de CMQ Radio, de Cuba. Fenómeno comunicacional sin precedentes, desde 1938 dio a la luz a numerosos artistas de la isla; estuvo al aire hasta la década de 1950.

<sup>454</sup> “Gran Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de octubre de 1938, 5.

<sup>455</sup> Fernando Núñez Luque, “La que fue radio Cenit”. 1 de diciembre de 2011. Acceso 27 de enero de 2016. <<http://www.eluniverso.com/2011/12/01/1/1366/fue-radio-cenit.html>>. En Radio Cenit también actuaron: “Leo Marini, [...], Mario Gil; la chilena Marión Randall; Olimpo Cárdenas, acompañado con guitarra por Carlos Aurelio Rubira Infante; Carmen Rivas; Blanquita Palomeque,” entre otros. [Ibíd.]

<sup>456</sup> El programa inaugural de Radio El Día (1936) incluyó: temas al piano por Lucila Molestina, Ramón Moya y Humberto Salgado; en géneros populares, a Carlota Jaramillo quien, “como siempre, estuvo feliz en la interpretación de los pasillos Sed (de Guillermo Garzón) y Amargos resabios, lo mismo que en el pasodoble Morena; los hermanos Remigio y Rigoberto Cordero y León cantaron un pasillo de profundo sabor nativo; el cuarteto Mena, Garzón, Chávez y Carvajal interpretó el pasillo Flor del trópico [...]; el dúo de guitarras Chávez-Carvajal acompañó algunos números de canto; la orquesta Jazz-Boys tuvo también otros números musicales”. [“Inauguración de la estación radiodifusora de ‘El Día’”, *El Día* (Quito), 10 de octubre de 1936, 1]

1. Por su presencia en la oferta discográfica; ejemplo: varios dúos destacaron ligados al sello Victor: Chávez-Antepara, Guillén-Orellana,<sup>457</sup> Los Riobambeños.<sup>458</sup> De su parte, los Ibáñez-Safadi (dúo Ecuador) se volvieron artistas del sello Columbia.
2. Por su desempeño en concursos de música; los ejemplos abundan; mencionaremos solo al dúo Villavicencio-Páez, ganador de varios concursos; al dúo de Rubén Uquillas y el “Loco” Albán, triunfadores en un certamen nacional organizado por la Feria de Muestras;<sup>459</sup> las Hermanas Naranjo Moncayo y Carmen Rivas fueron reconocidas como las mejores intérpretes del “cancionero popular” y de tangos, respectivamente, en el concurso organizado por el Concejo Cantonal de Guayaquil, en 1944; ese público superó las 5000 personas.<sup>460</sup> El Cabildo quiteño no se quedaba atrás: promovió concursos de “estudiantinas, dúos femeninos de canto y parejas de baile, cuyas reuniones se lleva[ba]n a cabo los domingos de tres a seis de la tarde ante un público numeroso, para el que v[enía] resultando estrecho el salón del Comedor Obrero de Chimbacalle.”<sup>461</sup>
3. Por la publicidad construida a través de giras y presentaciones. Del inmenso listado, se indicarán solo unos ejemplos: el dúo Ecuador realizó giras internacionales y en el país, a su regreso de las grabaciones en EE.UU., en 1930; viajaron luego a otros países de Sudamérica, en 1932; reagrupados en 1937, emprendieron viajes promocionales;<sup>462</sup> la Lira Quiteña, antes de partir de gira hacia Cuenca, fue contratada en diciembre de 1933 por el Teatro Bolívar;<sup>463</sup> solistas como Miguel Ángel Casares, quien formaría dúo con Ernesto Albán. Hacia 1935, fue muy aplaudido el dúo conformado por Rubén Uquillas y

---

<sup>457</sup> “Ahora sí llegaron los únicos verdaderos Discos Nacionales”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de septiembre de 1930, 4.

<sup>458</sup> Reed & Reed ofreció 10 piezas nuevas en octubre 1939: pasillos (*La ventana del olvido*, *Dolor de la vida*), tonadas (*Taita Salasaca*, *Gato encerrado*, *Palomita traicionera*), aires típicos (*Baile de mi sombrero*, *Chagrita Caprichosa*), pasacalles (*Ay! Dame tu corazón*, *Casa de teja*) y un sanjuanito (*Siempre fiel*). [“El Indio Lorenzo presenta al Dúo Riobambeño de los Hermanos Uquillas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1939, 7].

<sup>459</sup> Cfr. Gerardo Gallegos, “Las canciones del folklore andino escuchan en La Habana. Una charla con el Dúo ‘Los Riobambeños’”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de octubre 1939, 7.

<sup>460</sup> “El gran Concurso de Cantantes Nacionales organizado por el M.I. Concejo fue todo un éxito”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de octubre de 1944, 11.

<sup>461</sup> “Los concursos en el Comedor Obrero de Chimbacalle”, *El Comercio* (Quito), 22 de abril de 1944, 5. La nota añade: “Con asistencia de la popular Banda Municipal y la Orquesta ‘Los Andinos’ se efectuará la tercera eliminatoria”.

<sup>462</sup> “Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de octubre de 1937, 8.

<sup>463</sup> Fue contratada para actuar en tres funciones diarias, con dos programas distintos; en el primero, luego de la película *La Garra*, interpretaría un pasodoble, una danza, un valse, un fox, y el pasillo *Amor imposible*; en el segundo, luego de la cinta *El precio de un beso*, cantarían un pasodoble, una danza, una rumba cubana, un tango y el pasillo *Sombras*. [“Hoy. Teatro Bolívar”, *El Día* (Quito), 7 de diciembre de 1933, 2]

el “Loco” Albán —que realizó giras por varios países de Sudamérica y luego llegó a Panamá, invitado por la Radiodifusora del Club Viramar—. <sup>464</sup> Las giras al interior del país eran también frecuentes (lo cierto es que se realizaban desde la década del 20).

4. Por la acogida a sus voces y temas, en números de variedades. Este siguió siendo espacio privilegiado para la promoción de cantantes popular-mestizos. Un ejemplo de 1933 muestra que las variedades podían incluir aún audiciones de discos; es el caso del Teatro Variedades (“de y para el pueblo de Quito. Capacidad: 1000 asientos”) <sup>465</sup> el cual, junto al Teatro Edén, anunciaba el programa similar de las dos salas: “1. Música selecta (Victor Records). 2. Trayler de ‘NAGANA’ [...]. 3. [La película] Espíritus infernales, 1ª parte. 4. Música sinfónica. 5. Espíritus infernales, 2ª parte”. <sup>466</sup> El Teatro Puerta del Sol anunció, en 1933, el “DEBUT de la Compañía Nacional de VARIEDADES, con la preciosa comedia de los hermanos Alvares (sic) Quintero, La escondida senda. Además, grandioso Acto de VARIEDADES. Carlota Jaramillo, el alma quiteña que canta, hará las delicias del público en (sic) sus mejores tangos y pasillos”. <sup>467</sup> Ese mismo teatro combinó también la película *Casada por azar*, con la “Presentación de Carlota Jaramillo, en sus mejores pasillos, tangos, tonadas”. <sup>468</sup> Otro anuncio, ahora de 1937, señalaba el inicio de las presentaciones de la Compañía de Marco Barahona, en el Teatro Colón, de Guayaquil; en la segunda parte del programa, ofrecerían las “Estampas quiteñas, por la simpática pareja Gómez-Albán, y el Dúo Gómez-Casares con sus últimas creaciones”. <sup>469</sup> En 1942, esta Compañía Nacional Gómez Albán publicitó su “Grandioso Acto de Variedades. Las Hermanas Mendoza-Sangurima, estrenando Pasillos”. <sup>470</sup> En los años 30 empezaron a ofrecerse cada vez más las presentaciones locales *centradas* en los artistas populares; así, en 1933, el Teatro Puerta del Sol anunció el “debut de la Orquesta [Típica] Bolívar y del Dúo Villavicencio-Páez”; <sup>471</sup> a su vez, en el Cine Victoria, en 1938, se presentaron Alex

---

<sup>464</sup> “Artistas ecuatorianos en Panamá”, *El Día* (Quito), 16 de julio de 1935, 4.

<sup>465</sup> “Teatro Variedades”, *El Día* (Quito), 1 de septiembre de 1933, 2.

<sup>466</sup> “Teatro Variedades”, *El Día* (Quito), 2 de septiembre de 1933, 2.

<sup>467</sup> “P. del Sol”, *El Día* (Quito), 3 de septiembre de 1933, 2. Otra nota de prensa comentaba: “Carlota Jaramillo, que resume en sí toda la gallarda coquetería de la espiritual mujer quiteña, volverá, como en otrora, a enardecer a sus fanáticos con las melodías de su voz sugerente y la graciosa sal que derrama en todos sus gestos”. [“‘La escondida senda’ en la ‘Puerta del Sol’”, *El Día* (Quito), 3 de septiembre de 1933, 2]

<sup>468</sup> “Puerta del Sol”, *El Día* (Quito), 29 de septiembre de 1933, 2.

<sup>469</sup> “Colón”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 19 de julio de 1937, 9.

<sup>470</sup> “Victoria”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 1 de octubre 1942, 9.

<sup>471</sup> “Puerta del Sol”, *El Día* (Quito), 16 de noviembre de 1933, 2.



Valle y Azucena Imperio, con “Monólogos, Tangos, Canciones, Rumbas, Sketchs y Bailes”.<sup>472</sup> Los acompañó “el maestro Chendo Pino, el mejor pianista de S. A. (sic)”.

5. Por su publicidad construida en la radio. Evly Chávez y el dúo Villavicencio-Páez fueron promocionados por radio Nariz del Diablo; en esa estación, trabajaron dos excelentes orquestas: la de Humberto Jácome Maldonado, con Leonardo Páez como vocalista; y la de Luis Aníbal Granja (sus vocalistas fueron: el “Omoto” Iturralde, Luis Alberto Valencia y el compositor guayaquileño de tangos, Héctor Haro);<sup>473</sup> por su fama como intérpretes de tangos, la orquesta se denominaba Los Rioplatenses cuando en sus repertorios primaba este género. En 1937, Radio La Voz del Litoral contaba con su exclusivo trío de cuerdas: Constante-Aráuz-Molestina.<sup>474</sup> Por esos años, el dúo de las Hermanas Agila concurría con alguna frecuencia a radio El Telégrafo,<sup>475</sup> así como los dúos Vera Santos-Rubira, Rubira-Solís, y las Hermanas Sangurima.<sup>476</sup> Rubira Infante cantaba también en el programa “La hora agrícola”, de radio El Telégrafo: solo y en dúo con Olimpo Cárdenas (dúo Los Porteños), o con el compositor e intérprete manabita Gonzalo Vera Santos (dúo Vera Santos-Rubira).<sup>477</sup> En 1944, el programa La Corte Suprema del Arte, de Radio El Telégrafo, señalaba que de él habían “salido destacados elementos que hoy triunfan en todas las emisoras porteñas: Carmen Rivas, Olimpo Cárdenas, Máxima Mejía, Marino Ronquillo, y una veintena de astros de la radio”.<sup>478</sup> Ese mismo año, HC2AU (Radio Atalaya) estrenaba su programa nocturno de los sábados: Caravana de Estrellas; su edición inicial contó con los artistas:

CARMEN RIVAS (La expresión sentida del Tango)  
JORGE BASTIDAS (Estrella de Búcaro de Canciones)  
MÁXIMA MEJÍA (La Alondra Tropical)  
TRÍO VICTORIA (LOS CABALLEROS DEL RITMO ANTILLANO)

---

5. <sup>472</sup> “Ministerio de Educación. Programa de Radio HCJB”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de julio de 1938,

<sup>473</sup> Pro Meneses, *Discografía...*, 100.

<sup>474</sup> “Arte y Teatro. El beneficio de Azucena Imperio en el Bolívar”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de agosto de 1938, 3.

<sup>475</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 25 de octubre de 1937, 8. Se indicaba el género solo en algunas de las interpretaciones; p. ej.: *Ven* (canción); *Dolor* (sin indicar nada más). [Ibíd.]

<sup>476</sup> Cfr. “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de octubre de 1940, 11. El cantante cuyo apellido es consignado aquí como Ruvira es, en realidad, Rubira Infante. [Cfr. siguiente nota al pie].

<sup>477</sup> Jorge Martillo, “Carlos Rubira Infante: Más que un guayaquileño soy bien ecuatoriano”, *El Universo* (Guayaquil), 9 de julio de 2007. Edición electrónica. Acceso 25 enero 2016. <<http://web.archive.org/web/20090615203510/http://archivo.eluniverso.com/2007/07/09/0001/18/B606655014F24D9CBCED641AEC439A0C.aspx>>.

<sup>478</sup> “La Corte Suprema del Arte”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 octubre de 1944, 9.

DÚO ANDRADE BOADA (VOCES TÍPICAS ECUATORIANAS)  
MARINO RONQUILLO (EL CANTOR DE LA SIMPATÍA)  
BLANCO Y NEGRO (EL DÚO RÍTMICO)  
CARLOS ÁLVAREZ (El pasillista impecable)  
DÚO MARIDUEÑA-DRESNER (Voces folklóricas porteñas).<sup>479</sup>

En cuanto a las orquestas más solicitadas, constan: en Guayaquil, la Blacio y Pino —fijas en los teatros Olmedo y Edén, y en muchos eventos sociales, a inicios de la década—, la Orquesta Gregorio Martínez —que amenizaba en el Grand Hotel—,<sup>480</sup> la Jazz-Orquesta Pino-Silva, y la Mestanza Jazz-Orquesta; hacia el final de la década, la Blacio Brothers y la Tropical Boys animaban actos en espacios de las elites porteñas, como el Club de la Unión.<sup>481</sup> Hacia 1943, era muy solicitada la Orquesta Típica Los Bohemios, dirigida por el profesor Fermín Silva,<sup>482</sup> la Blacio Jr. también cosechaba éxitos en esos años.<sup>483</sup> De su parte, fueron famosas orquestas quiteñas las ya mencionadas de Humberto Jácome Maldonado, y de Luis Aníbal Granja, así como las Orquestas Quito y Bolívar, de sus respectivas radios.

Desde otro punto de vista, una novedad del tercio final de la década fue el maridaje entre radio e industrias del espectáculo: la radio empezaba a descubrir y a poner en juego sus diversas potencialidades. Por ejemplo, en 1937, la empresa Feria de Muestras contrató a la Estudiantina Internacional, y promocionó el evento a través de la radio; pero además la prensa anunció que dicha Estudiantina actuaría antes “en la estación ‘La Voz del Litoral’ a la una p. m. por cortesía de la Feria Internacional de Muestras”.<sup>484</sup> Resulta así que la Feria se publicitó a través de dos medio de comunicación: prensa y radio; pero a la vez promocionó a los artistas a través de un canal y un escenario naturales para ellos: las emisoras. En 1938, esa alianza comercial fue más clara y traía más implicaciones: “La Radio Difusora (sic) ‘La Voz del Litoral’ situará sus estudios en el local de la Feria de Muestras”;<sup>485</sup> “‘La Voz del Litoral’ actúa desde la Feria diariamente, con especiales números musicales y artísticos”.<sup>486</sup> De modo

---

<sup>479</sup> “Radio Atalaya”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1944, 12. Énfasis original.

<sup>480</sup> “Hoy sábado. La Gran Orquesta Típica Los Bohemios”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de octubre de 1943, 10.

<sup>481</sup> “Vida Social. El suntuoso baile de hoy”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de julio de 1937, 2.

<sup>482</sup> “Hoy sábado. La Gran Orquesta Típica Los Bohemios”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de octubre de 1943, 10.

<sup>483</sup> “American Park hoy”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1943, 3.

<sup>484</sup> “Hoy 7 de octubre”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1937, 7.

<sup>485</sup> “1925-1938. Gran Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de octubre de 1938, 10.

<sup>486</sup> “Gran Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de octubre de 1938, 5.

similar, el Festival del American Park, de octubre de 1942, anunció que la “Compañía Radiodifusora del Ecuador [C.R.E. estaría] retransmitiendo desde el Music Shell del American Park el Gran programa de este cuarto certamen”.<sup>487</sup> La novedad era que la radio publicitaba ahora los eventos *in situ* y en tiempo real. Pero aún sobrevendrían más cambios en estas alianzas, y la radio pasaría a desempeñar un rol más activo en la industria del espectáculo, a partir de ca. 1945-1950.

### 2.3. Difusión diferenciada de las músicas de la industria fonográfica

La difusión de los productos de la industria cultural se realizaba (y se realiza) a través de circuitos comerciales bastante diferenciados. Puede identificarse una primera categoría de estos circuitos o redes, que mantenía vínculos densos con el cine, la prensa y los grandes teatros locales; dichos circuitos incluían, pues: sellos discográficos (para las grabaciones), cine (para las películas con música de los discos), grandes teatros locales (para presentaciones de artistas), radio (para la difusión de grabaciones, y publicidad directa), y prensa local de gran tiraje (para publicidad y crítica de discos y presentaciones). Pero también existían (y existen) otros circuitos —a los que llamaré *alternativos*, en contraste con los *de vínculos densos con las grandes industrias*—, conformados por: sellos discográficos locales, pequeños teatros y escenarios alternativos (para presentaciones de los artistas), radio (para la difusión de grabaciones, y publicidad directa), y cancioneros (para la difusión de grabaciones, y publicidad directa). Hay evidencias de este trabajo conjunto desde fines de los años 20.<sup>488</sup>

La industria fonográfica, como industria que era, producía discos a escala masiva. Y la difusión de sus productos se cumplía —según el público para el cual los pensaban— a través de las dos categorías de circuitos. Un ejemplo de grabaciones dirigidas a públicos diferenciados: el sello Odeón de Argentina grabó y difundió trabajos de Berta Singerman —artista que operaba en los circuitos *de vínculos densos*—,<sup>489</sup> como también del dúo

---

<sup>487</sup> “Número cumbre de las fiestas de octubre”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1942, 5.

<sup>488</sup> La siguiente publicidad en la prensa muestra los vínculos densos entre industrias fonográfica, del espectáculo y prensa: “The Victor Store anuncia al distinguido público de Guayaquil la llegada de la genial estilista argentina Esther Parodi, que debuta en el Teatro Olmedo. Del repertorio de esta notable intérprete tenemos en existencia: Discos No. 77026: T.B.C.; 80925: Portero Suba y Diga; 80929: Llévatelo todo; 80829: Niño Bien; 46517: Barrio Reo”. [“The Victor Store”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de mayo de 1930, 5].

<sup>489</sup> “Un recital extraordinario ofrece hoy Berta Singerman en el Olmedo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 25 de octubre de 1937, 2. Esta nota refiere: “Nos visitó anoche el señor Rubén E. Stolek [esposo de Singerman] para expresarnos que le extrañaba que las estaciones de Radio locales que están transmitiendo discos de la señora Singerman, lo hicieran expresando que era la propia artista quien concurría a sus estudios, siendo así

conformado por Carlota Jaramillo y Luis Alberto Valencia<sup>490</sup> —cantores de música popular-mestiza que se difundía en circuitos alternativos—. Articuladas a esas políticas, las empresas locales de teatros contaban con escenarios grandes y pequeños: en Quito, existía el circuito de cines Edén-Popular-Puerta del Sol; en Guayaquil, el circuito Rivas comprendía los teatros Olmedo, Parisiana, Bolívar y Quito.<sup>491</sup> Veamos una portada de Cancionero El Mosquito, que nos brinda el ejemplo de una red alternativa, en Guayaquil:

J. Arturo Rivera Castro, Representante del popular Teatro Victoria [es además] Director-Gerente del popular Cancionero-Revista LUZ Y SOMBRA, [...] Revista útil en el ambiente teatral y cinematográfico como también en la música nacional y extranjera [...]. El Sr. RIVERA CASTRO, como artista también hay que reconocerlo, es autor de muchos Dramas de palpitations humanas, entre ellos ‘Los Traficantes de Blancas’, ‘El hijo que vuelve’, etc., obras que han sido puestas en escena con rotundo éxito, habiendo tomado parte como papel principal en ellas, triunfando y alcanzando innúmeras palmas y felicitaciones.<sup>492</sup>

En concordancia con esas políticas, la cobertura de las presentaciones de los artistas era también diferenciada. Continuando con el ejemplo de Berta Singerman en su visita al país, el seguimiento a sus presentaciones y a todos los eventos privados a los que acudió no tuvo parangón con el realizado a ningún otro artista, por aquellos meses. La prensa cubrió en detalle y comentó cada una de sus presentaciones, su asistencia a un evento en el Club de la Unión, y todos los homenajes que recibió, hasta su despedida.<sup>493</sup> En contraste con casos como éste, la promoción de los artistas populares se cumplió al margen del cine, y se relacionó solo de modo tangencial con la prensa de gran tiraje y los grandes teatros locales; y efectivamente se difundió a través de la radio (ciertas emisoras), de escenarios alternativos, de empresas locales de espectáculos (que participaban de redes internacionales igualmente alternativas, que los llevaron a giras por Latinoamérica), y de los cancioneros. Ejemplo: el cancionero El Mosquito dedicó una portada al dúo Ibáñez-Safadi en 1929; alude a su presentación realizada en un teatro “de variedades”, pero resalta que se trató de una muestra de “Arte” (mayúsculas

---

que se trata de fonogramas Odeón. Terminó pidiéndonos que recomendáramos a dichas radiodifusoras que expresaran que eran discos lo que transmitían”.

<sup>490</sup> En 1942, grabaron para Odeón, entre otras piezas, el aire típico *Amor imposible*. Cfr. <[https://www.youtube.com/watch?v=WM-LBZ\\_dvQc](https://www.youtube.com/watch?v=WM-LBZ_dvQc)>

<sup>491</sup> “Hoy [...] Los Trovadores de América [...] Olmedo, Parisiana, Bolívar, Quito”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1940, 11.

<sup>492</sup> “Sr. J. Arturo Rivera Castro”, *Cancionero El Mosquito*, No. 7 T. 12 (1936) [portada, con foto]. BCAR 784 CUCm. Énfasis original.

<sup>493</sup> “Un triunfo apoteósico conquistó Berta Singerman en el recital honor y despedida ofrecido anoche. Recibió el homenaje de la Asociación Alere Flammam y fue agasajada en el Club de la Unión”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de octubre de 1937, 1.

en el texto); asimismo, da una idea de la recepción del evento: “El beneficio del conocido dúo guayaquileño verificado en el Teatro de variedades ‘Colón’ constituyó una velada de Arte. Los beneficiados fueron estrepitosamente aplaudidos en todos sus números, y premiados con una artística lira de flores naturales y dos medallas de plata [donadas] por el [Club] Real Deportivo Español y del Dr. Juan F. Guzmán”,<sup>494</sup> plausibles auspiciantes.

La “desatención” de la prensa de gran tiraje a las actividades de artistas populares hace ostensible que ella —además de ser parte de circuitos oficiales de la industria cultural—, desempeñaba (y desempeña aún) otras funciones: es uno de los espacios públicos en los que se construye poder publicístico.<sup>495</sup> Este trabajo fue particularmente evidente en las conflictivas décadas de 1930 a 1950 en el país. Esta función relacionaba a la prensa preferentemente con ciertas elites del campo cultural en construcción —del musical, en este caso—. Da fe de ello el que cualquier incidente relacionado con el CNM fuera objeto de atención para esos medios (actividades académicas, graduaciones, presentaciones, viajes de sus profesores, conciertos, etc.). Muchas de esas noticias resaltaban la función civilizatoria del CNM/ de la música culta; su tono usual era de alabanza: señalaban su “intenso afán...”,<sup>496</sup> o que el CNM era “muy apreciado en el exterior”,<sup>497</sup> finalmente, eran tratadas también como noticias “de sociedad”, encaminadas a construir distinción.<sup>498</sup>

Esta perspectiva implicaba a veces una paradoja; p. ej., si algún profesor del CNM escribía un pasillo, ese compositor era celebrado en notas y en la publicidad de la compañía: “Un nuevo pasillo, producción del genial compositor y artista ibarrese José Ignacio Canelos, autor de los conocidos pasillos consagrados por la popularidad: ‘Ojos verdes’ y ‘Una gota de

---

<sup>494</sup> “Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi”, Cancionero El Mosquito, No. 7, T. 6 (1929) [portada, con foto]. BCAR 784 CUCm

<sup>495</sup> “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 (por ejemplo, la autoridad de eclesiásticos, la fama de literatos y artistas, la reputación de científicos, el renombre y relumbramiento de estrellas del deporte y del mundo del espectáculo). [Jürgen Habermas, *Facticidad y Validez. Sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso* (Madrid: Trotta, 1992 [1998]), 443-4]

<sup>496</sup> “Brillante éxito del examen de piano en el CNM de la Srta. Zulema Blacio, alumna del maestro Pedro P. Traversari”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 21 de enero de 1933, 7.

<sup>497</sup> “Resonancia del progreso del Conservatorio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 19 de febrero de 1939, 9. Ese título grandilocuente acaso se inserta en una política publicitaria de Traversari, director del CNM de Guayaquil; se refiere a una foto dedicada a Traversari por un ex profesor del CNM de Quito de la década de 1910, y que ahora vivía en EE.UU. La nota dice: “Esta foto [...] es un elocuente testimonio de que el instituto musical de Guayaquil es muy apreciado en el exterior”.

<sup>498</sup> “Profesora del conservatorio que se ausenta”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de febrero de 1933, 2.

llanto por los muertos'. 'Presentimiento' es el nombre del nuevo y bellissimo pasillo de Canelos, compuesto para la no menos bella poesía de Julio E. Moreno. Disco Columbia No. 3629";<sup>499</sup> en este anuncio de la prensa, se incluye la letra del mencionado pasillo.

En cuanto a las giras, se conoce que ellas formaron parte siempre de la promoción discográfica de los artistas populares. En la primera mitad de la década del 30, los escasos anuncios en la prensa de gran tiraje solo se referían a los artistas populares más exitosos: entre otros, los mencionados dúo Ecuador, dúo Villavicencio-Páez, Los Riobambeños. En el segundo lustro de la década, hay un número algo mayor de referencias a intérpretes populares, aunque siguieron claramente siendo excepcionales. Pero esos intérpretes no dejaron de recibir promoción a través de medios alternativos (como los cancioneros), los cuales siempre informaron sobre artistas populares, sus presentaciones y giras:

Después de una larga temporada en Jira (sic) por la vecina República del Sur, donde actuaron con resonante éxito en la RADIO GRELLAUD de Lima, en la que tuvieron muy buena acogida, nuevamente se encuentran entre nosotros el prestigiosos y ya conocido dúo Luna Fernández - Guillén. En la actualidad deleitan con su melodiosa voz a todos los radio-escuchas en la BROADCASTING HC2ROZ (Radio Ortiz), donde han sido contratados.<sup>500</sup>

Giras de otros artistas, difundidas a través de cancioneros, fueron: la del dúo formado por Humberto Herrera y Héctor Haro hacia el Perú, en 1937; allí, se unieron al peruano Alberto Meckemburg, y partieron contratados a realizar presentaciones en Chile, Argentina, Uruguay y Bolivia.<sup>501</sup> Asimismo, la gira de Alcides Martínez Tobar, intérprete de géneros populares y números de variedades (como "el esqueleto viviente"); él escribió "muchas letras que se ha[bía]n publicado en Cancionero [El Mosquito]", y actuaba en radio La Voz del Alma (HC2ODA).<sup>502</sup> Se conoció, finalmente, de la gira por Perú de Lucas Montecel —artista contratado por Ecuador-Radio, como intérprete de rumbas, boleros y sones—. <sup>503</sup>

Se revisarán tres de aquellas notas eventuales, publicadas en diario *El Telégrafo*; ellas forman parte de la publicidad complementaria financiada por los empresarios auspiciantes,

---

<sup>499</sup> "Nueva Música Nacional grabada en Discos Columbia", *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de mayo de 1930, 9.

<sup>500</sup> "Guillén Luna - Fernández", Cancionero El Mosquito, No. 2, T. 13 (1937) [portada, con foto] BCAR 784 CUCm. Énfasis original.

<sup>501</sup> "Humberto Herrera, Héctor Haro, Alberto Meckemburg", Cancionero El Mosquito, No. 6, T. 13 (1937) [portada, con foto] BCAR 784 CUCm

<sup>502</sup> "Alcides Martínez Tobar", Cancionero El Mosquito, No. 11, T 13 (1937) [portada, con foto] BCAR 784 CUCm

<sup>503</sup> "Lucas Montecel", Cancionero El Mosquito, No. 12, T 13 (1937) [portada, con foto] BCAR 784 CUCm

generalmente. La primera nota corresponde a 1937; es brevísima, y se titula “Cantante nacional se ausenta hoy del país en viaje artístico”. Es interesante lo que permite inferir: Guillermo Tomalá, “aplaudido cultivador de nuestra música criolla y de aires nacionales que tanto gustan en centros extranjeros”, es reconocido como artista: de tal índole es su viaje; segundo, es calificado como *nacional* y, su música, como *criolla*; tercero, evidencia que Tomalá ha construido su reconocimiento a través de la radio:

ha realizado una serie de audiciones radiotelefónicas en este puerto, cantando en La Voz del Litoral, Ecuador Radio, Radio Ortiz, y en estos últimos días en nuestra radiodifusora HC2RET, del Diario EL TELÉGRAFO, en cada una de cuyas estaciones cosechó merecidos aplausos por sus acertadas interpretaciones, las mismas que siempre estuvieron acompañadas por la ejecución del conocido ‘pibe ‘Araus (sic), el maestro Santiago Rangel y otros artistas de prestigio.<sup>504</sup>

La segunda nota es también de 1937, e incluye foto de los artistas. Anuncia: “Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez. Los célebres payadores costeños acaban de unirse de nuevo, resucitando el famoso ‘Dúo Ecuador’, para recorrer el país en jira (sic) artística”.<sup>505</sup> El tercer comentario de prensa es de 1938, y dice:

la bella y pimpante estilista nacional Azucena Imperio con el concurso de entusiastas compañeros de arte del Teatro y de la Radio, presentará un variado programa de Comedias y Variedades. [...] [La acompañarán:] el aplaudido parodista Alex Valle, la zapateadora Humbertina Franco, el Trío de la Radio Ortiz: Arroyo, Peláez y Moncayo; el trío de cuerdas de [Radio] ‘La Voz del Litoral’: Constante, Aráuz y Molestina; el dueto excéntrico Franco-Demetrio, la bailarina Betty Jones y actuará el reputado maestro Rosendo Pino en el piano.<sup>506</sup>

Esta nota es interesante porque alude a la gestión de algunos artistas para organizar sus presentaciones y, plausiblemente, también de sus vínculos con la prensa; es decir, habla de sus recursos y sus *lazos débiles*<sup>507</sup> con actores externos a los circuitos *de lazos densos* con la

---

<sup>504</sup> “Cantante nacional se ausenta hoy del país en viaje artístico”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de julio de 1937, 3.

<sup>505</sup> “Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez”, *El Telégrafo*, 27 de octubre de 1937, 8.

<sup>506</sup> “Arte y Teatro. El beneficio de Azucena Imperio en el Bolívar”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de agosto de 1938, 3.

<sup>507</sup> En la sociología del análisis de redes, los lazos hacen referencia al tejido mismo de lo social, a la trama compleja de las relaciones entre individuos. Granovetter remarca las diferencias entre “una red de baja densidad” o de lazos débiles (entre un individuo y sus conocidos), frente al conjunto de lazos fuertes (ese mismo individuo y sus amigos íntimos). Este autor relaciona la forma de las redes con las posibilidades de acceder a recursos sociales (información, dinero, poder), destacando las ventajas que eventualmente ofrecen los *lazos débiles*. Éstos contribuyen a la cohesión de las sociedades: desde la periferia de un campo, pueden actuar, con mayor probabilidad que los lazos fuertes, como puentes importantes “entre las dos mallas densamente tejidas de amigos íntimos”; (Granovetter, 2003 [1982], 197) los lazos débiles también permiten obtener información que circula fuera del círculo de íntimos. En el ejemplo que revisamos, permitieron a Azucena Imperio y sus amigos conseguir apoyo logístico para la presentación. En cambio, el aporte de los lazos fuertes es otro: al

gran industria para la difusión musical —actores externos pero que, en efecto, pudieron ayudarlo—. Así, Azucena Imperio y sus amigos recurrieron al auspicio de “las autoridades civiles y militares [no menciona cuáles], la prensa local, los esforzados muchachos del Club Deportivo Independiente y los numerosos admiradores de la graciosa artista”;<sup>508</sup> la nota alude también a los vínculos de Imperio con actores de teatro (recurso muy vigente para promocionar los géneros popular-mestizos y a sus intérpretes), con las emisoras Ortiz y La Voz del Litoral, y/o con los artistas que actuaban en ellas.

Más allá de que Imperio consiguiera esta nota publicitaria en diario *El Telégrafo*, su circuito se conformaba principalmente de redes *alternativas*, como la red de cancioneros. Fue promocionada también a través de El Mosquito; ese cancionero le dedicó una portada y una nota, la cual arroja una mirada tangencial a las diferencias construidas entre las dos categorías de circuitos: “nuestra mejor y única Cantante del Teatro y de la Radio, [...] ha recorrido con su silueta elegante y su timbrada voz todas las Repúblicas Centro y Sudamericanas, por Estaciones de Radio y Teatros, **enrolada en muy buenas Compañías**, dejando siempre en buen sitio el nombre de su querido suelo, ECUADOR”.<sup>509</sup> Era así como promocionaba la presentación de Azucena Imperio en el Bolívar, e incluía varios de sus temas.

En Quito existieron también notas publicitarias en la prensa de gran tiraje, financiadas por las empresas de espectáculos, o auspiciantes de artistas. Así, en 1933 se anunciaba que habían viajado a Guayaquil tres cantantes quiteños: Luis Villavicencio y Leonardo Páez (el famoso dúo), y Miguel Ángel Casares;<sup>510</sup> participaron “en un concurso promovido por uno de los teatros porteños”, en el que los Villavicencio-Páez lograron imponerse al guayaquileño dúo Alvarado-Silva.<sup>511</sup> Otras veces, la nota publicitaria se conseguía por gestión de los propios artistas, mediante el recurso de realizar una visita a los críticos de las columnas teatrales. Este es el caso de la nota “Arte y Teatro. Trío Nacional de Variedades”, referida al Trío Franco-Demetrio; ellos habían actuado en “teatros de nuestro puerto principal, de

---

interior de cada grupo, son la principal influencia en la toma de decisiones. (Ibíd.: 216) [Mark S. Granovetter, “La fuerza de los lazos débiles. Revisión de la teoría reticular”, en Félix Requena Santos, editor, *Análisis de redes sociales. Orígenes, teorías y aplicaciones*: 196-230 (Madrid: Centro de Investigaciones Sociales / Siglo XXI de España Editores, 2003 [1982]).

<sup>508</sup> “Arte y Teatro. El beneficio de Azucena Imperio en el Bolívar”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de agosto de 1938, 3.

<sup>509</sup> “Azucena Imperio, estilista internacional”, *Cancionero El Mosquito*, No. 1, T 15 (1938) [portada, con foto] BCAR 784 CUCm. Énfasis añadido.

<sup>510</sup> “Trío de cantantes quiteños van hoy a Guayaquil”, *El Comercio* (Quito), 17 de junio de 1933, 8.

<sup>511</sup> “El debut de la Orquesta Típica Bolívar”, *El Comercio* (Quito), 23 de julio de 1933, 8.



Cuenca y de Loja, y algunos de la ciudad peruana de Piura. [Ahora] visitar[ían] las poblaciones del norte y, si les e[ra] posible, reparar[ían] otra vez los límites patrios”;<sup>512</sup> el columnista finaliza la nota agradeciéndoles su visita.

Los artistas locales con frecuencia iban de gira hacia países de Latinoamérica. El compositor y cantante Rubén Uquillas, integrante del dúo Los Riobambeños, da fe de la relación entre la industria fonográfica y el público —que manifestaba sus preferencias—. Recuerda que, en un reñido concurso de música ecuatoriana, organizado por la Feria de Muestras, él conformó dúo con el “Loco” Albán. En las fases finales, percibió que solo ganarían con canciones “genuinamente vernáculas”. Así, dio un giro al repertorio preparado para la final, e incluyó una composición suya, el pasacalle que les daría la victoria:

Con ‘Casa de Teja’ ganamos la medalla de oro del concurso nacional: canciones del folklore ecuatoriano. Casi puedo decir que a esta canción le debo el rumbo internacional de mi carrera artística. [...] El éxito nuestro [en el concurso] se debió [...], más que a nuestras voces, a la calidad de las selecciones genuinamente vernáculas del ambiente ecuatoriano [...] [de] nuestro repertorio. Un defecto de muchos de nuestros cantantes es [...] dedicarse a cantar la música aprendida de discos extranjeros. Y en cambio relegan al olvido nuestra riqueza folklórica, cantera inagotable por sus bellas melodías, para compositores y cantantes.<sup>513</sup>

Gracias a esa canción, el dúo fue contratado por una disquera de Colombia para grabar música “del folklore ecuatoriano”.<sup>514</sup> También firmaron con la Cadena Azul, de radio, que operaba en La Habana, Santa Clara y Santiago de Cuba. En 1939, habían realizado una gira por Venezuela, Colombia, Panamá, y, en el mes de octubre, se encontraban en La Habana.<sup>515</sup> Algunos artistas optaron por emigrar definitivamente, desde los años 30 —Alberto Valdivieso Alvarado (el “Diablo ocioso”),<sup>516</sup> Rubén Uquillas, entre otros—, para

---

<sup>512</sup> “Arte y Teatro. Trío Nacional de Variedades”, *El Comercio* (Quito), 8 de agosto de 1933, 2.

<sup>513</sup> Gerardo Gallegos, “Las canciones del folklore andino escuchan en La Habana. Una charla con el Dúo ‘Los Riobambeños’”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de octubre 1939, 7.

<sup>514</sup> En total, grabó 84 canciones, entre propias y de otros autores. Luego, se unió a la compañía de teatro de Gonzalo Gobelay (Rubén había estudiado el curso de declamación del CNM). En la Habana, con un compositor cubano, fundó la radio CMQ Ondas del Caribe. [Cfr. “Breve historia de don Rubén Uquillas Fernández, mi abuelo”. Acceso: 17 de enero 2016. <<http://mariouquillas.blogia.com/2007/041401-breve-historia-de-don-ruben-uquillas-fernandez.-mi-abuelo..php>>]

<sup>515</sup> Gerardo Gallegos, “Las canciones del folklore andino escuchan en La Habana”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de octubre 1939, 7.

<sup>516</sup> Alvarado participó en las grabaciones de Encalada, y del sello Victor. “En 1933 constituyó un trío con [...] Enrique Ibáñez y con el contrabajista y compositor Carlos Silva Pareja (1909-1968), e hicieron una presentación el 23 de junio en el Teatro Victoria de Guayaquil. Un año después se radicó en Santiago de Chile, no sin antes organizar una despedida en el Teatro Colón en mayo de 1934, en la que cantó varias piezas musicales a dúo con Nicasio Safadi y, como solista, sus temas. En Santiago continuó sus actividades artísticas y donde al parecer falleció hacia 1945, después de un intenso trajinar musical en distintos países latinoamericanos”. [Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, “Cuando ‘El Diablo Ocioso’ se fue para Chile, perdió el

establecerse en países que ofrecían mayores posibilidades de promoción internacional; ello, en el contexto de las redes de difusión de las músicas populares.

Finalmente, hay algo que matizar, en esta revisión de los circuitos y los productos que promocionaban. El hecho de que un programa se publicitara mucho en la prensa y se llevara a cabo en un teatro grande no necesariamente implicaba que se tratara de un producto de la llamada alta cultura. De hecho, esos teatros y la prensa también eran arenas en las que se libraban las disputas entre música culta y músicas populares. Así, los grandes escenarios bien podían presentar a artistas de la alta cultura (como Berta Singerman) como a intérpretes de géneros populares latinoamericanos (La Chilenita, Los 4 huasos, Los Hermanitos López, etc.); la razón es simple: las redes internacionales de la industria del espectáculo tenían vínculos con los circuitos locales de teatros. Finalmente, hay que señalar que las pocas empresas que ca.1930-1945 publicitaron a artistas locales en la prensa del país fueron: los sellos Víctor y Columbia, y la Oficina Comercial de Representaciones y Exposiciones (OCRE) —empresa organizadora de la Feria de Muestras—; esta última es la que realizó mayor publicidad de músicos populares en la prensa de gran tiraje, aunque solo durante los días de las presentaciones.<sup>517</sup> En suma, la industria fonográfica “construyó” las músicas de cada país, a través de las dos categorías de redes de promoción que se ha mencionado; también las difundió para su consumo internacional, desde la década del 20. Fue así como el pasillo y otros géneros popular-mestizos fueron vendidos como “ecuatorianos”, y reclamados por el público local y el internacional; como parte del *folklore* del Ecuador, el pasillo fue escuchado en Colombia;<sup>518</sup> Venezuela, Panamá y Cuba;<sup>519</sup> Perú, Chile Argentina; Uruguay,<sup>520</sup> entre otros.

---

*Alma en los labios*”. Acceso 5 febrero 2016 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/09/cuando-el-diablo-ocioso-se-fue-para.html>>]

<sup>517</sup> Ejemplo: “Feria de Muestras. Programa nocturno”, *El Día* (Quito), 26 de diciembre de 1932, 5. Allí actuaron Gloria Wilson (rumba), Los De Luca (canto y baile), “la tiple nacional Srta. Berta Mora, [acompañada al] piano por el notable Profesor señor César Aizaga”, los dúos Orellana-Guillén y Rueda-Aguirre, y otros.

<sup>518</sup> “Margarita Cueto. Aquellas canciones”. Acceso 16 de enero de 2016 <<http://lascancionesdelabuelo.blogspot.com/2010/10/margarita-cueto-aquellas-canciones.html>>

<sup>519</sup> Gerardo Gallegos, “Las canciones del folklore andino escuchan en La Habana. Una charla con el Dúo ‘Los Riobambeños’”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de octubre 1939, 7.

<sup>520</sup> En una nota de 1937, Martín Cano responde a la solicitud de un colega, quien pedía información sobre 15 piezas ecuatorianas muy escuchadas en Uruguay. Entre ellas, constaban 8 pasillos, 2 sanjuanitos, 1 yaraví, 2 valsos, 1 marcha y el Himno Nacional. Esa consulta habla de una recepción importante, sobre todo, del pasillo. [Martín Cano, “Del arte musical ecuatoriano”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de julio de 1937, 7]

## 2.4. El pasillo y la industria local del espectáculo, entre 1930 y 1944

En la década del 30, destacaron dos industrias locales del espectáculo, vinculadas a la difusión de los géneros musicales populares. Provenían del decenio previo, y eran: la industria del teatro y la empresa Feria de Muestras. Desde 1938, la Exposición de Verano del American Park, en Guayaquil, se sumó a la industria centrada en las exposiciones. En general, las compañías locales de teatro y la Feria de Muestras ayudaron a posicionar las músicas latinoamericana y popular-mestiza ecuatoriana; en cierto sentido, su actividad recuerda al rol cumplido por el cine, en México y Argentina. Al mismo tiempo, incidieron en los imaginarios sociales respecto de esas músicas, en los años 30. Ahora se revisará cómo esas empresas presentaron a las músicas populares y sus intérpretes, en la década del 30.

Ya se dijo que las variedades musicales se volvieron espectáculos comunes en muy diversos escenarios, incluidas las salas de cine, desde fines de los años 20.<sup>521</sup> A pesar de la competencia que implicaba el avance del cine sonoro, pervivió la combinación específica del género comedia y las variedades musicales, en las cuales la música popular-mestiza ocupaba un lugar muy preferente. Destaca la propuesta de la Compañía de Ernesto Albán (su nombre varió, en esos años), que se volvió hegemónica. Así, en 1937, diario *El Telégrafo* anunciaba, la llegada de la Compañía Nacional de Alta Comedia Marco A. Barahona, que ofrecería las afamadas Estampas quiteñas de Albán.<sup>522</sup> Se presentarían en el Teatro Olmedo, que anunciaba al mismo tiempo el Concierto sinfónico por la Asociación Musical Angelo Negri.

Desde ca. 1932, nuevas compañías hallaron lugar en los teatros quiteños y de Guayaquil. Se dijo que su énfasis empezó a cambiar: ya no eran compañías líricas, sino dramáticas y de comedia,<sup>523</sup> y siguieron ofreciendo “diversos números de música popular con conjuntos y solistas”;<sup>524</sup> esos números conformaban los denominados “finales de fiesta”, al concluir el espectáculo. Ese entusiasmo sostenido ante las variedades llevó a que incluso los

---

<sup>521</sup> El circuito de cines Edén-Popular-Puerta del Sol ofrecía géneros popular-mestizos ecuatorianos y latinoamericanos como números centrales en el programa. Ejemplo: el homenaje a La Chilenita, del 27 de mayo de 1929 en el Cine Edén, incluyó una sinfonía, el vals “Chiquita”, el tango “Rouge”; el fox-trot francés “Polvareda”; el pasillo “Ojos verdes”; la canción mexicana “Otra vez”; el joropo “Alma llanera”; y cerró con “Viva la cueca”. [“Cine Edén”, *El Día* (Quito), 27 mayo de 1929, 2].

<sup>522</sup> “Arte y teatro. El sábado llega la Compañía Nacional de Alta Comedia ‘Marco A. Barahona’”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de julio de 1937, 3. Traían, ya por entonces, las famosas “Estampas quiteñas”.

<sup>523</sup> Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 225. En la década de 1930, nacieron “la Compañía Quito, de Leonardo Páez y Manuel Guerra; el Sindicato de Teatro, con Eduardo Albornoz; el grupo de Gonzalo Proaño; la Compañía de Alta Comedia, integrada por Miguel Ángel Casares, Olimpia Gómez y Ernesto Albán. Más tarde, en 1939, nació la compañía Gómez Albán”. [Ibíd., 224].

<sup>524</sup> Ibíd., 225.

teatros grandes organizaran presentaciones con artistas de música popular-mestiza del país y/o latinoamericana, como programas centrales. Un ejemplo significativo es la presentación de la Estudiantina Ecuador en el Teatro Sucre, en diciembre de 1930, interpretando “pasillos y pasodobles”.<sup>525</sup> De modo similar, en agosto de 1931, “Humberto Carrillo ofreció un recital de pasillos, y Carlos Valderrama dio un recital sobre temas andinos”.<sup>526</sup> Tales espectáculos, con esa periodicidad, se mantuvieron; un ejemplo lo constituye el “variado programa de Comedias y Variedades” organizado por Azucena Imperio, en el teatro Bolívar, en 1937.<sup>527</sup>

Pero la industria del teatro dinamizó también de otra forma el mercado de productos musicales: multiplicó los concursos de artistas noveles. Se convocaron en Quito y Guayaquil, por instituciones no necesariamente vinculadas a la industria musical. Así, el dúo conformado por Polo Ibáñez Mora (hermano de Enrique, del dúo Ecuador) y Gabriel Antepara M., “fue premiado por la Sociedad de Choferes, en el concurso de canto que organizó esta sociedad y por el Comité Abdón Calderón Pro María Esther Páez”.<sup>528</sup> En Quito, inclusive el Teatro Sucre convocó a dos concursos, hacia 1932: el de Artistas Nacionales y el Dramático Musical; en el primero, los premios recayeron en figuras de las compañías quiteñas nacidas desde 1926.<sup>529</sup> La Estudiantina Ecuador y el dúo Villavicencio Páez se acreditaron como los mejores conjuntos de música popular. El concurso Dramático-musical se convocó en el mes de junio de 1932. La obra teatral debía ser una comedia o drama en dos actos, “con temática nacional”; la obra musical debía ser escrita para piano / piano y canto (aquí la insistencia en la condición letrada); finalmente, hubo concurso de dúos y tríos. Entre las composiciones musicales presentadas, constaban los pasillos *Si pudiera decirte*, e *Ideal*.<sup>530</sup> Los teatros de Guayaquil también organizaron concursos musicales; ya hemos comentado que el dúo Villavicencio-Páez resultó triunfador en uno del año 1933.

---

<sup>525</sup> Guerrero y Santos Tejada, “De la zarzuela...”, 50.

<sup>526</sup> Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 217.

<sup>527</sup> “Arte y Teatro. El beneficio de Azucena Imperio en el Bolívar”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de agosto de 1938. 3.

<sup>528</sup> “Polo Ibáñez Mora, Gabriel Antepara M.”, *Cancionero El Mosquito*, No. 2, T. 8, [portada, con foto]. BCAR 784 CUCm. El pie de foto añade: “Actualmente sincronizan la Película super-producción nacional ‘Guayaquil de mis amores’, obteniendo ruidosos aplausos en los Teatros donde se presenta esta cinta”.

<sup>529</sup> Rosa Saá fue la mejor cantante de música clásica; premiaron también a la Compañía de Alta Comedia (de Marco Barahona, Marina Gozembach y Olimpia Gómez), a Carlota Jaramillo y Jorge Araujo, como artistas de la Compañía de Comedias y Variedades. (Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 220-2).

<sup>530</sup> *Ibíd.*, 221-3.

A pesar de este avance de los espectáculos que mostraban géneros musicales populares, los teatros mantuvieron su oferta en los años 30, aunque cada vez con mayores dificultades. En Guayaquil, hubo 2 temporadas de *La Traviata*: en 1938 y 1939. Junto a los programas de la industria local del teatro, están los promovidos por empresarios locales vinculados con industrias del extranjero: su oferta —para los grandes teatros de Quito y Guayaquil— era continua y variada, y se realizaba con enorme despliegue publicitario. En este ejemplo, de octubre de 1940, los teatros guayaquileños Olmedo, Parisiana, Bolívar y Quito anunciaban “La sensación artística del momento. Los trovadores de América, [los] famosos Hermanos Contreras [...] Rumbas, corridos, chacareras, huapangos”.<sup>531</sup> ¿Cómo conseguían presentarse las mismas fechas, en escenarios distintos? Era cuestión de organización: el Olmedo, en función de vermouth, ofrecía a los Hermanos Contreras, y la cinta *Alma de bandoneón*, con Libertad Lamarque, mientras en la tarde y noche, un similar programa de estos artistas se acompañaba de otras cintas.<sup>532</sup> Por esos mismos días, se anunciaba al “Gran cantante de tangos Héctor Canaro (sic)”,<sup>533</sup> entre otros espectáculos. Se menciona todo esto no solo para evidenciar que la industria de espectáculos escénicos no era homogénea, sino porque ello habla además de la variedad y dinamismo de las empresas de espectáculos; pero también porque permite apreciar que, a pesar de la avanzada de empresas del espectáculo extranjeras y locales, los actores de la cultura erudita (parte del polo cultural hegemónico) proseguían en pie de lucha, de suerte que estuvieron listos para los procesos de resignificación que ocurrirían desde mediados de la década de 1940.

En cuanto a la empresa OCRE y sus Ferias de Muestras, ellas participaron de diversas maneras en el despliegue de las músicas populares. Para posicionar su oferta, ella se relacionaba usualmente con los discursos que se mostraban con mayor fuerza. Por ejemplo, en sintonía con el auge del indigenismo (en los discursos y celebraciones, en las artes), OCRE organizó en Quito la “Exposición Rodante Ferroviaria” en los terrenos de la fábrica textil La Internacional, en 1933. El lugar era propiedad de Jacinto Jijón y Caamaño —destacado representante de la facción modernizadora de los terratenientes serranos, y de varios

---

<sup>531</sup> “Hoy [...] Los Trovadores de América [...] Olmedo, Parisiana, Bolívar, Quito”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1940, 11.

<sup>532</sup> “Olmedo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1940, 11.

<sup>533</sup> “Un cantante de tangos en toda su plenitud trae la Canaro”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 16 de octubre de 1940, 2.

proyectos inspirado en la doctrina social de la Iglesia—. La nota de prensa, con fotos incluidas, refiere que hubo “un agasajo a los indígenas de una estación del trayecto, ofrecido por la dirección de la OCRE, como símbolo de democracia nacional”.<sup>534</sup> La foto incluye a un ícono del progreso: el ferrocarril; y si se tiene en cuenta que esta fábrica se emplazaba en una hacienda, y que Jijón era un líder de la modernización conservadora, puede percibirse cómo la Feria se auto-representaba: en el centro de los imaginarios del progreso y de la nación.

Otra actividad en la que la Feria participó de manera creciente fue la de los concursos artísticos. Por ejemplo, la Feria de 1931, en Quito, organizó concursos musicales diversos: “de bandas, canciones nacionales, dúos, bailes típicos y pianistas”.<sup>535</sup> Esta propuesta de la Feria, que creció con vigor en ese decenio, fue heraldo de los espectáculos *en vivo* ante enormes públicos, que serían gestionados por la radio durante las décadas de 1940 y 1950. La Feria además apoyó la tarea de la radio de ofrecer continuamente nuevos intérpretes y repertorios a un público ávido y creciente —tarea que, en los años 30, dejó de ser exclusiva de la industria fonográfica—. Este trabajo coincidió con el de difusión de géneros populares latinoamericanos, realizado también por los teatros; por ejemplo, el grupo chileno Los 4 Huasos se presentó en el Sucre en marzo de 1934, y lo secundó el dúo Villavicencio-Páez.<sup>536</sup> También coincidieron Feria y teatros en la organización de concursos de artistas noveles; la Feria luego los promovía en sus presentaciones, y a través de la radio y las grabaciones. Así, en 1934, tuvo lugar en el Teatro Sucre una presentación-concurso que reunió a: la Compañía de Alta Comedia, la Lira Quiteña, el dúo Villavicencio-Páez y la Estudiantina Santa Cecilia. Dos conjuntos resultaron finalistas: la Estudiantina Santa Cecilia —con el vals *Sucedió en Monterrey*, el pasillo *Madre*, de Paco Égüez, y la zamba *Yo no sé si te quiero*, de Cristóbal Ojeda—, y la Lira Quiteña —con el vals *Presentimientos*, de Juan P. Muñoz Sanz; y los pasillos *Madrigal de amor*, de José I. Canelos, y *Recuerdos*, de Rafael A. Suárez.<sup>537</sup> Fue la misma dinámica de la industria local del espectáculo, en su conjunto, que llevó a que se volvieran más frecuentes las performances de artistas locales, incluso en escenarios de distinción —aunque no de manera sistemática—.

---

<sup>534</sup> “[Fábrica] La Internacional. La Exposición Rodante Ferroviaria OCRE”, *El Comercio* (Quito), 1 de julio de 1933, 5.

<sup>535</sup> Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 217.

<sup>536</sup> Guerrero y Santos Tejada, “De la zarzuela...”, 50 y 52.

<sup>537</sup> *Ibíd.*, 52.

Junto a los nuevos artistas emergidos de concursos y presentaciones, el cine, la industria fonográfica y la de espectáculos difundían también las músicas de la región. En Ecuador, ello resultó más evidente desde ca. 1933. Revisaré unos ejemplos de programas de artistas locales, y sus repertorios. En 1933, el dúo Villavicencio-Páez y la Orquesta Típica Bolívar se presentaron en el Teatro Edén, con el siguiente programa: dos tangos (*Melodía de arrabal*, y *Volvé*), dos zambas (*El boyero* y *Mi poncho blanco*), y un valse criollo (*Recuerdo*). El Teatro Edén, junto a la película *Hermano Mayor*, anunciaba en 1933 el debut de la “canzonetista” Bertita Mora R.; acompañada por la Orquesta Quito (del Maestro L. Granja), interpretaría un tango, un fox, un valse y “‘Olvida’, pasillo criollo de gran éxito”.<sup>538</sup> Casi al mismo tiempo, el teatro Popular promocionaba la cinta *Cada loco con su tema*, junto a un “acto de variedades, por Carlota Jaramillo y Trío Quito. Tangos y pasillos”.<sup>539</sup>

Estos repertorios son característicos de aquellos años de “descubrimiento” de las músicas latinoamericanas. Así, poco antes de los programas referidos, se habían presentado la Orquesta Brasileña<sup>540</sup> y Los 4 huasos<sup>541</sup> en Teatro Bolívar; semanas después, el Edén anunciaba al Conjunto Típico Los Mendocinos, “los genuinos gauchos de las pampas argentinas, con su típico y gran repertorio popular”.<sup>542</sup> En 1935, este mismo teatro anunciaría la obra *Vidas grises*, de la Compañía Quito, acompañada de “Nuevos y grandiosos números de VARIEDADES. El éxito del Gardel Ecuatoriano, Elvita Rivadeneira y del Trío Neoyorquino”.<sup>543</sup> Este impulso cosmopolita —que impregnaba repertorios y *performances*— se expresaba en múltiples escenarios, en interpretaciones de actores diversos: estudiantes de colegio,<sup>544</sup> cantores de serenatas, bandas de música, etc.<sup>545</sup> No es gratuito entonces el título

---

<sup>538</sup> “Programa para hoy Domingo. Teatro Edén”, *El Día* (Quito), 26 de noviembre de 1933, 2.

<sup>539</sup> “Viernes social. Programa doble. Popular”, *El Día* (Quito), 1 de diciembre de 1933, 2.

<sup>540</sup> “Hoy. Bolívar”, *El Día* (Quito), 20 de octubre de 1933, 8.

<sup>541</sup> “Hoy Gran debut. Bolívar”, *El Día* (Quito), 17 de noviembre de 1933, 8. Los 4 huasos se presentarían de nuevo en diciembre de ese año y en marzo de 1934, pero ya en el Teatro Sucre. “Teatro Sucre. Nuevo recital de Los Cuatro Huasos”, *El Día* (Quito), 25 de diciembre de 1933, 1.

<sup>542</sup> “Edén”, *El Día* (Quito), 12 de diciembre de 1933, 5.

<sup>543</sup> “Teatro Sucre”, *El Día* (Quito), 14 de julio de 1935, 2.

<sup>544</sup> Las estudiantes presentaron “el juguete cómico ‘COMEDIA SIN PALABRAS’ y los bailes, así clásicos como típicos, llamando poderosamente la atención ese como despertar americanista: la revisis-cencia de bailes autóctonos de otrora, o la presentación franca y desnuda de los ingenuos y pintorescos bailes regionales de ahora. [No faltaron] el Vals, el Tango, la Rumba, el San Juan [...]”. [Mary Corylé, “La función de arte del Normal ‘Manuela Cañizares’ en el Teatro Sucre”, *El Día* (Quito), 10 de diciembre de 1935, 2]

<sup>545</sup> Ejemplo: el programa de la Banda del Municipio (de agosto de 1936) incluyó: una fantasía, un valse americano, el pasodoble *Ojitos de Cielo*, de Víctor N. Vaca A., y el estreno de “las siguientes piezas populares: ‘En la ventana del olvido’, pasillo por Guillermo Garzón U., ‘No hay como San Miguel’, chilena por L. Nájera,

del programa de Alegría Enhart, realizado en el Teatro Sucre, en 1936: Canciones del Mundo.<sup>546</sup>

La Feria fue parte activa de este proceso. Mantuvo esta opción por la música popular mestiza a lo largo de su existencia. Dan fe de ello los concursos de Bandas y los certámenes de artista populares, constantes en su oferta. Esta nota de prensa de 1938 anuncia, por ejemplo, que después de concluir el concurso de Bandas, inició el de “Artistas nacionales interprovinciales”. En este certamen participaron “los siguientes dúos: Radio Teatral, Antepara-Ibáñez, Antepara-Arellano, Moncayo-Bajaña, Veintemilla-Ortiz, el Gran Trío Tropical, que actúa en La Voz del Litoral, y las simpáticas cantantes quiteñas Hermanas Naranjo, que trabajan en La Voz de los Andes, de la capital, y que actualmente son la admiración de Guayaquil.”<sup>547</sup> La convocatoria a intérpretes de géneros popular-mestizos fue un rasgo distintivo de esa empresa, a lo largo de la década.

Sin embargo, hacia los años 1938 y 1939 se aprecian modificaciones en ese papel protagónico que cumplía la Feria, como espectáculo en cierto modo alternativo al de las compañías teatrales de variedades. En primer lugar, la Exposición del American Park emergió como competencia directa de la Feria; segundo, se mostraban otros cambios en el campo cultural en formación. El accionar de intelectuales emergentes, vinculados a la matriz cultural de izquierdas, fue elemento importante; uno de sus efectos fue una oferta cultural renovada y diversa, que visibilizaba a actores subalternos; sin embargo, también implicaba que esos artistas emergentes reclamaban un lugar en el campo cultural. Eso y otros procesos sociales afectaron la oferta de las industrias del espectáculo, como era de esperarse.<sup>548</sup>

---

‘Arréglate como puedas’, tango por César Garzón”. [“Retreta que dará hoy la B. Municipal por la mañana”, *El Día* (Quito), 2 de agosto de 1936, 6]

<sup>546</sup> “Compañía Alegría Enhart”, 28 octubre 1936, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre, Caja # 2. “Presentaciones artísticas culturales en el Teatro Nacional Sucre desde Noviembre 1887-1991”, 13.

<sup>547</sup> “Muy significativos actos se realizarán en la Feria de Muestras...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de octubre de 1938, 3.

<sup>548</sup> Esta nota de prensa alude a las tensiones provocadas por una exposición del grupo Alere Flammam, afín a la matriz de izquierdas. El crítico se lamenta porque, a su juicio, la Octava Exposición del grupo carece de estética, y porque el público que la visita no es docto: “Gentes de toda clase la visitan. Son pocos los que se interesan por un catálogo o una guía. Los más entran como a una feria de muestras. O simplemente para curiosarse. O porque han oído que hay que ver. Como el galpón se halla **au ras de chaussé**, el hombre de la calle entra y da un vistazo. Sonríe ante un óleo de gentes de color que le recuerdan los mulatos del Cotton Club, o guiña maliciosamente el ojo ante un desnudo en mármol”. Énfasis original [Nicol Fasejo, “Diálogo peripatético”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 16 de octubre de 1938, 10]



Revisaré algunos avatares que afrontó el modelo de espectáculos desplegado por la Feria, tomando a la inauguración de 1937 como su momento más alto en la década. Allí se evidenció el posicionamiento social que ella y su organizadora, la empresa OCRE, habían alcanzado. Si bien las autoridades políticas y civiles siempre ocuparon lugares de honor en esos eventos, el de 1937 llama la atención porque fue publicitado como un evento social, más que comercial o musical-artístico; pero sobre todo porque importantes actores del polo cultural hegemónico realizaron un despliegue de *publicidad representativa* (la que exhibe la grandeza y el poder personal ante el pueblo),<sup>549</sup> en dicha inauguración; es decir, actuaron un papel similar al de señores de una tierra, mostrando que ella les pertenecía.<sup>550</sup>

El anuncio publicitario recuerda, inevitablemente, al Rey y su corte en una Europa que salía del feudalismo, en los siglos XVI y XVII. Ese acto de inicios de la modernidad ahora se escenificaba en el siglo XX, en años en que se construían y consagraban *estrellas* en las pantallas del cine y en los escenarios del arte. Finalmente, como debía ser, el pueblo llano también tenía acceso al acto social, pagando el módico precio de 0,80 sucres. El anuncio recoge fielmente las huellas de esta publicidad representativa; al mismo tiempo que invitaba a la “**solemne** inauguración de la Feria”, indicaba que su sede se ubicaba ese año en “**el lujoso y elegante** local de la Escuela Modelo 9 de Octubre, cedido por el Gobierno”.<sup>551</sup> La lista de la comitiva (el *quién es quién* en Guayaquil) es larga, pero merece que se la cite en extensión:

Asistiendo al Gran Acto inaugural las altas Autoridades militares y civiles, el Honorable Cuerpo Consular, el Muy Ilustre Concejo Municipal, los distinguidos miembros del Rotary Club, el Comité de Honor de la Feria, Cámara de Comercio y Cámara de Agricultores, Industriales prominentes de este puerto y distinguidas damas de la sociedad guayaquileña darán con su asistencia la nota mágica y esplendorosa en esta Noche Inaugural en la que se pondrá de relieve la magnificencia y suntuosidad Artística en iluminación y presentación. Las dependencias y sectores serán inaugurados e iluminados a la llegada de cada una de las autoridades y delegaciones representativas. Las tres orquestas ejecutarán el Himno Nacional.  
// CONCURRIRÁN LA CRIOLLA BONITA Y LAS BELLAS MADRINAS DE LOS BARRIOS, POR ESPECIAL INVITACIÓN.<sup>552</sup> (Énfasis original)

---

<sup>549</sup> Publicidad representativa es la que ejercían el Rey (o la Corte), el Papa y el alto clero; en ella, no representaban a ningún grupo social; representan su poderío **ante** el pueblo. “Es una representación pública del dominio. El poseedor de ese estatus lo representa públicamente”. [Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública* (Barcelona: Gustavo Gili, 1994 [1962]): 46-7].

<sup>550</sup> Cfr. “Hoy 7 de octubre, a las 9 pm”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1937, 7.

<sup>551</sup> *Ibíd.* Énfasis añadido.

<sup>552</sup> *Ibíd.*

Dos elementos cierran esta *performance* (porque ese ingreso de la comitiva es toda una puesta en escena). Primero, tres orquestas interpretan el Himno Nacional; es decir que el sentido de esta exhibición de poder tiene lugar en el marco de la nueva nación, la del progreso y la modernidad. Segundo, más allá de que las mayúsculas resalten a criollas y madrinas populares que reciben un lugar en esa fiesta, se señala que ellas concurren “por especial invitación” pero no forman parte de la comitiva oficial a cuyo paso se encienden las luces del escenario. Otro ejemplo de la construcción de jerarquías, en el contexto de este evento, es el anuncio de “Bandas del ejército y pueblerinas traídas por la Asociación [de Montuvios]”, para la proclamación de la Madrina Criolla del Litoral 1937-1938, en el Teatro Edén.<sup>553</sup> Aquella fue una proclamación sin orquestas —afirmadas como conjuntos musicales de mayor prestigio social que las Bandas del Ejército; el de éstas, a su vez, era mayor que el de las “bandas pueblerinas”—. En diversos detalles, las jerarquías sociales se construían y afirmaban, en años de ascenso de lo popular en Ecuador y en Latinoamérica.

Es también elocuente un detalle final: el reclamo de las industrias culturales por un lugar en la puesta en escena. Así, el “Comité de Honor de la Feria” formó parte de la comitiva de ingreso; es que aún no entraba en conflicto el discurso del progreso —en que se amparaba la Feria— con el discurso regionalista local. Es evidente que los organizadores habían consolidado su rol mediador, en aquellos años de ascenso de lo popular: por un lado, se desplazaban codo a codo con las autoridades máximas —en esa suerte de alfombra roja, al ingreso a la Feria—; por otro, su oferta artística daba espacio a expresiones musicales subalternas pero reclamadas en la disputa por la identidad nacional (como “la marimba legítima esmeraldeña y las bailarinas negras”);<sup>554</sup> además, instaló ese año un *Pabellón del Obrerismo*. Todo ello, sin perjuicio de las *varietés*, que incluyeron: “dos Teatros – Circo – Cine – Radio-emisión y 40 artistas – 3 Orquestas – Exhibición del esqueleto viviente – La mujer misterio y la Tienda típica”.<sup>555</sup> Cabe señalar que esa recepción del arte afro —presentado como folklore— era expresión de los cambios en los imaginarios sociales que esos años de disputa cultural-política iban propiciando. Por ello no extraña que al año

---

<sup>553</sup> “Hoy Lunes 11 en la Feria de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1937, 9.

<sup>554</sup> “Hoy Domingo. Feria Internacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de octubre de 1937,

12.

<sup>555</sup> *Ibíd.*

siguiente se presentara en Guayaquil la Compañía de Revistas Cotton Club, de New York,<sup>556</sup> más allá de que esta compañía portara insignias de un estatus superior, por provenir de la industria cultural de EE.UU. Es que lo popular se ponía de moda, contra los deseos y los principios de la ciudad letrada. Pero sus respuestas pronto se dejarían oír.

Las Ferias realizadas en 1938 y 1939 en Guayaquil tuvieron como sedes respectivas el Parque Seminario y el Pasaje Eduardo Arosemena (del Palacio Municipal). Pero en 1938, ya no bastaba con un despliegue de publicidad representativa. La burguesía local estaba en pie de lucha; ahora contaba con un adalid que era, a la vez, defensor de la música culta: el Maestro Angelo Negri, flamante director del Conservatorio Nacional de Música de Guayaquil. Así, consiguieron que él interviniera en la tarea patriótica<sup>557</sup> —por educativa y civilizatoria— de promover la música culta en el Concurso de Bandas. Negri actuó como Presidente del jurado en el Concurso de Bandas; lo acompañaron Aquiles Rigail y Juan Bautista Lucas, “todos verdaderas Autoridades en el ramo musical”,<sup>558</sup> significativamente, una de las piezas del concurso pertenecía a *La Traviata*. Triunfaron las Bandas de los Batallones Guayas y Chimborazo, las cuales brindaron “una retreta en honor de los donantes”.<sup>559</sup> Ni más ni menos: los donantes aparecían en el retrato, como en tiempos de la Europa medieval e incipientemente moderna.

Es que en 1938 ya se percibían las tensiones entre la cultura de las elites y la popular. También es el año en que inició su accionar la Exposición de Verano del American Park, aunque de una manera discreta. El hecho es que, en esta Feria de 1938, no se aprecia como un solo conjunto a autoridades y elites políticas y económicas, formando todas un único y sólido cuerpo. Recuérdese que eran momentos de tensiones y desacuerdos políticos; por ejemplo, el Conservatorio tenía un nuevo director (Negri), quien contaba con el apoyo de un sector de las elites locales. Por otro lado, tampoco las autoridades mostraron un apoyo irreductible a las iniciativas de OCRE, como en años previos. Dice una nota: “El día

---

<sup>556</sup> El empresario de esa gira fue Luis A. Noboa N. [“El conjunto artístico de Cotton Club arribó ayer a nuestra ciudad”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de octubre de 1938, 1]

<sup>557</sup> La Asociación Musical Angelo Negri presentó *La Traviata* en 1938 y 1939, en el Olmedo. En 1938, el acto fue calificado como “la revelación maravillosa de la potencialidad artística de Guayaquil, la ciudad del patriotismo, del honor y del trabajo. [...] El genio musical de Angelo Negri ofrece a la Patria el supremo esfuerzo de su constancia y patriotismo, presentando [esta] contribución muy suya al mayor esplendor de las fiestas de la libertad”. [“Teatro Olmedo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1938, 13]

<sup>558</sup> “El Gran Concurso de Bandas Oficiales...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1938, 3.

<sup>559</sup> “Muy significativos actos se realizarán en la Feria de Muestras...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de octubre de 1938, 3.

domingo, la Empresa OCRE, ha ofrecido un vuelo en el trimotor Junkers a las hermosas Madrinas de Barrio, junto con las primeras autoridades de Guayaquil, como un sentimiento de simpatía a quienes se han dignado visitar su exposición”.<sup>560</sup> Pero en el día previo, la publicidad señala que solo las Madrinas de Barrio “estarán en el aire, en trimotor”.<sup>561</sup> ¿Fue coincidencia, o existían tensiones? ¿O acaso algunas autoridades locales tenían también compromisos con la Exposición de Verano? En todo caso, el escenario empezaba a cambiar. Fue entonces cuando la Exposición de Verano del American Park se sumó a la oferta musical y de artes escénicas de los teatros y la Feria de Muestras, en Guayaquil. Pero en un contexto de elevada tensión en las disputas cultural-políticas, este ingreso no significó solo un crecimiento en la industria local del espectáculo, como ya se verá.

Desde la perspectiva de la sociología política, entre 1938 y 1940 se alcanzaron los puntos más altos de la confrontación política entre lo que hemos denominado la matriz cultural de izquierdas y la de derechas,<sup>562</sup> en el Ecuador. En esa década de intensa lucha política y de ascenso de lo popular, la cultura —en su enorme diversidad de expresiones— fue escenario de verdaderas batallas por la hegemonía. A esos procesos ya complejos, se adicionó otro ingrediente conflictivo en el entorno social: las disputas regionalistas. Ellas atizaron la discusión en torno al federalismo, que estuvo a la orden del día en los años 1939 y 1940.<sup>563</sup> Las industrias del espectáculo no escaparon a ese debate, que en la prensa de gran tiraje fue presentado como una disputa entre la llamada Exposición de Verano —presentada como símbolo de “lo porteño”— y la Feria de Muestras —que no renegaba de sus vínculos con los gobiernos centrales—. Así, los empresarios Virgilio Jaime Salinas y David Huerta inauguraron su Exposición de Verano en 1938, en las instalaciones del American Park.<sup>564</sup> En el mencionado contexto, ese parque fue entronizado como símbolo del *guayaquileñismo* y del carácter democrático de la urbe: “allí es donde el pueblo guayaquileño ha pasado su fiesta.

---

<sup>560</sup> *Ibíd.*

<sup>561</sup> “Hoy. Gran Sábado inglés en honor de los empleados y obreros...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de octubre de 1938, 6.

<sup>562</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 46-8, y 54-68.

<sup>563</sup> Cfr. “Intereses Federalistas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 28 de octubre de 1939, 3. Cfr. Alsino, “Hombres, cosas, hechos. La unión nacional y el federalismo”, *El Universo* (Guayaquil), 16 de octubre de 1939, 4. Cfr. “Llamamiento federalista”, *El Universo* (Guayaquil), 23 de octubre de 1939, 4. Este debate prosiguió en 1940; pero se clausuró de golpe con la invasión del Perú al Ecuador, que dio inicio a la Guerra de 1941.

<sup>564</sup> Cfr. “Los dinámicos dirigentes de la Gran Exposición de Verano”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de octubre de 1939, 3.

Allí es donde todo Guayaquil tiene sus fiestas.”<sup>565</sup> Se dijo que 17.400 espectadores habían concurrido el 9 de octubre de 1940.<sup>566</sup>

La competencia con la Feria de Muestras se planteó desde el inicio: la Exposición de Verano era “solo el resultado fructífero de una iniciativa privada, de un esfuerzo individual, donde campea el entusiasmo arrollador de juventud, sin haberse cobijado en los favores oficiales”.<sup>567</sup> La Exposición contó, en su segunda edición (1939), con el apoyo de algunos sectores de la burguesía local: las colonias de extranjeros erigieron allí sus *stands*; finalmente, la Gran Fiesta Montuvia pasó a celebrarse ahí, separándose de los auspicios de la Feria. Para entonces, dicha Fiesta era a todas luces un evento del que la burguesía local se había apropiado; en tal condición, fue “auspiciada por un grupo de distinguidas damas de nuestra sociedad”.<sup>568</sup> Así terminaba de rizarse el rizo: la Fiesta Montuvia se celebraba ahora en el local guayaquileño por antonomasia, y *lo montuvio* se alzaba otra vez como baluarte del puerto en la disputa por la nación. El debate regional dejó sus huellas en los nombres de las obras de la Compañía Estampas 1939: revista Melodías Porteñas,<sup>569</sup> o “petit revista” Brisas Porteñas;<sup>570</sup> estas puestas en escena del American Park se oponían así a las Estampas Quiteñas —de la “Compañía Proanho Albán” (sic)—, que solía presentar la Feria.

Pero la Exposición de Verano, precisamente con su Fiesta Montuvia, también apelaba al cosmopolitismo y al autoproclamado espíritu democrático de Guayaquil. Esa urbe era sede de poderosas colonias extranjeras (italianos, españoles y libaneses), que “pondr[í]an a la venta platos y bebidas típicas de cada país [ofrecidos por] grupos de señoras y señoritas de cada nacionalidad, luciendo vestidos típicos regionales”.<sup>571</sup> Esta suerte de feria gastronómica transnacional se emplazaba en el mismo local en que se ofrecía la Fiesta Montuvia. En

---

<sup>565</sup> C. de M, “Notas por (sic). Resumen de las fiestas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1940, 3. El American Park, propiedad de Rodolfo Baquerizo Moreno, era administrado por su hijo Armando Baquerizo Gómez, hacia 1940. [Ibíd.]

<sup>566</sup> Ibíd.

<sup>567</sup> “Los dinámicos dirigentes de la Gran Exposición de Verano”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 9 de octubre de 1939, 3.

<sup>568</sup> “Círculos sociales de la urbe muy interesados en la fiesta del Montuvio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de octubre de 1939, 1.

<sup>569</sup> “Centro de todas las actividades, donde hay vida y alegría”, *El Universo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1939, 3.

<sup>570</sup> Cfr. “Exposición de Verano. Programa de la Proclamación de la Srta. Guayaquil”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1939, 8. La Compañía Estampas 1939 estaba constituida por “la Pareja Cómica, los grandes Bailarines, los Notables Músicos Hermanos RUBIANS-TIRANA-NACHO MATHEOS”.

<sup>571</sup> “Círculos sociales de la urbe muy interesados en la fiesta del Montuvio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de octubre de 1939, 1.

contrapartida a los extranjeros, jóvenes guayaquileños de la burguesía vestirían trajes montuvios. Pero la nota de prensa se ocupa muy bien de poner los puntos sobre las íes, en este acto que también buscaba construir distinción:<sup>572</sup> “participarán en esta interesante fiesta **auténticos montuvios** que vendrán desde las haciendas cercanas, ofreciéndose [...] la oportunidad de oír a los genuinos cantadores de ‘amor-fino’ y ‘rasgueadores’ de guitarra”.<sup>573</sup>

Entonces, las dos empresas se disputaban el mercado del espectáculo, y el ganar espacios y capitales en el enfrentamiento político regional. Asimismo, actuaron en una tercera disputa, muy importante para la presente investigación: la pelea entre las formas de la música letrada y aquellas de la música popular, que recién se evidenciaba en Guayaquil —en cambio en Quito, las instituciones de la música culta se ocuparon activamente en cerrar sus puertas a la música popular, desde ca. 1915 y a lo largo del decenio del 20—. De hecho, varias notas de prensa y ciertos aspectos de los espectáculos de 1937 a 1939 muestran que en esos años inició la arremetida de las instituciones de la alta cultura en el puerto, ante el avance de los géneros popular-mestizos. Aunque ahondaré en ese punto más adelante, aquí dejo consignados los giros en la oferta musical en estas empresas del espectáculo, que dan sustento a esta afirmación.

### 3. Industrias culturales y radio en la construcción de la nación (1930-1944)

En este periodo, el pasillo logró ubicarse como uno de los géneros latinoamericanos más consumidos en el país; es decir, se posicionó de manera más clara y firme que en los dos decenios previos. Para ello, ahora contó con el apoyo de radioemisoras y de industrias del espectáculo, las cuales añadieron otras formas de difusión y le permitieron conquistar nuevos públicos. Pero este avance se producía en el contexto de un intenso debate en diversos ámbitos de lo cultural (en el país y en Latinoamérica): la definición de los componentes de la nación; de cuáles debían ser las expresiones culturales representativas. Estos debates serán

---

<sup>572</sup> El valor de las entradas contribuía a mantener las jerarquías económicas y sociales: en 1939, las del American Park costaron s/. 1,20 (niños) y s/. 3,20 (mayores) [“Gran Feria del Montuvio en el American Park”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 21 de octubre de 1939, 2], mientras la entrada a la Feria de Muestras fue gratuita [“Hoy gran inauguración de la Feria Nacional de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1939, 3]. En 1940, la entrada única a la Feria fue de s/. 0,70; incluyó el “ingreso a la Gran Exposición Nacional Obrera y al social dancing del Teatro Ideal”. [“Gran Exposición Nacional Obrera”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1940, 3]

<sup>573</sup> “Círculos sociales de la urbe muy interesados en la fiesta del Montuvio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), octubre de 1939, foto 3633. Énfasis añadido.

abordados en el siguiente acápite, pero menciono su concurrencia porque ellos fueron el marco del importante despliegue del pasillo en los lustros comprendidos entre 1930 y 1944.

### 3.1. Construcción de la *música nacional* desde la prensa y la industria fonográfica

El quehacer de las industrias fonográfica, editorial, del cine, etc., rebasa con creces el ámbito estrictamente económico. Más allá del impacto cultural de sus productos, hay una deriva social y aún política en sus intervenciones discursivas —insertas en procesos más amplios, incluidas en diversos debates—. Aquí revisaré qué dijeron la radio y esas industrias sobre la categoría *música nacional*; y analizaré algunas de esas intervenciones significativas, que se plasmaron en su publicidad en la prensa de gran tiraje.

Ya Renato Ortiz señala que “la discusión acerca de la ‘cultura de masa’ se encuentra comprometida por la temática nacional”.<sup>574</sup> Ello tiene que ver con el fenómeno de deslocalización que empieza a operar conforme avanza la modernidad (particularmente, desde el siglo XIX). El concepto moderno de ciudadano implica la disolución del vínculo con la comunidad primigenia, y la religación mediante el vínculo de ciudadanía en una nación. Pero el avance del mercado añade nuevas aristas a la noción de ciudadano: “el individuo, inserto en el mercado, sería simultáneamente consumidor y ciudadano”.<sup>575</sup> En las urbes modernas existen nuevos mecanismos de religación, y los consumidores se reunifican mediante nuevos mecanismos: esta vez, a través del consumo cultural. Inicialmente, los consumidores atomizados fueron reunidos solo por la prensa, y luego por otras industrias culturales. Fueron educados por las escuelas y, además, por la publicidad (como consumidores). Y es significativo que ambas pedagogías incidieran —e incidan— en la construcción nacional. En Latinoamérica, a más de la publicidad, “los filmes, la música, el radioteatro, la radionovela y, posteriormente, la telenovela, son elementos dinámicos en la elaboración de una cultura nacional...”.<sup>576</sup>

Anteriormente revisé ejemplos significativos de esa pedagogía publicitaria de la industria fonográfica (desde sus propagandas), en su disputa con actores letrados (desde notas periodísticas). Este debate en el espacio público de la prensa giró en torno a la categoría *música nacional*. Ella podía ser sinónimo de: el conjunto de géneros musicales exclusivos del

---

<sup>574</sup> Ortiz, “Cultura, comunicación y masa”, 85.

<sup>575</sup> *Ibíd.*, 86.

<sup>576</sup> *Ibíd.*, 87. Ortiz debió decir “cultura nacional” (a secas), y no “cultura nacional-popular”.

Ecuador (los popular-mestizos); uno de esos géneros (el pasillo); géneros originarios de otros países, pero compuestos por autores nacidos en Ecuador (como el tango); la música de compositores nacidos en el país (o cuando los autores de las letras eran nacidos en el país); la música grabada en el país, con orquesta ecuatoriana; la música de compositores académicos.

Pero más allá de la disputa, la propaganda de la industria fonográfica (más que las notas periodísticas) consiguió posicionar como un “sentido común” la idea de que los géneros popular-mestizos eran *música ecuatoriana* o *música nacional* (ambos adjetivos funcionaban como sinónimos, para esta categoría musical). No quedaba mucho tramo por recorrer, desde este punto, hasta el reconocimiento del pasillo de la región Sierra-Norte como *la* canción nacional —categoría universal de *lo musical ecuatoriano*, en detrimento de los otros géneros popular-mestizos—. Esto da medida de lo decisiva que fue la intervención pedagógica de la industria fonográfica, en los decenios de 1910, 1920 y 1930.

El mercado, en general, tiene muy claro el peso de los símbolos. Muestra de ello es el uso que la industria fonográfica dio a los de *la patria ecuatoriana*. En ese emblemático año de 1930, fue mucho más allá de la grabación de símbolos como marchas e himnos (en particular, los nacionales). El año 1930 era especial para los países bolivarianos: se rendía homenaje al centenario de la muerte del héroe de la Independencia, Simón Bolívar. En ese contexto, el sello Victor editó y publicitó un disco,<sup>577</sup> con la “*Última proclama* de Bolívar, conteniendo el otro lado un digno compañero, el *himno-melopeya* patriótico ‘Glorias patrias’. Este disco lleva una etiqueta especial con las banderas de las cinco repúblicas bolivarianas y un retrato y firma del Libertador”.<sup>578</sup> Obsérvese el empleo, en el mismo sentido, de las banderas y del autógrafo de Bolívar. Y ya que de celebrar a la nación se trataba, el mismo sello Victor ofreció en esos días más “MÚSICA NACIONAL”: 5 discos que contenían 10 pasillos; presentaba también un disco con 2 canciones de José Bohr.<sup>579</sup> Columbia no se dejó

---

<sup>577</sup> “Un grande hombre y un gran disco”, *El Universo* (Guayaquil), 23 de enero de 1931, 9.

<sup>578</sup> “Un grande hombre y un gran disco”, *El Universo* (Guayaquil), 23 de enero de 1931, 9. Obviamente, esta campaña no fue orquestada por la industria fonográfica: Bolívar es símbolo *de la nación* en varios países de sudamérica. La propaganda permite ver, sin embargo, la participación de tal industria y de la prensa —con sus intelectuales asociados— en dicha campaña. Lo vemos en el hecho de que el autor de la letra del pasillo *Tú y yo*, Manuel Coello Noritz, contribuyó con el poema “Simón Bolívar”. [Ibíd.]

<sup>579</sup> “MÚSICA NACIONAL”, *El Universo* (Guayaquil), 26 de enero de 1931, 2. Énfasis original.



arrebató espacio, y también lanzó una grabación conmemorativa por el aniversario de Bolívar; ella incluía una declamación y un himno patriótico.<sup>580</sup>

Paso ahora a ver algunas intervenciones de la industria editorial de la prensa, a través de los articulistas de los diarios de gran tiraje —actores que se auto-catalogan como más cualificados que los que diseñan propaganda comercial—. En varias notas, ellos se preguntan cuál debía ser la música nacional. Desde posturas radicales, alguno, incluso, conminó al CNM que tomara a su cargo la selección de lo que debía considerarse, y llamarse en rigor, *música nacional*: “El Conservatorio Nacional de Música está en el deber de proporcionar buenas selecciones, para que no se divulguen los pasillitos viejos y ramplones, los yaravíes insignificantes, los tonitos cursis, sino que se eleve la música, sin perder su carácter ecuatoriano, a las alturas del arte y del buen gusto”.<sup>581</sup> Es decir, apelaba a que la letra cumpliera las tareas que le eran propias: de clasificación, jerarquización y ordenamiento. En realidad, desde el segundo lustro de los años 20, y a lo largo de la década del 30, las instituciones de la música letrada buscaron —no de manera orgánica, y con eficiencia dispareja— controlar de algún modo ese despliegue de géneros popular-mestizos, que se apropiaban de la categoría música nacional; como dijo el cronista, en este momento solo querían “que se elev[as]e la música, sin perder su carácter ecuatoriano, a las alturas del arte y del buen gusto”.<sup>582</sup> La resignificación sería y dura aún tardaría unos lustros, pues requería de una política nacional y de una institución fuerte, como la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

La categorización de las músicas que se proponía a través de concursos organizados por el CNM habla de esfuerzos aislados, poco sistemáticos, de resignificación de las músicas populares. Ello se aprecia en 1932, cuando el Teatro Nacional Sucre, el CNM y la emisora HCJB (en sus primeros meses al aire) organizaron sendos concursos de música nacional (recuérdese que, por entonces, otros teatros y la Feria de Muestras les llevaban ventaja en esa actividad). El CNM convocó a dos categorías diferenciadas: en la una, exclusivamente musical, concursarían obras de “Música clásica”; la segunda categoría era híbrida, pues mezclaba comedia y variedades musicales: el “Concurso de Compañías de Comedias”; aún en su hibridez, se diferenciaba bien de la categoría “Música clásica”. El mensaje podría ser:

---

<sup>580</sup> “Guayaquil de mis amores”, *El Universo* (Guayaquil), 26 DE enero de 1931, 6.

<sup>581</sup> “Música ecuatoriana”, *El Comercio* (Quito), 9 de febrero de 1930, 3.

<sup>582</sup> *Ibíd.*

solo hay una forma válida de música, y esa es la clásica; todo lo demás, puede juntarse en otra categoría; y aún en esa otra, la música tuvo como modelo premiado al formato lírico.<sup>583</sup>

En Guayaquil, pueden observarse esfuerzos institucionales en ese sentido desde 1937. Ese año fue significativo por un evento (un gesto) similar al de los concursos artísticos convocados por el CNM de Quito. Como ya se comentó, en 1937, el director del Conservatorio de Guayaquil presidió el jurado del Concurso de Bandas, organizado por la Feria de Muestras; una de las piezas definitorias que debían interpretar los participantes era un segmento de *La Traviata*. El sentido de esta disposición es similar a la del CNM de Quito: el ganador (por más artista popular que fuera) debía ser capaz de interpretar música clásica. En ese gesto cristaliza de algún modo el malestar letrado que existía en el puerto, frente a los estilos, artistas, géneros y repertorios populares.

En Guayaquil, el CNM se fundó en 1928. A lo largo de los años 30, se dieron aisladas manifestaciones de un movimiento que apuntaba a construir distinción, en lo musical, más que resignificación de músicas populares. El mecanismo era el resaltar la diferencia entre músicos académicos y quienes no lo eran, sobre la base de la escritura musical. Esa es la lectura que doy a la política de publicación de partituras de pasillos en diario *El Telégrafo*, desde los años finales del decenio de 1920.<sup>584</sup> ¿Qué buscaban significar? Como es obvio, estaban dirigidas a quienes sí sabían leerlas. Entonces, antes que evidenciar un hecho que no era novedad (que no todos los músicos sabían pautar/ leer partituras), más bien remarcaban que esas escasas personas que sí sabían, eran privilegiadas; por eso, aun siendo pocas, el diario les dedicaba espacio. Esta política se ligaba, pues, a la construcción de lo letrado como espacio de distinción, ya que resaltaba el límite que separaba a éstos de los músicos que no lo eran. Según se aprecia, eran políticas de menor impacto (casi políticas de la resistencia, se diría). Como ya se indicó, el movimiento resignificador decisivo vendría con la CCE.

En la disputa por la nación, el tema de la inclusión humana y cultural del indio y/o del montuvio fue el centro del debate, en este decenio.<sup>585</sup> En Guayaquil, primaron las miradas

---

<sup>583</sup> En el primer concurso, Rosa Saá obtuvo el galardón a la mejor cantante de música clásica; premiaron también a la Compañía de Alta Comedia (de Marco Barahona, Marina Gozembach y Olimpia Gómez), a Carlota Jaramillo y Jorge Araujo, como artistas de la Compañía de Comedias y Variedades. [Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 220-2].

<sup>584</sup> Algunas partituras publicadas en diario *El Telégrafo* (Guayaquil) fueron: “Corazón llorando. Pasillo ecuatoriano” (el 17 de enero de 1933, 6); “El Rosal. Pasillo-canción” (el 19 de enero de 1933, 9); “Marcha Heroica Juventud, dedicada a los reservistas guayaquileños” (el 17 de marzo de 1933, 6).

<sup>585</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 75-90.

inclusivas hacia el montuvio. Baste recordar la vigencia de la Fiesta del Montuvio, o la alusión a este grupo humano en varios pasillos; uno se llamó, exactamente, *El montuvio*, y lo compuso Nicasio Safadi (fue parte del programa en homenaje a Guayaquil, el 8 de octubre de 1933, por radio HCJB).<sup>586</sup> En una fiesta de 1937, la recitadora Berta Singerman “premió con sus aplausos la actuación de nuestros trovadores [dúo Ibáñez-Safadi], especialmente cuando éstos ofrecieron el ‘amorfino’ *Alma Montuvia*, sobre motivos criollos del Litoral Ecuatoriano, letra de Lauro Dávila y música de Safadi.”<sup>587</sup> Por otro lado, el ala nacional-popular de la matriz cultural de izquierdas encabezó la defensa de la inclusión del montubio (no solo en el arte literario, sino en lo político), desde una perspectiva dialógica. Entre las voces más influyentes, estuvo la del escritor José de la Cuadra, quien participó desde la industria editorial (libros, artículos periodísticos), desde la formación llamada “Grupo de Guayaquil” y desde varias instituciones letradas; sobre todo, desde su praxis cultural-política.<sup>588</sup> Sus cuentos son clásicos de la narrativa corta ecuatoriana; entre sus artículos críticos destaca “El advenimiento literario del montuvio”,<sup>589</sup> de 1933; y, en ensayo, su clásico *El montuvio ecuatoriano* (1937); en este libro constan referencias al pasillo montuvio.<sup>590</sup>

En contraste, en Quito, se enfocaban en el indio. Incluso, existió una disputa en torno a cuál de esos dos grupos humanos, indio o montuvio, debía simbolizar las raíces de *lo ecuatoriano*. En enero de 1933, una nota de prensa se titulaba, significativa y conciliadoramente: “Una nación para ser grande necesita de una densidad de población altiva, laboriosa y productiva. Hagamos de nuestro indio y montuvio seres conscientes”.<sup>591</sup> Este argumento se afincaba pues, en la tarea educativa y en el discurso de la producción económica. Entre

---

<sup>586</sup> “Radio”, *El Comercio* (Quito), ...1933, foto 1619

<sup>587</sup> “Nicasio Safadi y E. Ibáñez parten a Riobamba”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de octubre de 1937, 8. Este es un ejemplo de la apropiación del montuvio, en este caso, por actores de la industria cultural.

<sup>588</sup> Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador* ..., 60-8.

<sup>589</sup> José de la Cuadra, “El advenimiento literario del montuvio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 23 de abril de 1933, 5.

<sup>590</sup> Cfr. José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano* Quito: Libresa / UASB, 1996 [1937], 33-4.

<sup>591</sup> Puente, Rafael A., Coronel. “Una nación para ser grande necesita de una densidad de población altiva, laboriosa y productiva. Hagamos de nuestro indio y montuvio seres conscientes”. 1933 (foto 3058) Este militar propone: “para hacerle el bien [al indio] es necesario proceder a la fuerza; es desconfiado y no entiende razones [...]. Proceder, durante un largo periodo de tiempo, en forma radical y violenta, con toda decisión y energía, dejando a un lado cualquier consideración que parezca de orden legal o sentimental. [...]. Así fuera contra la voluntad de los padres [...] arrebatar[les] por así decir del poder y tutelaje [de los niños] [...], lo que en buena cuenta significaría arrebatarles de la ignorancia y la degeneración, constituyéndose desde ese momento el Estado en verdadero tutor, educador y guía del niño indígena. [...] En menos de cuarenta años de esta labor habríamos conseguido redimir a la raza aborígen de la ignorancia [...]”.

los muchos ejemplos de apropiación de la imagen del indio en Quito, destaca el radiodrama “La muerte de Atahualpa”; fue emitido por HCJB en 1933,<sup>592</sup> y formó parte de las diversas audiciones en honor al IV centenario de la muerte del último inca. Otro ejemplo interesante es esta nota periodística de 1933; parte de una libre interpretación histórica, para sustentar que el género mestizo llamado fox-incaico sería una apropiación local del *fox-trot* estadounidense. Se refiere al trabajo del maestro José Miguel Vaca Flores, director de la Banda del Batallón Pichincha. Se dice que él escribió varias “melodías de carácter netamente incásico que ha copiado oyendo a los indios de Otavalo en sus rondadores y flautas, así como los suspiros y lloros de las indias. [...] De esta música incaica típica han nacido los fox-trots llamados incaicos, que por algún tiempo han venido formando el repertorio de música popular de nuestras bandas y orquestas”.<sup>593</sup>

No era en absoluto un tema solo musical. La convocatoria a resignificar a Atahualpa halló mucho eco en Quito, en diversos ámbitos (Benjamín Carrión publicó su *Atahuallpa* en 1934, por ejemplo). Incluso maestros del Conservatorio organizaron un programa emitido por HCJB, en ese año. Allí se muestra la incorporación de tópicos que estaban muy presentes en el debate político nacional: la defensa liberal del incario, o el empleo frecuente del concepto de raza (en particular, la noción de raza vencida). Estos elementos se reproducen en los títulos de las piezas musicales de aquellos académicos: *Cuitas indianas* y *Raza vencida*, de H. Paredes, ejecutadas por la Orquesta; *Yavirac e Inca*, de Sixto María Durán, ejecutadas por la Orquesta; *Raza incásica*, de Sixto María Durán, interpretada en flauta y piano. Asimismo, se presentaron 5 piezas híbridas, que hablan de una importante mediación culta de géneros populares, y de la mezcla de géneros locales y extranjeros: *A tu memoria*, *Cristóbal Ojeda* (pasodoble fúnebre), y *Quejas y reproches* (fox-incaico), ambas de Víctor Manuel Vaca Alvarado; y, de José M. Vaca Flores: *Alma de Atahualpa* (típico incaico), *Ausente de Ibarra* (fox-incaico), y *Alma ibarreña* (tango-habanera).<sup>594</sup>

### 3.2. Construcción de la *música nacional* desde la radio

---

<sup>592</sup> “La muerte de Atahualpa”, *El Comercio* (Quito), 31 de octubre de 1933, 8.

<sup>593</sup> “La retreta del domingo en conmemoración del IV centenario de la muerte de Atahualpa, por la Banda del Batallón Pichincha”, *El Comercio* (Quito), 5 de septiembre de 1933, 5.

<sup>594</sup> “Nueva radiodifusión en homenaje a Atahualpa”, *El Comercio* (Quito), 5 de septiembre de 1933, 8. Este programa, organizado por profesores del CNM, fue emitido por radio HCJB.

Ahora revisaré momentos importantes en la construcción de la nación, desde la radio. En ese ámbito, el pasillo fue un elemento clave, según se ha visto. Acaso por la novedad del medio, y por la arremetida publicitaria de los sellos discográficos, el año de 1930 ofrece interesantes ejemplos. Esta significativa nota de prensa, de 1931, resalta la importancia de los intérpretes radiales de géneros populares, en la construcción de músicas nacionales. Se afirma que la emisora El Prado recibía con frecuencia cartas desde “Perú, Colombia, Venezuela, las Antillas, Centroamérica, Méjico, Estados Unidos, Canadá, Nueva Celandia (sic) y Europa”,<sup>595</sup> referidas a los cantantes en vivo y a la música emitida:

en esas cartas le dicen que no saben qué admirar más: si la nitidez en la armonía, si la belleza de nuestra música arrulladora y cautivante, o la dulce y bien timbrada voz de las señoritas Fierro que en nuestros pasillos es una súplica, en nuestros tangos una inspiración, añoranza en los vales, sal y donaire en nuestros pasacalles, recuerdos y lágrimas en el yaraví... // La magnífica orquesta dirigida por los maestros Albán y Arévalo hace las delicias del radiooyente con sus bien preparados programas; allí alternan en la buena música el piano con el rondador, la guitarra con las dulzainas, en composiciones magníficas y sentidas; el ciego Pastor emociona con sus solos de guitarra que, a través de la radio, adquiere la sonoridad de un gran piano de concierto.<sup>596</sup>

Entre paréntesis, esta nota muestra tangencialmente la actitud de la industria fonográfica respecto de las músicas populares: en algunos casos reconocía derechos a los intérpretes (no así a los compositores: caso de Paredes), pero no era rara la apropiación simple de ella: “La altura y pureza del tono [de las voces] son tantas que en los Estados Unidos han grabado directamente de la magna voz al disco fonográfico, y le envían a la Estación su propia música en prueba del aplauso y la aceptación que merecen allá sus bellas audiciones”.<sup>597</sup> Tales acciones no eran vistas aún como un manejo interesado o perverso sino, al contrario, desde la óptica positiva de la propaganda de la nación: “El Prado ha conseguido que el nombre del Ecuador fulgure bajo todos los cielos [...]”.<sup>598</sup> Por último, la nota confirma que los géneros pasillo, pasacalle y yaraví eran ya considerados representativos del Ecuador.

Lo que interesa resaltar es que esos artistas —en sus audiciones y eventos— hacían mucho más que representarse a sí mismos: con su música y performances, *eran actores de la*

---

<sup>595</sup> Manuel Constante, “La estación radiodifusora de ‘El Prado’ en Riobamba”. *El Comercio* (Quito), 7 de diciembre de 1931, 3.

<sup>596</sup> *Ibíd.*

<sup>597</sup> *Ibíd.*

<sup>598</sup> *Ibíd.*

*construcción de la nación*, ya fuese dentro del país o en el extranjero.<sup>599</sup> Lo ejemplifican las audiciones radiales desde EE.UU. en 1930: sus programas contenían géneros popular-mestizos, los cuales eran definidos como *música ecuatoriana*; eso es natural, pues la información básica de la que disponían las emisoras provenía de la industria fonográfica. En años en que eran esporádicas las apariciones de la radio en el espacio sonoro del país, se dieron algunas provenientes de EE.UU. Una de las más célebres —por las señas de ecuatorianidad que portó— fue emitida por la estación WGY (de la General Electric) de Schenectady, Nueva York. En ella, después de alocuciones referidas al progreso del país, el dúo Ibáñez-Safadi interpretó tres pasillos: *Guayaquil de mis amores*, *Alma herida* y *Quito*; el Himno Nacional, a cargo de la Orquesta de la estación, abrió y cerró dicho programa. La prensa guayaquileña lo refiere así:

Una enorme y grata sorpresa tuvieron ayer a las 6.30 de la tarde los paseantes del Boulevard al escuchar en el alto parlante que instaló al efecto (sic) la Casa Columbia, frente al edificio del señor José Morla, [...] quien había logrado interceptar [el programa] en su potente estación [...]. [El dúo Ibáñez Safadi interpretó pasillos] que tienen en sus notas ‘todo el sentimiento del alma ecuatoriana’, conforme lo dijera el ‘speaker’ [...]. Para el público fue una grata impresión escuchar tan nítidamente la voz de nuestros compatriotas y sus instrumentos, a tantas millas de distancia. [...] [Al final, el Himno Nacional] fue escuchado con visible emoción por la numerosa concurrencia que se había congregado en el Boulevard y Chile [...]. [La audición] realmente era digna de ser escuchada por un público más numeroso, no solamente por lo hermosa que ella resultó, sino por el alto sentimiento patriótico que animó a sus gestores y al señor Morla.<sup>600</sup>

La solemnidad del Himno Nacional, en su trabajo de construcción simbólica de la nación, recibió el apoyo de la modesta música popular, en esa y en muchas ocasiones. No es coincidencia que el pasillo fuera el género seleccionado para esa audición, y que dos piezas hablaran de las ciudades más grandes del país. El acto, en general, fue recibido con exacerbado “sentimiento patriótico”, como indica la nota. Por esos años, existía la necesidad de “hacer escuchar” a “la Patria”, aunque no se hubiera definido “cómo sonaba” ella. Para eso estuvo en el escenario el dúo que se apropió del nombre del país. Y también estuvieron

---

<sup>599</sup> Este ejemplo de difusión de géneros de Latinoamérica, por la radio y la industria del espectáculo, es significativo por el escenario, la ciudad y el artista implicados. El Hotel Waldorf, de Nueva York, y Xavier Cugat (famoso actor, empresario y músico catalán; difusor y resignificador de la música antillana) firmaron un contrato en 1933; el repertorio de Cugat debía centrarse en la música latinoamericana, con énfasis en dos géneros muy demandados por entonces: la rumba y el tango. [“Crece el furor por nuestra música en EE.UU.”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 16 de octubre de 1933, 7]

<sup>600</sup> “Audición de Radio dedicada al Ecuador fue escuchada ayer en esta ciudad”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de agosto de 1930, 5.

los diversos artistas que se desplazaron en giras musicales; aunque menos publicitados, los movía la misma idea: que su oficio era el de representación del país. Es interesante que esta audición fuera producto de una gestión a nivel político-diplomático: el Cónsul del Ecuador en Nueva York y el empresario J. D. Feraud Guzmán mediaron para que se llevara a cabo. La prensa consideró que lo más importante fue que se habló del país, que se supo algo sobre Ecuador: “El programa [...] debe haber sido escuchado en muchas partes del mundo, especialmente en Sud América y Estados Unidos, con lo cual se puede calcular fácilmente la enorme propaganda que se hizo con esta simpática iniciativa del [Cónsul] señor Egüez”.<sup>601</sup>

Otra emisión radial que provenía de EE.UU. —de radio W2XAF de Schenectady (Nueva York)— tuvo lugar también en 1930.<sup>602</sup> El programa inició y cerró con el Himno Nacional, seguido de la declamación de la primera estrofa del mismo, en ambas ocasiones. En la selección del repertorio, este programa deja sentir la ausencia de J. D. Feraud Guzmán —quien prefería y promovía los géneros popular-mestizos y los compositores e intérpretes populares—; él sí participó en la audición de radio WGY (de General Electric), y en la segunda emisión de radio W2XAF, del 9 de octubre de 1930 —como las respectivas notas de prensa lo refieren—. Se menciona esto, porque brinda una idea de cuánto podía incidir un empresario de la industria en la gestión de eventos, la determinación de los repertorios que se grababan y difundían, y la selección de los intérpretes. Finalmente, una nueva audición de radio W2XAF de Schenectady (Nueva York) se cumplió el 9 de octubre de 1930. Fue gestionada por diario *El Universo* de Guayaquil, a través de su corresponsal en esa ciudad. En la selección del programa se aprecia la mano del empresario guayaquileño Feraud Guzmán, pues participó el dúo Ecuador, con cinco pasillos: *Guayaquil de mis amores*, *Horas de dolor*, *Miss Ecuador*, *Me quedo llorando*, y *Adiós morena*.<sup>603</sup>

En la misma línea de audiciones que “construían” musicalmente a la nación, hubo otra en diciembre de ese año. Fue emitida desde la estación experimental HC1DR, de Quito, con programa a cargo de la Estudiantina Ecuador. El autor de la nota —probablemente un

---

<sup>601</sup> *Ibíd.*

<sup>602</sup> “La radio audición de anoche sobre el Ecuador en EE.UU.”, *El Comercio* (Quito), 8 de febrero de 1930, 4. Otra nota de prensa señala que esta audición fue organizada por la Unión Panamericana. [Cfr. “Música ecuatoriana”, *El Comercio* (Quito), *El Comercio* (Quito), 9 de febrero de 1930, 3] Cfr. también “Ayer se escuchó la audición radiotelefónica dedicada al Ecuador”, *El Día* (Quito), 8 de febrero de 1930, 2.

<sup>603</sup> “Concierto de anoche en honor del Ecuador transmitido desde la ciudad de Nueva York”, *El Comercio* (Quito), 10 de octubre de 1930, 1 y 7. Cfr. también “La estación Schenectady dedicó ayer especial programa por el 9 de octubre, en Nueva York”, *El Día* (Quito), 10 de octubre de 1930, 1.

músico— explica que el tono menor es característico de esta “música criolla”; refiere que las cuerdas se tocaron en modo pizzicato, con “afinación impecable y uniformidad en la ejecución”; y añade: “a través de las cuerdas, se reflejaba el alma ecuatoriana de artistas que sienten las dulzuras de sus melancólicas melodías”. No indica el repertorio completo, solo se dice que “el fox ‘Haway’ por Inga Vélez fue uno de los mejores números”.<sup>604</sup> Esta nota contrasta en varios aspectos con el siguiente ejemplo de La Voz del Litoral (HC2JB). En 1933, esta emisora ofrecía, de 8 a 11 pm, “números musicales escogidos, a cargo de distinguidos artistas de la localidad”; ello, junto a dramatizaciones de Jack the Ripper (seudónimo del narrador costumbrista José Antonio Campos); por último, “composiciones de poetas ecuatorianos y música de artistas nacionales [...], como una propaganda del país en el exterior”.<sup>605</sup> Intervenciones como ésta apuntan a audiencias generales (letradas o no), a diferencia de la nota del crítico académico (dirigida solo a letrados).

Plausiblemente, la recepción de programas radiales como este de La Voz del Litoral fue mayor que la de notas de prensa de autores letrados; por tanto, su impacto en este proceso de construcción de la nación acaso fue mayor. Es que en la formación de audiencias, la radio le arrancó ventaja a la prensa desde sus inicios, por varias razones: a) esos dos medios difieren en su empatía con el público no letrado: la radio es mucho más amable; b) por su misma naturaleza, solo la radio estimula auditivamente al público; al ubicarlo en el *espacio público sonoro*, el criterio del público sí cuenta; c) finalmente, porque esos programas de radio combinaban música popular “en vivo” y una puesta en escena en tono jocoso; es decir que, guardando las distancias, ellos reproducían los *collages artísticos* de los espectáculos de variedades. Por eso la radio ganaba terreno —y por eso aquella estructura de los programas (que coincidía con la del teatro) se volvió hegemónica; en los lustros siguientes, volvemos a encontrarla en la oferta de la industria del espectáculo y de la televisión, perviviendo hasta hoy—. Por eso la radio aportó de manera distinta que la prensa al debate sobre la nación, desde la perspectiva de la música.

Finalmente, todas esas intervenciones discursivas y performativas fueron vistas desde la noción de la propaganda del país en el universo de las naciones. Ese fue un tema recurrente en este periodo, y se mantuvo como idea fuerte hasta mediados del siglo XX. Algunos actores

---

<sup>604</sup> “La radio audición musical de anoche”, *El Comercio* (Quito), 2 de diciembre de 1930, 8.

<sup>605</sup> “Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 19 de octubre de 1933, 5.



letrados, según dijimos, postulaban la construcción/ definición del “arte nacional” —entendido como arte letrado— como nuevo símbolo de la nación; se lo demandaban al Conservatorio, la Escuela de Bellas Artes, o a las universidades.<sup>606</sup> Ello buscaba combatir el accionar de las industrias culturales y la radio, que hacían lo suyo: aunaban símbolos culturales diversos —como los posicionados por el discurso oficial del Estado, desde los orígenes de la República—, con otros de más reciente uso y creación; así, junto a la imagen de Bolívar, el Himno Nacional o la Bandera, esas industrias y la radio publicitaron marchas, himnos locales y géneros musicales populares; representaciones del indio y del montuvio; autores literarios y sus textos representativos (en años en que fue un imperativo la construcción de “la literatura” del país, de su canon),<sup>607</sup> entre otros. A manera de coda, señalo que el gobierno de Arroyo del Río fundó el Instituto Cultural Ecuatoriano (ICE), en 1941-1942;<sup>608</sup> esa fue la primera política cultural *estatal*; uno de sus primeros encargos fue ocuparse de la propaganda cultural del país, en el exterior.

### **3.3. Construcción de lo popular en los espectáculos musicales y/o dancísticos: Exposición Obrera, Festivales de danzas indígenas (1941-1944)**

Se dijo ya que a fines de los años 30 se alcanzó el punto más alto de las movilizaciones políticas de grupos subalternos, en sus demandas por reconocimiento y redistribución económica. En sintonía con el escenario político, los espectáculos se sumaban a ese *mainstream* que reconocía lo popular. Como muestra, se revisarán tres significativos espectáculos musicales y/o dancísticos del primer lustro de 1940. Es interesante también que sus gestores hubieran sido diversos: pertenecían al ámbito del mercado (la empresa OCRE), y a instituciones de la alta cultura (la Unión Nacional de Periodistas, Universidad Central del Ecuador). Es decir que antes de la creación de la CCE, actores diversos tomaron la batuta en

---

<sup>606</sup> Una articulista propuso la creación de un gran Museo de Arte Colonial y una cátedra de Arte Criollo en la Universidad Central. Se debía “realizar una propaganda intensa y bien dirigida sobre lo que podemos enseñar a los pueblos de América”, a través de Cursos de Vacaciones; invitadas serían “las Universidades de América. [...] A esta labor universitaria habr[ía] que añadir la de las facilidades de hospedajes, excursiones, visitas de ciudades [...]. La Universidad Central debe [...] estar convencida de que [esa tarea] le corresponde de lleno, y que el Gobierno y todas las instituciones nacionales han de prestarle el apoyo que necesite”. [María Corina, “Desde Mi Ventana. Cursos de Arte Ecuatoriano”, *El Día* (Quito), 26 de abril de 1942, 3]

<sup>607</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 66-7. Aquí se explica cómo “la disciplina de la crítica literaria fue escenario de muy acaloradas disputas” en esos años, y brinda ejemplos de los cánones con los cuales disputaron la matriz cultural de derechas y la de izquierdas.

<sup>608</sup> *Ibíd.*, 114.

esa construcción de “lo popular” desde las expresiones musicales y escénicas. Hay que subrayar la sutileza del matiz, el énfasis que diferenciaba “lo popular” de “lo ecuatoriano”: este último remitía a la construcción de la nación; lo popular, al reconocimiento de actores sociales subalternos, ahora visibilizados. Parecería que ese reconocimiento resultaba un imperativo social, aún en tiempos en que la rectoría oficial de las políticas culturales no había sido adjudicada.<sup>609</sup>

Iniciaré con la propuesta de la empresa OCRE. Como ya se vio, en la década del 30, la Feria se enfocó en *lo nacional*; pero en 1937 se observa una primera alusión directa a *lo popular* (desde la noción del *obrero*), con la instalación de un Pabellón del Obrero. Sin embargo, el punto de enunciación difería del de las izquierdas políticas: ese pabellón era otro más de la Feria, junto a los de Estancos del Estado, de la Compañía de Cervezas Nacionales, o el de la Provincia de Manabí. Todos ellos se publicitaban como parte del espectáculo, junto a números de variedades: “exhibiciones del Esqueleto que habla, la Mujer Misterio. Conozca la auténtica choza donde vive el Negrito Campirano luchando por la existencia”.<sup>610</sup> En suma, ni el Pabellón del Obrero implicaba una denuncia o un reclamo económico, ni la choza del Negrito Campirano reflexionaba sobre las condiciones de vida de ese grupo subalterno. Únicamente se los exhibía, más allá de que al hacerlo, se reconociera su existencia.

Pero llegó 1940, y la Feria cambió su nombre por el de Gran Exposición Obrera Nacional. Además de las autoridades civiles, los “presidentes de las instituciones obreras que la ha[bía]n promocionado”<sup>611</sup> estuvieron presentes en la inauguración. Ese año, OCRE anunció el evento desde la perspectiva del acceso igualitario a ciertos productos culturales, para los obreros:<sup>612</sup> ofrecía un espectáculo que emulaba a los de grandes teatros de la ciudad. Esto es interesante: primero, porque en este discurso se enfocaba en una clase social (no en todos los grupos subalternos): la única en la que el marxismo reconocía el potencial de ser sujetos históricos. Con todo, no existió ningún otro concepto adicional que vinculara al espectáculo con las ideologías de izquierdas. Baste señalar que el número central era una

---

<sup>609</sup> Eso ocurrió por primera vez en 1941-1942 (recayó en el Instituto Cultural Ecuatoriano), y, en 1944, pasó a la CCE [Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 110-8]; se mantuvo allí, hasta la creación del Ministerio de Cultura, en 2007.

<sup>610</sup> “Hoy Martes. La Noche Roja en la Feria de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de octubre de 1937, 7.

<sup>611</sup> “Un rotundo éxito fue la solemne inauguración de Exposición Obrera”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1940, 1.

<sup>612</sup> “Gran Exposición Nacional Obrera”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de octubre de 1940, 10.

revista musical-escénica con nombre en inglés. La propaganda decía: “La empresa OCRE [...] es la única que se ha preocupado en ofrecer al público de Guayaquil las atracciones Norteamericanas AMERICAN REVIEW al alcance de toda la ciudadanía, pagando [la empresa] un precio elevado por este moderno espectáculo cultural. Luz, arte, baile, alegría, moralidad. Cultura y respeto. Entrada general al Teatro Ideal: 0,70”.<sup>613</sup>

No obstante, el concepto mismo de la Feria no había cambiado: ella se proclamaba como “El Exponente más Grande de la Industria y Agricultura Nacional”.<sup>614</sup> Ese año, además, resaltó la explicación de la producción de hidrocarburos, en “los Pabellones de la Anglo Ecuadorian Oilfields Ltd.. [Allí] podrá apreciar de cerca la Industrialización del Petróleo.” En cuanto a sus espectáculos y eventos, resaltaba: “Gran Éxito de los Artistas Nacionales. [...] Dancing: arte, luz, alegría. Hoy Baile Social en Honor de la Flor del Obrero y Madrinas de Barrios. Visite las Fieras Salvajes de la Selva Ecuatoriana”.<sup>615</sup> En su oferta musical, mantuvo la de “artistas nacionales”, junto a la revista musical extranjera; los publicitó a través de varias notas de prensa, con las fotos respectivas: Hermanas Sangurima,<sup>616</sup> The Merry Boys,<sup>617</sup> Trío Amores,<sup>618</sup> Trío Los Borincanos.<sup>619</sup>

Así, OCRE se reclama como una propuesta cultural que se apropia de símbolos de las vanguardias de los años 30: apunta a un público popular, a la clase obrera en especial (el certamen “La Flor del obrero”, “las Madrinas de Barrios); presenta “artistas nacionales”, fauna del país (“visite las fieras salvajes de la selva ecuatoriana”), y muestra algo de la producción económica nacional. En contraste, ese reclamo es mínimo en la Exposición de Verano: si bien ésta eligió a una Señorita Comercio, su logo publicitario mostraba a una pareja bailando, muy elegantemente vestida; anunciaba: “The Continental Orchestra pondrá

---

<sup>613</sup> *Ibíd.* Por cierto, ese año la Exposición del American Park redujo el costo de su entrada a s/1,00. [Cfr. “El acontecimiento feérico del año...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1940, 10]

<sup>614</sup> “Gran Exposición Obrera Nacional”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1940, 8.

<sup>615</sup> *Ibíd.*

<sup>616</sup> “Competirán en los concursos de canto que se realizarán en la Gran Exposición Obrera”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1940, 5.

<sup>617</sup> “Los integrantes de la Orquesta ‘The Merry Boys’...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1940, 5.

<sup>618</sup> “El celebrado Trío Amores que intervendrá en los concursos de la gran Exposición Obrera”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de octubre de 1940, 6. Eran Víctor Amores, Genaro Martínez y Manuel Rosales.

<sup>619</sup> “El Trío de los Borincanos que actúa en la Exposición Obrera”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1940, 2.

todo el ritmo y la frivolidad más exquisita en sus dulces interpretaciones”,<sup>620</sup> y anticipaba la actuación de la Compañía Mosaicos Internacionales. Es decir, esa Exposición apostó por espectáculos *frívolos* y de carácter internacional, sin alusiones a los actores de *lo social*.

Es posible analizar más contrastes: los escenarios y locaciones del American Park emulaban a Coney Island (Nueva York); y organizó un Baile de Gala para el 12 de octubre. En contraste, la Exposición Obrera tuvo lugar en un barrio tradicional del puerto (el Astillero); para el 12 de octubre, ofreció “El programa más completo de cantos típicos costeños, dedicados a la Flor del Obrero. Baile en honor de la Srta. Rosario Murillo, la primera dama obrera. GRAN CONCURSO DE CANTOS INTERPROVINCIALES: QUITO, GUAYAQUIL Y RIOBAMBA. [...] Dos Orquestas de Profesores Nacionales amenizarán el Acto”.<sup>621</sup> No pudo eludir, así y todo, un reclamo de *lo estadounidense*, con el *Dancing* del Teatro Ideal y en el “GRAN CONCURSO DEL JUEGO NORTEAMERICANO BOWLING-BOWLING A CARGO DEL FAMOSO NEGRITO PIRULÍ”,<sup>622</sup> finalmente, dos de las orquestas que participaron en la Exposición Obrera tenían nombre en inglés —signo de esos tiempos de intensa penetración cultural—:<sup>623</sup> The Merry Boys,<sup>624</sup> y la Melody Boys Orchestra,<sup>625</sup> “dirigida por el maestro Carlos Aguilera”. Hay que señalar que la prensa grande destacaba el brillo y las luces del American Park, tanto como su “espíritu democrático” y su apertura “al pueblo”.<sup>626</sup> La siguiente nota en una columna de *El Telégrafo* simula una defensa acérrima a la convocatoria de este parque:

El ‘clou’ de estas fiestas ha sido en este año, como en los anteriores, la Exposición abierta del ‘American Park’, donde en la noche del 9 de octubre se batieron todos los records de concurrencia habidos hasta la fecha en dicho parque de distracciones, marcándose la cifra de 17.400 espectadores. [...] Primero, sin que hubiera ninguna máxima atracción especial para esa fecha, la gente hizo cola para entrar por todas las puertas abiertas. Segundo, a las cuatro de la madrugada había tanta animación [...] y tanta gente en la pista de baile como a las nueve

---

<sup>620</sup> “Grandes atracciones para el día de hoy [...] American Park”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de octubre de 1940, 11.

<sup>621</sup> “Gran Exposición Nacional Obrera”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1940, 8.

<sup>622</sup> *Ibíd.* Énfasis original.

<sup>623</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 87, 95, 110 y 180.

<sup>624</sup> La conformaban artistas locales, dirigidos por Nicolás Mestanza. [“Los integrantes de la Orquesta ‘The Merry Boys’...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1940, 5]

<sup>625</sup> “La Orquesta que amenizará los actos en la Exposición Obrera”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1940, 12.

<sup>626</sup> En realidad, solo luego del remezón social que implicó la guerra con Perú, el American Park incluyó un concurso de cantantes nacionales, por única vez; además, eligió a una Madrina Criolla y una Criolla Bonita, [Cfr. “Hoy American Park”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de octubre de 1941, 5]. Por entonces, ya se había apropiado del espectáculo de la Asociación Regional del Montuvio. [“Interesantes resultaron números del Día de la Marina y del Montuvio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 14 de octubre de 1941, 7]

de la noche de cualquier otro festival nocturno. Y lo más curioso de todo, se entraba al Parque, se tropezaba uno con la masa de gente, y se andaban cientos de metros sin encontrar una sola persona conocida. Lo cual dice mucho del carácter democrático del establecimiento, punto de cita de todas las clases sociales. // Nuestra ciudad ha demostrado en esta y en anteriores ocasiones que carece de otros sitios de esparcimiento para su masa trabajadora que espera todo el año el 9 de octubre para estrenar un traje, un par de zapatos y un humor nuevo.<sup>627</sup>

Concluye remarcando la importancia de ese parque como sitio de esparcimiento y diversión familiar para “el pueblo”. En contraste con ese espíritu democrático del día 9 de octubre, el Baile de Gala del American Park era una opción destinada a las burguesías de Guayaquil, para celebrar el 12 de octubre. Adicionalmente, los españoles radicados en la ciudad ofrecieron un programa que incluía<sup>628</sup> música sinfónica por Angelo Negri, música de violín, el poema “Romería de las Carabelas”, entre otros que promovían los grupos hispanófilos de corte conservador. En ese mismo mes de octubre, los teatros presentaban también géneros populares, interpretados por varios artistas, entre los que destacaron Los Hermanos Contreras, y los Trovadores de América (guitarristas y cantantes de rumbas, corridos, chacareras, huapangos).<sup>629</sup> Una oferta más popular fue la del Edén,<sup>630</sup> que publicitó a los artistas radio-teatrales Dorita Peggy y Curro Moreno.<sup>631</sup>

Es interesante ese consumo del tango a través de espectáculos diferenciados, que apuntaban a la construcción de jerarquías sociales. Por un lado, las burguesías locales se preparaban para asistir al concierto de la Orquesta Canaro —cantante de tangos intensamente promovido como el difusor del género en París—. <sup>632</sup> Por otro, se estrenaba la película *Caminito de gloria*, con Libertad Lamarque (la propaganda incluía la letra de sus tangos).<sup>633</sup> El comentarista de espectáculos no se queja del tango y su tristeza, esta vez; ahora solo describe el furor que ha causado el tango,<sup>634</sup> y resalta el rol de Canaro (no de Libertad

---

<sup>627</sup> C. de M., “Notas por (sic). Resumen de las Fiestas”. *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1940, 3.

<sup>628</sup> “Comité de la raza”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de octubre de 1940, 7.

<sup>629</sup> Se presentaron en cuatro teatros el mismo día, en horarios distintos. [“Hoy [...] Los Trovadores de América [...] Olmedo, Parisiana, Bolívar, Quito”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1940, 11.

<sup>630</sup> “Del ambiente teatral. Dorita Peggy y Curro Moreno”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 25 de octubre de 1940, 3.

<sup>631</sup> “Arte y Teatro. El arribo de dos buenos artistas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de octubre de 1940, 3.

<sup>632</sup> “Se ha abierto un abono para hacer factible venida de Orquesta [Típica Argentina] Canaro”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1940, 2.

<sup>633</sup> “Apolo. Caminito de gloria”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 23 de octubre de 1940, 9.

<sup>634</sup> [C. de M.], “Notas por (sic). Tangomanía”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 31 de octubre de 1940, 3.

Lamarque ni del cine musical argentino, que se consumía desde años antes). Aquel octubre de 1940 se caracterizó por una enorme oferta de espectáculos; a su vez, los artistas ofrecían sus servicios, y podía escuchárselos en variadas celebraciones; por ejemplo, la Orquesta del maestro Silva amenizó eventos del Hotel Tívoli, de Salinas.<sup>635</sup>

Así cerraba el decenio del 30. Pero el debate sobre la nación dio dos giros clave en la década siguiente. El primero ocurrió luego de la guerra limítrofe con Perú (1941) y el subsecuente Protocolo de Río de Janeiro (1942).<sup>636</sup> El enorme impacto social y político de estos hechos actualizó el debate respecto del indio —entre otros—; ahora se lo miraba como guardián de las fronteras, y se creía necesario que fuera parte más activa de la nación. Un editorial de diario *El Día* lo dice con claridad: “los indios ecuatorianos solamente creerán en su justicia [la del Estado] cuando anoten (sic) que el país vuelve sus ojos hacia ellos, que son o deben ser parte esencial de la nación, que son o deben ser substancia de patria, que son o deben ser materia humana de ciudadanía”.<sup>637</sup>

Al tiempo que se reflexionaba sobre el indio desde estas perspectivas, volvieron las preguntas sobre el pueblo y lo popular,<sup>638</sup> ya que proseguía la lucha política de las bases organizadas. El corolario de esos enfrentamientos políticos fue la Revolución del 28 de mayo de 1944, en la cual los indios, los trabajadores urbanos y las izquierdas (en coalición con otras fuerzas) se posicionaron como actores prominentes. En ese mismo año empezó a gestarse el segundo giro en el discurso sobre la nación; se dio durante el proceso que Vega denominó “la contrarrevolución velasquista”.<sup>639</sup> Dicho giro tuvo enorme impacto sobre el proceso de las músicas populares, y será estudiado en el capítulo 4.

Algunos eventos de la industria del espectáculo ilustran esos dos cambios en los imaginarios sobre el indio; el I y II Festivales de Danzas Indígenas hablan de los debates posteriores a la guerra del 41; el III Festival corresponde claramente al segundo momento en los discursos sobre el indio, más visible desde fines de 1944. En todos ellos, desempeñó un

---

<sup>635</sup> “Hotel y Villa Tívoli en Salinas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 31 de octubre de 1940, 3. La Orquesta Silva tocaría allí “piezas selectas y de baile”, los sábados y domingos.

<sup>636</sup> “La prensa de gran tiraje fue uno de los mayores escenarios de los planteamientos sobre indio y nación, además de las arenas académicas. Las conmemoraciones por el Día del Indio (19 de abril) dan cuenta de la actualidad del tema en este espacio público [de la prensa], y de la disparidad en las perspectivas”. [Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 82].

<sup>637</sup> “Día americano del indio”, *El Día* (Quito), 19 de octubre de 1942, 3.

<sup>638</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 69-90.

<sup>639</sup> Cfr. Silvia Vega Ugalde, *La gloriosa: de la revolución del 28 de mayo de 1944 a la contrarrevolución velasquista* (Quito: El Conejo, 1987).

rol mediador el músico Segundo Luis Moreno. Al mismo tiempo, tres instituciones letradas brindaron su auspicio y apoyo logístico: la Unión Nacional de Periodistas y la Universidad Central del Ecuador; la Casa de la Cultura Ecuatoriana organizó el III Festival. Además, tanto el mentalizador, el investigador, las instituciones mediadoras como los escenarios en que se cumplieron los festivales pertenecían a la cultura letrada. De hecho, el III Festival muestra ya el lugar que ocuparía lo popular en la mirada resignificadora de la CCE.

En palabras del indigenista liberal Víctor Gabriel Garcés, el Festival de “Danzas Aborígenes” tendría una misión pedagógica sobre la población mestiza urbana: “La música indígena y sus danzas son [...] demostración rotunda de las facultades estéticas que no se puede ni se debe subestimar en el indio, en el elemento humano campesino general de nuestros pueblos”.<sup>640</sup> Como mentalizador y gestor del evento, Garcés enumeraba las tareas pendientes, en lo referido al conocimiento de esas músicas-otras y danzas-otras.<sup>641</sup>

Nunca, que sepamos, se ha analizado el valor social y psicológico de nuestro ‘san juanito’, la categoría artística evolutiva de nuestros bailes indígenas de variada clase, la representación simbólica del ‘jáichigua’ o del ‘jaguay’, danzas que tienen un significado profundo para el indio. Nunca se ha sabido apreciar el valor estético del mismo pasillo estudiado en relación con el grado evolutivo de nuestras clases sociales. Nunca se ha averiguado el por qué del ‘amor fino’, el por qué de las tonadas populares de distinto matiz. Tiene pues un subido valor sociológico el estudio del arte popular musical y coreográfico para indagar las remotas calidades estéticas de nuestra raza y, quizás, el rico venero emocional de nuestra gente en relación con los avatares de la integración social ecuatoriana.

Con esta perspectiva indigenista respetuosa de las culturas *otras*,<sup>642</sup> el I Festival se presentó en 1942: el 13 de junio en el Teatro Sucre y, el día 14, en el estadio del Colegio Mejía.<sup>643</sup> Garcés había postulado ante la Unión Nacional de Periodistas, meses antes, la necesidad de un evento que mostrara el arte y la danza indígenas. Sin embargo, tenía ciertas

---

<sup>640</sup> V. Gabriel Garcés, “Música y danza indígenas”, *El Día* (Quito), 15 de abril de 1942, 7 y 9.

<sup>641</sup> *Ibíd.*

<sup>642</sup> La mirada indigenista de Garcés no considera elementos económicos o políticos en la problemática de ese grupo social. Esa falta de agudeza llevó a que, en 1944, solicitara que el Estado apoyase lo que resultó ser una política estadounidense de penetración cultural (y acaso de espionaje), vestida de apoyo técnico. [“Instituto de Previsión apoya campaña en beneficio del campesino”, *El Día* (Quito), 18 de abril de 1944, 3]. Ella implicaba recibir varias misiones de médicos para “establecer en el país una escuela de conocimientos elementales médico-sanitarios para indígenas y en particular para curanderos”. [“Cooperación Indigenista”, *El Día* (Quito), 3 de abril de 1944, 3] Poco después, como secretario del Instituto Indigenista, Garcés informó sobre ésta y sobre una segunda actividad en que el Instituto trabajaba, en cooperación con EE.UU.: “el ensayo para la defensa de las tierras de los indios contra el peligro de la erosión”. [“El Instituto Indigenista. Brillante fue la sesión de ayer en homenaje al día panamericano del indio”, *El Día* (Quito), 20 de abril de 1944, 3]

<sup>643</sup> “Llegaron ayer a esta ciudad los indígenas que tomarán parte en el Festival de las Danzas Típicas Aborígenes”, *El Día* (Quito), 13 de junio de 1942, 2.

reservas sobre un eventual desplazamiento desde la auto-representación hacia el folklore —sin emplear esos términos—, al describir un espectáculo que él presenció en México; la sutileza y agudeza de la mirada se evidencian cuando refiere ese espectáculo:

era algo fantástico el ritual indígena, la **inspiración indígena** de ritmos y de danzas de centenares de muchachos [escolares michoacanos], en una armonía incomparable de colores y de músicas. Naturalmente, para mi criterio, aquello era ya más ballet con tendencias cinematográficas que real simbolismo indígena mexicano: tal era el espectáculo soberbio, numeroso, estilizado, solemne. [...] [¿Era] simple reminiscencia indígena nativa mexicana, no obstante las **estilizaciones indispensables**, o era ya el recurso teatral y espectacular, casi diría cinematográfico, de aquel soberbio espectáculo que presenciamos?<sup>644</sup> (Énfasis añadido)

En este momento, Garcés representa una de las posiciones indigenistas inmediatamente posteriores a la guerra del 41;<sup>645</sup> difiere aún de los discursos y la ideología del mestizaje, que se posicionaron con la contrarrevolución (ca. 1945-1947)<sup>646</sup> y el subsecuente cambio en la correlación de fuerzas sociales.<sup>647</sup> En el programa de mano del I Festival, Garcés refería que se buscaba contribuir “al conocimiento de la cultura del hombre primitivo de este territorio que, sin embargo de constituir el cimiento de la nacionalidad ecuatoriana, ha permanecido ignorada [...]. Es preciso y urgente llegar a los estratos raciales para emprender un redescubrimiento del alma autóctona que permita dirigir la incorporación del indio a la cultura nacional”.<sup>648</sup> Otras posiciones reconocían el arte de los pueblos originarios, pero lo consideraban propiedad de los autoproclamados “ciudadanos cultos”, y abogaban por su “estilización”: “No es posible que vivamos con todas las manifestaciones ajenas que no se amoldan a nuestra condición psíquica precisamente porque tienen extrañeza, porque son cosas foráneas. Es indispensable el respeto irrestricto a lo que nos pertenece, a

---

<sup>644</sup> V. Gabriel Garcés, “Música y danza indígenas”, *El Día* (Quito), 15 de abril de 1942, 7 y 9.

<sup>645</sup> Otros cronistas son más radicales: (alias) Matías Pascal denuncia que se vive un [neo] colonialismo, y ello mantiene en pie el problema del indio. Se pregunta “si el aplauso a la danza de los indígenas [en el Teatro Sucre] fue el mismo que el público tiene para todo espectáculo, o si se nutrió de un poco de amor, de respeto y de comprensión [...] ¿Lo tomamos al indio con esa frivolidad de los espectáculos o con la seriedad que exige la existencia de todo problema en la vida y la historia de los pueblos?” Termina citando a Mariátegui: “El gamonalismo invalida inevitablemente toda ley u ordenanza de protección indígena. El latifundista es un señor feudal. Contra su autoridad, sufragada por el ambiente y el hábito, es impotente la ley escrita”. [Matías Pascal, “Crónicas del Lunes. Historia de la Tierra y del Indio”, *El Día* (Quito), 15 de junio de 1942, 1 y 7]

<sup>646</sup> En ese breve lapso, las izquierdas y las bases organizadas dejaron de ser actores protagónicos en la escena social. Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 87-93

<sup>647</sup> Aún antes, ya la prensa daba cuenta de posiciones mestizófilas. Cfr. “La nueva raza está en marcha”, *El Día* (Quito), 12 de octubre de 1944, 3.

<sup>648</sup> “Unión Nacional de Periodistas”, citado en Guerrero y Santos Tejada, “De la zarzuela...”, 52.



fin de levantarlo y estilizarlo. Los motivos autóctonos requieren la defensa inmediata de la ciudadanía culta”.<sup>649</sup> Este discurso, como se aprecia, es afín a las corrientes resignificadoras.

La Unión Nacional de Periodistas decidió auspiciar el evento, y Garcés encargó al músico Segundo L. Moreno las investigaciones pertinentes, y la definición del programa.<sup>650</sup> Participaron más de 200 indígenas<sup>651</sup> de cuatro parcialidades cercanas a Quito,<sup>652</sup> quienes interpretaron las danzas: “Los avagos”, “Los Rucus”, “Los Yumbos”, “Matrimonio de indios”, “Jaguay”, “El Brujo”.<sup>653</sup> Antes de cada danza, hubo una explicación preliminar, escrita por Moreno; salvo esas intervenciones, participaron exclusivamente artistas indígenas, no compartieron escenario con ningún otro artista; no fue por tanto una construcción desde afuera, sino una cabal auto-representación. En la concepción de este I Festival, y en las características mencionadas, primó la perspectiva de Garcés.

En un ambiente de enorme tensión social, se programó realizar el II Festival en abril de 1944; formaría parte del Curso de Folklore Ecuatoriano, conducido por Segundo Luis Moreno, y patrocinado por el Instituto Superior de Pedagogía y Letras, de la Universidad Central del Ecuador.<sup>654</sup> El evento comprendía charlas de Moreno (“Influencias orientales en la música ecuatoriana”, “Sobre el origen egipcio de la música indígena de América”, “Heliolatría y ceremonias indígenas del solsticio de invierno y el equinoccio de primavera”),<sup>655</sup> y el Festival propiamente dicho; en él participarían indígenas de Cotacachi (provincia de Imbabura), y se efectuaría en la explanada del Liceo Fernández Madrid.<sup>656</sup> Al

---

<sup>649</sup> María Corina, “Desde mi Ventana. Danzas indígenas”, *El Día* (Quito), 5 de junio de 1942, 3. El paternalismo se evidencia en la coda de esta nota: “Los valores positivos de la raza hay que defenderlos. Alistemos nuestro espíritu para ir a la conquista inestimable de la redención de nuestros indios”. [Ibíd.]

<sup>650</sup> Moreno Andrade, *La música ...*, 199. Un “II Festival de Danzas Indígenas” se realizó el 20 de abril de 1944 —semanas antes de la Revolución de mayo—, organizado por la Asociación Escuela de derecho de la Universidad Central, y dirigido también por Moreno. [Ibíd., 200]

<sup>651</sup> María Corina, “Desde mi Ventana. Danzas indígenas”, *El Día* (Quito), 5 junio de 1942, 3.

<sup>652</sup> “Arte indígena ecuatoriano”, *El Día* (Quito), 11 de junio de 1942, 2.

<sup>653</sup> Cfr. “Unión Nacional de Periodistas”, en Guerrero y Santos Tejada, “De la zarzuela...”, 57.

<sup>654</sup> “Influencias orientales en la música ecuatoriana”, *El Día* (Quito), 11 de abril 1944, 8.

<sup>655</sup> “Sobre el origen egipcio de la música indígena de América habló profesor Moreno”, *El Comercio* (Quito), 11 de abril de 1944, 9 y 10. Esta visión de Moreno se basaba en una idea común a los folkloristas europeos del primer tercio del siglo XX: “que el folklore podía ser usado como una herramienta para detectar la dispersión prehistórica de razas y culturas”. [Thompson, E. P. y José Carazo, “Folklore, antropología e historia social”, *Historia social* No. 3 (invierno, 1989): 81-102. Acceso: 5 de marzo de 2016. <<http://antropo.com.ar/wp-content/uploads/2012/08/2012-thompson.pdf>>] Cfr. también “Heliolatría y ceremonias indígenas del solsticio de invierno y el equinoccio de primavera”, *El Comercio* (Quito), 11 de abril de 1944, 5.

<sup>656</sup> Las conferencias se realizaron pero el Festival se suspendió; como explicación, solo se dijo que “los indígenas que debían tomar parte [...] no se ha[bían] reunido, debido seguramente a que se halla[ban] celebrando su tradicional fiesta de pascua”. [“Se ha suspendido Festival de Danzas Aborígenes que debía

fin, el 20 de abril de 1944 se realizó el II Festival, con modificaciones en el programa: “se presentó en el Teatro Sucre, con indígenas de la hacienda Santa Rosa de los Chillos, del señor Jacinto Jijón y Caamaño”;<sup>657</sup> el *reprise* se cumplió el 21 de abril, en la Plaza Arenas.

Un III Festival se realizó meses después. Apaciguadas y/o desmovilizadas las mayores fuerzas de la Revolución de mayo de 1944, con una Asamblea Constituyente en curso y una Casa de la Cultura Ecuatoriana que desplegaba ya su égida, el III Festival debía ser otro; el contexto era inmensamente distinto del de abril de ese año, y más aún de aquel de 1942. La publicidad habla de la perspectiva de la flamante CCE respecto de las culturas populares, y de una apropiación del evento. El Festival se cumplió en el Teatro Sucre —escenario por antonomasia de la distinción cultural—, pero esta vez se anunció como un espectáculo para un público distinguido —encarnado en los altos poderes del Estado—: “Con asistencia de los altos Magistrados de la Nación, y del H. Cuerpo Consular”; finalmente, no se buscaba que se conocieran las danzas indígenas o se las mirara con respeto;<sup>658</sup> en su defecto, se trató de un homenaje a un representante del poder político internacional: al expresidente Fulgencio Batista (futuro dictador de Cuba, por cierto).<sup>659</sup>

El programa dancístico del III Festival fue más breve; intercaló, simbólicamente, dos himnos nacionales con dos danzas —ambas ya presentadas en 1942—, y la explicación de Moreno. Quedó claro que la categoría música indígena no gozaba de la misma jerarquía que la culta: los himnos se escuchaban de pie, eran construcción “civilizada” y, más aún, representaban a la nación. El programa tuvo este orden: Himno del Ecuador, y danza “Los Abagos”, por la parcialidad de Cushcagua; Himno de Cuba, y danza “Los Yumbos”, por la parcialidad de Cumbas; como cierre, hubo una Marcha Ritual. El III Festival fue, así, una *performance* para un público distinguido, no un evento para aprender de la música y las danzas indígenas. Era la perspectiva de la cabeza de la institución auspiciante: Benjamín Carrión.

---

presentarse hoy”, *El Día* (Quito), 12 de abril 1944, 2] No hallamos más explicaciones en la prensa. Eran los tensos días de conflictividad política, que antecedieron a la Revolución de mayo de 1944.

<sup>657</sup> Moreno Andrade, *La música en el Ecuador*, ... 200.

<sup>658</sup> Hasta abril de 1944, ese discurso se mantenía. En la inauguración del Curso de Folklore, Juan Pablo Muñoz Sanz dijo: “Queremos que se difunda el conocimiento del **folklore nacional, o sea el saber popular y espontáneo**, una vez que para hacer patria tenemos que comenzar por lo nuestro y por lo que nos pertenece más íntimamente. Nuestro pueblo tiene una música que, como muchas otras cosas buenas, se han ido arrinconando y olvidando.” [“Sobre el origen egipcio de la música indígena de América habló profesor Moreno”, *El Comercio* (Quito), 11 de abril de 1944, 9 y 10]. Énfasis añadido.

<sup>659</sup> “Festival de Danzas Aborígenes”, *El Día* (Quito), 2 de noviembre de 1944, 2.

No se trataba de una postura aislada: las miradas al indígena que tenían espacio en la prensa se desplazaban hacia posiciones de derechas, con diversos matices. Como ejemplos, tenemos dos desfiles cívicos con presencia de indígenas. Uno se realizó en la ciudad de Riobamba, y otro en Guayaquil. El primero incluiría nada menos que entre 80000 y 100000 indios; lo organizaba el Secretario de Defensa Indígena (de la Federación de Trabajadores del Chimborazo), con apoyo del Gobernador de la Provincia. Su realización mostraba en parte el reconocimiento que las organizaciones indígenas recibieron luego de la Revolución de Mayo —con la institucionalización de la Confederación de Trabajadores Ecuatorianos (CTE) y la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI)—. Sin embargo, la perspectiva colonialista y civilizatoria era evidente. Así, sobre este desfile, se dijo que “servir[ía] de positivo estímulo para el indio, al ver que también se le concede el honor de participar en un desfile, sacándolo de sus rincones donde vive aislado y lejos de la civilización; se le va a hacer saber que también es hombre, que merece atención y que no existe solo para el trabajo duro”.<sup>660</sup> Miradas como estas eran el correlato del declive de las fuerzas nacional-populares (como de sus líderes y sus logros), posterior a Mayo de 1944.<sup>661</sup>

El segundo desfile incluyó una muestra de cantos y bailes, al mismo tiempo; fue parte de la Exposición Misional realizada en Guayaquil, con motivo del cincuentenario de las Misiones Salesianas en el Oriente. Es curioso que la Iglesia empleara el mismo término que la industria cultural, para promocionar sus logros; pero el término resultó acorde con la perspectiva desde la cual los indígenas fueron presentados: como en una Feria.

Los jíbaros del Oriente animarán y pondrán la nota típica a la exposición, con sus cantos, danzas, recitaciones y gimnasias, que efectuarán ante el público concurrente [...]. Juntamente con los civilizados, han llegado unos 20 caciques salvajes todavía, de las tribus del Morona, que harán de ver el estado en que todavía se hallan esas poblaciones, indicando así la ayuda efectiva e inmediata que es necesario hacer en su favor. El día de hoy, [...] todos los jíbaros [...] desfilarán por el boulevard Nueve de Octubre, [...] acompañados por la Banda de Música del Instituto Salesiano ‘Cornelio Merchán’...<sup>662</sup>

Al cronista que observó este desfile lo asombró el cambio en la actitud ante el indio (no se hablaba de imaginarios, por entonces), que se lo viera con “benevolencia y afecto”:

---

<sup>660</sup> “El indio y la cultura. En Riobamba preparan para el mes de abril un gran desfile de indígenas”, *El Día* (Quito), 29 de noviembre de 1944, 6.

<sup>661</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 144-7.

<sup>662</sup> “Hoy desfilarán por las calles de Guayaquil Jíbaros de la Misión Salesiana del Oriente Ecuatoriano”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de octubre de 1944, 4.

Las épocas se transforman, lógicamente. Antes, un desfile de esta naturaleza hubiera provocado risas y habría sido algo así como la exhibición de seres raros y estrambóticos. Hoy, en cambio, ¡qué recibimiento más cariñoso!, qué espontáneas manifestaciones de benevolencia y afecto por parte del pueblo guayaquileño hacia esos pobres y lejanos habitantes de un reducto salvaje de nuestra región oriental. Al desfilar, se les aplaudió frenéticamente, y ese aplauso fue el testimonio tangible y sincero de un pueblo civilizado que descubre su posición de cultura y comienza a hacer realidad la incorporación, a una sociedad organizada, de un pueblo de vida oscura, semisalvaje y sin esperanza. Así es como se hace patria, redimiendo a nuestro Oriente y a sus habitantes...<sup>663</sup>

Los desfiles cívicos eran muestra, pues, de pertenencia a la comunidad imaginada que era el Ecuador. En este caso, el entusiasmo luego del desfile y la Exposición Misional llevó a que los salesianos organizaran al menos cuatro espectáculos adicionales con los indios, con entrada pagada (amén de visitas a colegios, a la universidad y a medios de comunicación). Así, presentaron dos revistas de gimnasia en el Coliseo Huancavilca,<sup>664</sup> un Festival Jíbaro en el American Park,<sup>665</sup> y un acto musical en el Teatro Olmedo. De este último, destacamos sus contrastes con el III Festival de Danzas Aborígenes (que se realizaría en Quito, días después). En el Olmedo, se mostró en paralelo a las dos culturas; pero a diferencia de la perspectiva mostrada en el Sucre, las expresiones musicales y rituales del grupo originario fueron elevadas casi al estatuto de arte, al menos en la publicidad: “El arte guayaquileño y el arte oriental al servicio de la Religión y de la Patria. Destacadas figuras del arte porteño en la declamación, canto, música y baile. Los hijos de la selva interpretando sus típicas canciones. Los caciques del Morona con sus bailes y costumbres”.<sup>666</sup> Se sumó el músico P. Carlos Simonetti, quien no había practicado el piano en los 13 últimos años, por su trabajo como misionero; pero ello era presentado como un *plus*: “Su temple de artista al contacto con la

---

<sup>663</sup> “Ojos y oídos del día, por Marco Antonio. Desfile Jíbaro”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 17 de octubre de 1944, 4.

<sup>664</sup> Las entradas costaron: Palcos con 4 entradas, s/. 50; butacas de primera fila, s/. 7,50; sillas de segunda fila, s/. 5,50; preferencia, s/. 2,50; galería, s/. 1 (adultos) y 0,50 (niños). [Cfr. “Bodas de Oro de las Misiones Salesianas del Oriente”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 19 octubre de 1944, 7]. La segunda revista de gimnasia se realizó días después. [“Hoy a las 5 y media p.m. gran Acontecimiento Atlético en el Huancavilca”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 28 octubre de 1944, 1]. El entusiasmo por el exótico Oriente ecuatoriano alcanzó ribetes tan elevados que, en Guayaquil, llegó a rifarse el cóndor traído para la Exposición, “avaluado en s/. 1000”. [Cfr. “El gigantesco cóndor de los Andes”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 30 de octubre de 1944, 1]

<sup>665</sup> “Gran Festival Jíbaro de Nankijukima en el American Park”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 31 de octubre de 1944, 3.

<sup>666</sup> “Teatro Olmedo. Beneficio de la Misión Salesiana”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 26 de octubre de 1944, 3.

brava naturaleza de nuestro indómito Oriente forja la idea y la expresa a través de los arpegios musicales”.<sup>667</sup>

Parecería que los organizadores de ese acto en Guayaquil mostraban una actitud más empática. Pero la mirada neo-colonial pervivía, integrada a la nueva disposición para reconocer la existencia del *otro* —pervivencia visible en diversos actores de lo social y lo cultural, como ocurre aún hoy—. De hecho, en todos los casos comentados, ocurría que las expresiones artísticas se consumían fuera de su contexto, más allá de la mayor o menor empatía de la mirada letrada que las traía a los consumidores urbanos.<sup>668</sup> Esa fue la perspectiva y ese fue el breve momento en que se les dio lugar para mostrarse, a las músicas y danzas de grupos originarios.

#### **4. Avatares de las categorías *música culta* y *música ecuatoriana* (1930-1944)**

Se dijo antes que, en este periodo, el pasillo consiguió ubicarse como uno de los géneros latinoamericanos más consumidos en el país; mantuvo ese prestigio, aún con la llegada de nuevos géneros internacionales. En eso incidieron no solo las nuevas formas de difusión de lo sonoro/ lo musical (radio, industrias del espectáculo), sino también un debate amplio en el contexto social y político del país y la región: las preguntas en torno a los componentes y las expresiones que definían a la nación. En ese contexto puede entenderse que las categorías *música culta* y *música ecuatoriana* hubieran sido objeto de enconadas disputas al interior del campo letrado, y objeto de disputas entre las expresiones cultas y las populares —ahora resignificadas por las industrias culturales—, dentro del campo musical.

Sobre las tensiones entre música culta y popular en este periodo, cabe señalar que las jugadas de la ciudad letrada no tuvieron organicidad suficiente, ni mucha contundencia. Lo que observamos es que esas disputas avanzaron de a poco en su radicalización, y ganaron cierta coherencia hacia fines de los años 30. Pero incluso entre 1941 y 1944, cuando el Estado buscó favorecer las expresiones de la alta cultura desde el Instituto Cultural Ecuatoriano, las respuestas de resignificación letrada de las músicas populares no pudieron despegar de

---

<sup>667</sup> *Ibíd.*

<sup>668</sup> Respecto del folklore/ de la investigación cultural, el historiador E. P. Thompson busca un punto de equilibrio en el debate sobre la perspectiva y la actitud del investigador cultural: “el significado [de un] ritual sólo puede ser interpretado cuando los datos (en parte recogidos por los folkloristas) dejan de ser considerados fragmentos del folklore, como ‘reliquias’, y son colocados nuevamente en su contexto total”. [Thompson y Carazo, “Folklore, antropología e historia social” ..., 88]

manera orgánica y sistemática; ello ocurriría recién desde 1944, con las políticas musicales de la CCE. Entonces, en este acápite revisaré los avatares de las categorías *música culta* y *música ecuatoriana*, en tres lustros de avances y retrocesos de las posiciones letradas.

Se verá primero cómo diversos actores ensayaron esbozos de categorías musicales. Desde la ciudad letrada, dos compositores fueron significativos en este periodo. Por un lado, está Segundo Luis Moreno, quien publicó su texto *La música en el Ecuador* —un clásico, un referente en ese tema—; el compositor dirigió, además de varias bandas de música en el país, los Conservatorios de Cuenca (1937-1940) y de Guayaquil (1945-1950).<sup>669</sup> Por otro, está el maestro italiano radicado en Guayaquil, Angelo Negri; fue incansable activista y gestor en la causa de la música letrada en el puerto, y dirigió la Asociación Musical Angelo Negri y el Conservatorio de Guayaquil (1937-1942). También participaron otros intelectuales —publicistas y críticos de las estaciones de radio—, a través de las emisoras y en artículos de prensa. Desde la industria cultural, los actores fueron diversos: publicistas de sellos discográficos, y de espectáculos de teatros y Ferias —todos, a través de su propaganda en la prensa—. En suma, la prensa constituye otra vez el escenario privilegiado para las intervenciones y disputas de actores de la ciudad letrada y de la industria cultural, en la elaboración de constructos intelectuales; no solo de categorías generales, como las de nación y pueblo, sino también de otras referidas a lo musical, pero en íntima relación con las anteriores: música culta, música popular, música ecuatoriana.

#### **4.1. Esbozos de categorización desde la radio y las industrias culturales**

En el periodo, se propusieron categorizaciones musicales binarias que remitían inevitablemente a la oposición entre las formas letradas y las que no lo eran. En estos quince años, como en el lustro final de los años 20, la prensa volvió a ser escenario privilegiado de esos debates: allí constaban programaciones de emisoras, propaganda de sellos discográficos y de empresas espectáculos, como también algunas reseñas críticas.

Iniciaré con ejemplos de programas de radio. Desde el comienzo, se mostraban ya ciertas tensiones entre dueños de emisoras y críticos académicos. Los propietarios operaban con criterios que no necesariamente coincidían con los de la ciudad letrada; primero, por la naturaleza del medio (en contraste con la prensa, no era un medio de letrados, ni dirigido en

---

<sup>669</sup> Cfr. Moreno Andrade, *La música ...*, 197-8 y 201-2

gran medida a letrados); segundo, porque la radio se relacionaba directamente con el mercado de la industria fonográfica. Esa tensión se apreciará en los repertorios de programas emitidos (o gestionados) por ecuatorianos en emisoras extranjeras, y luego en programas de radios locales.

Un primer ejemplo interesante es la emisión de radio W2XAF de Schenectady (Nueva York), en febrero de 1930.<sup>670</sup> Se dijo antes que en esa programación no participó el empresario guayaquileño Feraud Guzmán, como tampoco en la gestión del evento; por los contenidos, da la impresión de que fue manejado por un actor afín a los músicos letrados del país. El programa inició y cerró con el Himno Nacional, seguido de la declamación de la primera estrofa del mismo, en ambas ocasiones. Se interpretó el pasillo *Escucha*, de Francisco Paredes; luego, “siguió la orquesta ejecutando música nacional: el yaraví ‘Llanto del Indio’, del maestro Leonidas Pavón, cantada por cantantes (sic) latinoamericanos; luego escuchamos el valse ‘Mía’ del compositor A. Patiño”. Después de una “charla a favor del Ecuador, continuó el programa musical [...]: ‘Zamba ecuatoriana’ (?) María, por Humberto Marticano (?) (sic)”.<sup>671</sup> La nota señala al fin las piezas del último bloque musical: “El pasodoble ‘Do, Re, Mi, Fa’, de A. Patiño; ‘Selección de Orquesta’, música del doctor Sixto Ma. Durán; Pasillo ‘Madrigal de amor’ por [José Ignacio] Canelos; Marcha triunfal ‘Guayaquil heroico’ por Carlos Amable Ortiz”.

La primera observación es que la nota de prensa se refiere a *música nacional* cuando habla de un yaraví y de un valse; en este sentido, se acepta una categoría básica construida por la publicidad de la industria discográfica desde la década de 1910; ello muestra, nuevamente, que esa categoría se había vuelto un sentido común. Pero en este tibio ensayo de categorización de las músicas hay más. El énfasis letrado se notaba en el repertorio, que proponía una suerte de separación entre compositores académicos y quienes no lo eran; ello, aunque todos podían pautar (incluido Paredes,<sup>672</sup> pese a que nunca recibió instrucción musical formal). El hecho de que no se incluyera al pasillo de Canelos en el bloque denominado “música nacional”, hablaría de las tensiones entre géneros populares y música culta; y/o de una indefinición, en quien organizó el repertorio: dudaba si ubicar a este maestro

---

<sup>670</sup> “La radio audición de anoche sobre el Ecuador”, *El Comercio* (Quito), 8 de febrero de 1930, 4.

<sup>671</sup> “La radio audición de anoche sobre el Ecuador”.

<sup>672</sup> El pasillo de su autoría “fue ejecutado en mala forma y luego el anunciador de Schenectady explicó las razones por las que la ejecución adolecía de defectos”. [Ibíd.]

del Conservatorio junto a los autores de “música nacional”, o con los académicos. Varios de esos programas fueron objeto de crítica en la prensa. Un periodista local se refirió al mencionado concierto. En su artículo “Música ecuatoriana” evidencia el disgusto letrado ante la selección de piezas popular-mestizas, que fueron tildadas como “música nacional”; ellas incluían “los pasillitos viejos y ramplones, los yaravíes insignificantes, los tonitos cursis”. En suma, calificó al concierto de “una calamidad, salvo el majestuoso Himno Nacional y algo más [...], [y añade que] es preciso que el Ecuador deje su nombre bien puesto”.<sup>673</sup> Es decir que, para algunas voces letradas, la música ecuatoriana debía ser, inevitablemente, música compuesta por académicos.

A partir de esa primera condición, hubo un amplio abanico de posiciones. En un extremo, constan aquellas que pensaban que la música ecuatoriana (letrada) debía construirse con referentes formales y temáticos de la música culta europea. Ejemplo: Angelo Negri. Otras posturas letradas aceptaban referentes locales, aunque discreparan sobre qué ideas musicales, géneros y estructuras de la música popular-mestiza debía incluir la música ecuatoriana producida por los académicos. Nótese que estos primeros esfuerzos resignificadores no mostraban uniformemente el afán de verter referentes locales en formatos clásicos. Así, no fue raro que académicos también compusieran pasillos apegados a la forma y estructuras de la música popular-mestiza, en esos años. Ejemplo: José Ignacio Canelos. En cambio, una producción a medio camino entre los defensores del purismo clásico y de la música popular, fue la del Padre Agustín Azkúnaga. Su obra fue reconocida como exitosa, en este sentido; un cronista afirmaba: “Su labor ha sido ésta: dirigir nuestra música por los caminos de la estilización genial. El grito de la sierra amargada de frío, la oración del rondador al apagarse el sol, la fiesta popular, el oscuro presentimiento que profetiza ave ominosa, han sido los motivos típicos que se han immortalizado en la música del Padre Azkúnaga. Las palpitations patrias se han hecho, de esta manera, palpitations del arte universal.”<sup>674</sup> Bien pudiera decirse que esta década fue de tanteos de la ciudad letrada, en la búsqueda de formas académicas para la música ecuatoriana.

Paso ahora a otros actores vinculados a la radio, que destacaron en la tarea clasificatoria: los editores de las columnas sobre programación radial, que publicaba la

---

<sup>673</sup> “Música ecuatoriana”, *El Comercio* (Quito), *El Comercio* (Quito), 9 de febrero de 1930, 3.

<sup>674</sup> “Fray Agustín de Azkúnaga”, *El Día* (Quito), 13 de mayo de 1944, 1.



prensa. En Quito, fue significativo el rol de Clarence Jones, desde la columna “Radio”, que se publicó en diario *El Comercio* hasta 1935; “Radio” también tuvo espacio en *El Telégrafo*, de Guayaquil, por esos años.<sup>675</sup> En Guayaquil, la columna “HC2ET Radio El Telégrafo” llevó la batuta en cuanto a esfuerzos de jerarquización, ordenamiento y clasificación de las músicas. Su perspectiva era la de editores cultos, aunque no necesariamente músicos. Como ejemplos, constan 3 programas del 15 de septiembre de 1937; dos fueron “programas comerciales” —esto es, segmentos auspiciados por empresas: la Librería Bola de Oro, y la Lotería de la Beneficencia de Guayaquil—, e incluyeron géneros populares de países extranjeros. Y estaban además dos programas que me interesan: el de 9:30 a 10:00, llamado genéricamente “Hora Nacional”; y otro, de 8:45 a 9:00, cuyo contenido se detallaba —con seguridad, por pedido del auspiciante— de la siguiente manera:

Programa comercial ofrecido por Discos ‘Víctor’, amenizado por los siguientes números: 1. Adiós mi vida –Pasillo– Hermanos González Negrete, acompañamiento de la Orquesta Hermanos Blacio. 2. Alma en los labios –Pasillo– Margarita Cueto y Luis Álvarez, con orquesta. 3. La canción del regreso –Pasillo– Briceño Añez, con estudiantina. 4. La querida sombra –Pasillo– González Negrete, acompañamiento de la Orquesta Hermanos Blacio.<sup>676</sup>

Vale señalar que ésta fue una programación inusual —por incluir un segmento exclusivo de pasillos, auspiciado lógicamente por el sello discográfico que los grabó—. Esta emisora ofrecía, con todo, el segmento “Hora nacional”, aunque sin periodicidad establecida y sin detallar el repertorio.<sup>677</sup> Aquí, *nacional* es sinónimo de *ecuatoriana*, como categoría musical única que reúne diversos géneros popular-mestizos del país.

Como se dijo, la columna de Radio El Telégrafo fue una de las pioneras en asentar la división jerárquica de las músicas. Hacia 1937, ya segregaba claramente sus programas entre *música popular* (a secas, o como sinónimo de *variedades*) y *música selecta*; esta última incluía sobre todo compositores europeos de los siglos XVIII y XIX, o contemporáneos. También el formato de programación de la radio parece haberse fijado: 7 secciones, cada una

---

<sup>675</sup> Otras emisoras parecerían tener menor afán ordenador. Ejemplo: Radio Bolívar incluyó una tarantela de Franz Liszt, una polka, dos tangos argentinos, un tango al “estilo europeo”, un *fox-trot*, y selecciones de Puccini y de Leoncavallo, en la primera parte de un programa; en la segunda parte actuó “el simpático conjunto Marivel, quienes ejecuta[ro]n tangos, rancheras. Música de Gardel”. Era 1935, y esta radio programaba al estilo de los primeros años de la radiodifusión, cuando en un mismo programa podían escucharse géneros cultos y populares. [“Radioaudiciones para hoy. HCETC”, *El Día* (Quito), 2 de julio de 1935, 2]

<sup>676</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de septiembre de 1937, 3.

<sup>677</sup> Cfr. “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 28 de julio de 1937, 6. Cfr. también “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 20 de octubre de 1937, 3.

de 15 minutos: una era un espacio de noticias y, las seis restantes, espacios musicales (de 4 piezas cada uno). Fue común que su programación nocturna se centrara en la categoría *música escogida*, y se distribuyera en dos segmentos (9:30 a 9:45, y de 9:45 a 10:00); esa categoría se oponía a la de *números de variedades* (otros dos segmentos, de 8:45 a 9:00, y de 9:15 a 9:30), que incluían pasodobles, *fox-trots*, tonadas, valeses, tangos, etc.<sup>678</sup> Los pasillos constaban entre esos números solo excepcionalmente;<sup>679</sup> en contraste, sí se incluían de forma regular en los programas auspiciados por las compañías disqueras: “Programa ofrecido por Discos ‘V́ctor’ amenizado con los siguientes números: 1. *Alza que te han visto* –Carlota Jaramillo. 2. *El retorno* –pasillo– Estudiantina colombiana. 3. *No puedo vivir sin él* –cashua–, Margarita Cueto y Rodolfo Ducal, con acompañamiento de orquesta típica. 4. *Deja mujer* –vals–, Carlos Silva, Guillén y Orellana, con sexteto Guillén”.<sup>680</sup> Entonces, los repertorios de los programas y las categorías empleadas fueron dos de las formas en que operó el sutil trabajo jerarquizador de los agentes ilustrados, en la cotidianidad de las urbes.

Si bien los dos grandes polos musicales estaban ya establecidos, aún hacia 1940, la columna “HC2ET. Radio El Telégrafo” empleaba variopintas categorías intercambiables, para referirse a los géneros populares del país y latinoamericanos: música variada,<sup>681</sup> música bailable,<sup>682</sup> música arrabalera,<sup>683</sup> cancionero popular,<sup>684</sup> folklore internacional (o ecuatoriano,

---

<sup>678</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1937, 3.

<sup>679</sup> Ejemplo: de 21 piezas, 6 fueron *fox-trots*; 4, tangos; 4, valeses; 3, canciones; 2, pasillos (*Desilusión y Ojos verdes*); 2, canciones campesinas. [“Radio HC2ET, El Telégrafo. Programa de hoy”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de julio de 1937, 9] Otro programa incluyó 2 pasillos (*Desde aquella mañana, Ya no te quiero pero no te olvido*) y 1 sanjuanito (*Tristezas andinas*), además de 6 *fox-trots*, 6 valeses, 3 canciones (una, de Isaac Albéniz), 2 pasodobles, 1 tango, 1 bolero, y las infaltables 6 piezas de “música escogida” (de Chopin, Mendelssohn, Kreisler, Mozart, Scarlatti, Auber). [“HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1937, 3]

<sup>680</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de octubre de 1937, 10.

<sup>681</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1940, 6. La programación incluyó: “Música variada”, “Valeses vieneses”, “Los éxitos bailables RCA Víctor”.

<sup>682</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 19 de octubre de 1940, 6. Hubo: “Música variada”, “Canciones por Alberto del Río”, “Ritmos Cubanos por Dúo Internacional del Ritmo”, “Cantares de los Trovadores del Cuyo”, “Cantantes notables”, “Bailables”, “Radioteatro. Elsy Vidal y Paco Villar”.

<sup>683</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1940, 2. La programación incluyó: “Música variada”; “Radioteatro”; “Actuación de Lita del Mar”; “Aires de Viena”; “Música arrabalera”; “Los éxitos bailables RCA Víctor”.

<sup>684</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 21 de octubre de 1940, 10. Se incluyó un “Cancionero popular”, entre otras usuales secciones.

según el caso).<sup>685</sup> Enfocándose en los países de origen, se hablaba de música ecuatoriana,<sup>686</sup> selecciones argentinas, ritmos cubanos,<sup>687</sup> etc. Con todo, al final de la década, *música folklórica* era una de las categorías más afirmadas en la voz de periodistas y músicos locales, para designar a los géneros popular-mestizos ecuatorianos<sup>688</sup> y de Latinoamérica; otra categoría empleada con cierta frecuencia en ese mismo sentido era la de música típica.<sup>689</sup>

Por otro lado, también el Estado, a través de su Ministerio de Educación, intervino en el proceso constructor de jerarquías musicales, al auspiciar la difusión de las perspectivas de la alta cultura. En 1938, contrató un espacio nocturno en radio HCJB, y lo puso a cargo de intelectuales (escritores y compositores). Estableció una programación fija de martes a viernes, de 7:30 a 8 pm., y los sábados, de 7:15 a 8 pm., cuya planificación mensual se publicaba en la prensa. El espacio evidenciaba su afán civilizatorio; incluía una charla y números musicales interpretados por una orquesta (no por músicos populares). Los temas abordados eran variados, y evidenciaban un empeño en difundir contenidos de la alta cultura. Intelectuales como José Ignacio Canelos —profesor del CNM y director de la Orquesta Canelos—, e instituciones como la Biblioteca Nacional y la Sociedad Bolivariana del Ecuador estuvieron a cargo, aunque también hubo un espacio conducido por el Sindicato Nacional de Maestros. En los números musicales, actuaron las Orquestas Amateur y Canelos, en julio de 1938. Hubo charlas sobre el arte musical, como “Folklore y música”, por el compositor Guillermo Garzón; también se constituyó el espacio “Música y canto en la

---

<sup>685</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1940, 13. Las secciones se denominaron: “Música internacional”; “Folklore ecuatoriano. Actuación de la Lira Ecuatoriana, Dúo Vera Santos – Ruvira, Hnas. Sangurima, Dúo Ruvira – Solís”; “Los éxitos bailables RCA Víctor”.

<sup>686</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de octubre de 1940, 3. Secciones: “Glen Gray y su orquesta”; “Canciones por Tomás Rangel”, “La música ecuatoriana. Actúa la Lira Ecuatoriana, Dúo Vera Santos – Ruvira, Hnas. Sangurima, Dúo Ruvira – Solís”; “Los éxitos bailables”. La categoría genérica música ecuatoriana siguió utilizándose en los años siguientes; aparece, p. ej., en “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1943, 4.

<sup>687</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1940, 14. Secciones: “Música variada”, “Selecciones argentinas por Alberto del Río”, “Ritmos Cubanos – Hnos. Montecel”, “Folklore internacional”, “Cantantes notables”, “Los éxitos bailables”.

<sup>688</sup> Gerardo Gallegos, “Las canciones del folklore andino escuchan en La Habana”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de octubre 1939, 7.

<sup>689</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 19 de octubre de 1941, 5. Secciones: “Ritmo variado”, “Actuación del pianista Evaristo García, artista de RCA Víctor”, “Espacio de Radio Teatro Sintético”, “Música Folklórica nacional. Actuación de los mejores conjuntos típicos del país”.

escuela”, a cargo de Rosa Saá de Yépez —actriz de una compañía local de teatro, y cantante lírica formada en el Conservatorio—. <sup>690</sup> Esa política estatal tuvo una corta duración.

Otros actores de la clasificación y jerarquización musicales eran los de la industria fonográfica, a través de su propaganda en radio y prensa. En la radio, ella incidía, además, en la programación, al auspiciar programas en los que publicitaban sus recientes grabaciones; con todo, en este medio se aprecia menos su afán categorizador. Por ejemplo, el segmento de Discos Víctor, en Radio El Telégrafo, ofrecía 4 piezas; en este caso: *Alza que te han visto*, por Carlota Jaramillo; el pasillo *El retorno*, por la Estudiantina colombiana; el cashua *No puedo vivir sin él*, por Margarita Cueto y Rodolfo Ducal, con acompañamiento de Orquesta típica; y el vals *Deja mujer*, por el Trío Silva – Guillén - Orellana, con el Sexteto Guillén. Otras secciones del programa de ese día incluyeron: 5 canciones, 2 fox-trots, 2 huapungos (sic), 2 vales, 1 ranchera, 1 pasodoble, 1 marcha, 1 zamba, 1 tango. Todas esas piezas correspondían a géneros populares, y se los presentó sin agruparlos en una categoría. En contraste, ese mismo día hubo 2 secciones, referidas como “música escogida” (piezas de Thais, Massenet, Strauss, Schumann, Gounod, Albert Spalding, Fosellí, y otros). <sup>691</sup>

Ahora revisaré el ejercicio clasificatorio de la industria fonográfica, a través de su publicidad en la prensa; lo realizaron con mayor criterio didáctico y, con ello, posicionaron sus propuestas. El segundo lustro de la década del 30 fue de ascenso de la música popular antillana. Los sellos no solo publicitaban los nuevos temas, sino que ejercían una labor didáctica para facilitar la recepción de esos géneros apenas conocidos por las audiencias locales. Así, una nota de la distribuidora Reed & Reed instruye respecto del bolero. <sup>692</sup> Otra nota publicitaria de la misma empresa explica a los lectores en qué consiste el son, invita a audiciones de estas piezas, y a comprar los discos, “antes de que se terminen”: “El ‘Son’ —música originaria de Cuba— es muy parecido al Bolero que tanto se está bailando en el

---

<sup>690</sup> Firmaban la programación mensual: el Ministro, Teodoro Alvarado Oleas; el Sub-secretario de Educación, Demetrio Aguilera Malta; el Jefe de Extensión Cultural, Justino Cornejo; y el Gerente de HCJB, Ing. Francisco Cruz. [“Ministerio de Educación. Programa de Radio HCJB”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de agosto de 1938, 3]

<sup>691</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de octubre de 1937, 10.

<sup>692</sup> “El bolero es de origen andaluz, y con ciertas modificaciones se está bailando ahora mucho en Cuba. Con este baile se pueden ejecutar admirablemente bien todos los pasos, altos y bajos, y mostrar la gallardía del cuerpo, su desenvolvimiento y actividad. [...] En el catálogo general de Discos ‘Víctor’ encontrará selecta variedad de Boleros. Acérquese a escucharlos al Salón de Audiciones, Departamento de Radio”. [“Boleros”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 18 de septiembre de 1937, 12]

Ecuador. Es un baile movido, alegre, bullanguero, que despierta gran entusiasmo en la concurrencia”.<sup>693</sup>

En cuanto a su trabajo con las músicas populares del país, los sellos fonográficos, la industria del espectáculo y la radio ensayaron cómo clasificarlas. Una de las categorías centrales —y objeto mismo de la disputa cultural— fue *música nacional*. Los ejemplos abundan, y ya he comentado varios, en páginas anteriores; como muestra, señalo dos más. En Quito, Discos Polydor anunciaba en diario *El Día*, bajo el título “Música nacional”, los géneros pasillo, fox incaico, sanjuanito. Los títulos de las canciones incluían términos en quichua y en castellano: *Flor de granadilla, Inti Raimi, La cigarra, La vuelta al hogar, Cuando quieras llorar, Soñarse abandonado, No retornes, Rinimi, llacta rinimi, Morena mía, Te olvidarás de mí*.<sup>694</sup> Es más elaborado este segundo anuncio en un diario guayaquileño, en que el sello Columbia ofrecía, “para complacer al gusto más exigente, [...] un riquísimo surtido de **música seria,ailable y popular**”.<sup>695</sup> Aquí constaban tres categorías separadas; la *música seria* parecería oponerse a las otras dos, las cuales podían denominarse, conjuntamente, *música ligera*.

Así, en los años 30, circuló y se volvió un sentido común el binarismo que oponía *música seria* (o selecta) a *música ligera* (que incluía todo lo que no era *música selecta*: variedades, músicas populares designadas según su país de origen o por los artistas que las interpretaban, o señaladas simplemente como *música nacional*). Ejemplos: en 1932, “artistas que ha[bí]an actuado en varias radiodifusoras de la República” ofrecieron un programa con “música seria y popular”, en el Teatro Sucre.<sup>696</sup> Ellos reproducían así categorías propuestas por la radio: la emisora HCJB, en ese mismo año, solía poner al aire 5 programas, de los cuales 3 eran musicales: “Música popular”, “Programa musical. Comentado por la Srta. María Teresa Philippe” y, el último, “Música de estudio”.<sup>697</sup> En 1933, Radio La voz del Litoral empleaba la categoría “música escogida” como cercana a la de música clásica; así, ofrecía, de 8 a 11 de la noche, “**números musicales escogidos**, a cargo de **distinguidos**

---

<sup>693</sup> “Sones”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 28 de agosto de 1937, 6.

<sup>694</sup> “Música nacional. Discos Polydor”, *El Día* (Quito), 22 de febrero de 1930, 2.

<sup>695</sup> “Los discos y máquinas Columbia llevarán alegría a su casa”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 14 de agosto de 1930, 6. Énfasis añadido.

<sup>696</sup> “Hoy noche, 9 pm, en el Teatro Sucre”, *El Día* (Quito), 20 de diciembre de 1932: 2. Actuaron: la Lira Otavaleña, el dúo Villavicencio-Páez, la Estudiantina Ecuador, entre otros.

<sup>697</sup> *Ibíd.* “Radio”, *El Comercio* (Quito), 5 de marzo de 1932, 8.

**artistas** de la localidad”, y también “**selecciones clásicas**”.<sup>698</sup> El binarismo referido se aprecia en una nota de diario *El Telégrafo*, de 1937, cuando se señalaba que el Maestro Angelo Negri ofrecería “un programa completamente variado y escogido en el que figurar[ían] música **seria**, como La Voz de las Campanas, La plegaria de los Gitanos, y Ave María, que ha sido pedida por numerosas familias, y música **ligera** como Los amores de la Luna, Funiculí Funiculá, y Mi Ciudad, que es un hermoso himno a Guayaquil”.<sup>699</sup>

Ya en el primer lustro de 1940, la oposición binaria aparece en las programaciones radiales todos los días. Tomemos como ejemplo la Columna Noticias de Radio, de diario *El Comercio*,<sup>700</sup> que presentaba la programación de varias emisoras. Vemos que, hacia 1944, Radio Quito ofrecía un segmento de Música de cámara, opuesto a la restante programación, que incluía: Música ligera (dos segmentos), Música gitana, Música de las Américas, Variedades musicales, Variedades internacionales; y tres segmentos, centrados en las actuaciones de: el dúo Chávez-Palacio, los Hermanos Castro, y una “Orquesta de música internacional”, respectivamente. De su parte, Radio Bolívar ofreció: Música selecta (dos segmentos) y, en el otro extremo: Variedades matinales, Variedades de las Américas, Toña la Negra, Músicaailable, Ritmos norteamericanos; curiosamente —y los señalamos como excepciones—, aparecían dos segmentos cuyos nombres parecían difuminar un poco los límites entre las dos categorías: Música selecta ligera y Conciertos de música ligera. De su parte, Radio La Voz de la Democracia presentó un segmento de Música Nacional, y otro de Música selecta. Radio Oriente Ecuatoriano, un segmento de Música ligera. Radio El Palomar, uno de Música selecta. Entonces, variedades (o música ligera) y música selecta —con sus variantes respectivas— fueron un primer par de categorías fuertemente posicionadas en el periodo.

Dicha oposición, al mostrarse, podía operar con varios nombres intercambiables, dentro de cada grupo: seria, escogida o selecta, por un lado; por otro: música criolla, típica, e inclusive folklórica, usadas indistintamente como música ecuatoriana. En estos últimos nombres, la huella letrada se percibe con mayor claridad; con todo, se volvieron categorías también empleadas en la publicidad de la radio y las industrias fonográfica y del espectáculo.

---

<sup>698</sup> “Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 19 de octubre de 1933, 5. Énfasis añadido.

<sup>699</sup> “El concierto del 30 en el Olmedo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 28 de octubre de 1937, 7. Énfasis añadido.

<sup>700</sup> “Noticias de Radio”, *El Comercio* (Quito), 17 de abril de 1944, 6.

Así, en 1933, *La voz del Litoral* presentaba música clásica, música criolla y noticias, al mediodía;<sup>701</sup> nótese que son categorías opuestas que figuran en un único programa, pero se respeta la separación entre ambos polos. En el programa nocturno, se reafirmaba este criterio, pues se incluía, “de 8:30 a 9: **programa criollo**: guitarras, dramas campesinos, música **autóctona costeña**, de nuestros campos, de nuestras ciudades”, seguido de “solos de piano por una **distinguida** artista local”; ello, al tiempo en que insistía también en las mezclas de números, al estilo de variedades: las dramatizaciones de Jack the Ripper podían alternar con la Orquesta Negri, o con solos de violín y chelo. Cerraba su emisión con “información, **música clásica, músicaailable**”.<sup>702</sup> Otro ejemplo es un anuncio de la Feria de Muestras, de 1937: “Debut asombroso de la auténtica Marimba Esmeraldeña con su *troupe* de criollísimas Danzarinas Negras. Conozca Ud. el Folklore Criollo del País. Conozca Ud. nuestra Conga y las Maracas. Nunca vio Guayaquil espectáculo autóctono de nuestro trópico”.<sup>703</sup>

Hasta aquí he revisado diversas intervenciones: de directores de radios, de columnas periodísticas sobre programación radial, del Estado, del mercado —industrias culturales—. Pero hay que señalar también que todas ellas se alimentaban, o terminaban apropiándose, de ideas o nociones emanadas de voces “más autorizadas”. En ese punto, hay que señalar que el libro *La música en el Ecuador* (1930), de Segundo Luis Moreno constituyó un hito en su género, por el esfuerzo clasificatorio y de análisis, realizado desde nociones del folklore. Aunque lo revisaré más adelante, aquí consigno que, para Moreno, en el Ecuador existían dos categorías de música; en la que él reconoce como “música del Ecuador” constaban, a su vez, la “autóctona” (o indígena), y “criolla”;<sup>704</sup> la otra categoría era la culta (aunque no la designa así); la considera aún una tarea pendiente, que debía basarse en el estudio de la “música del Ecuador”; por ello, reclama a los académicos del CNM, en particular, por desinterés en “realizar un estudio científico de nuestro folklore musical”, por despreciar los géneros criollos. Es el alegato de un buen alumno de Domingo Brescia en contra de las políticas del CNM, que solo privilegiaban la música basada en modelos europeos. Lamenta

---

<sup>701</sup> “Radio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 26 de octubre de 1933, 4.

<sup>702</sup> *Ibid.* Énfasis añadido.

<sup>703</sup> “Hoy lunes 11 en la Feria de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1937, 9.

<sup>704</sup> “[M]úsica autóctona que los indígenas del altiplano han venido conservando amorosamente por medio de una tenaz y constante tradición, tesoro que ni siquiera conocemos”. [Moreno, *La música...*, 53].

el que, en esos años, “se alarde[e] de despreciar nuestros usos y costumbres tradicionales, destruyéndolos intencionalmente, sin que en su lugar se edifique nada que pueda sustitu[ir] dignamente [...] [lo] que nos legaron los descendientes del Cid, perdiendo —además— todo el tesoro de nuestra despreciada música autóctona”.<sup>705</sup> Moreno diferencia, pues, entre “autóctona” y “criolla” (significando músicas precolombina y mestiza, respectivamente); por último, llama “folklore” a esas dos categorías en conjunto, en 1930.

Otras voces más o menos autorizadas se dejaban oír desde las columnas de los diarios; una de ellas es la titulada “HC1AV”, de diario *El Día*, creada en 1935 y dirigida por Jaime Aguirre.<sup>706</sup> Este diario mantenía, además, columnas especializadas en crítica teatral y musical desde los años finales de la década del 20; ellas estuvieron a cargo de los intelectuales Humberto Salvador y Mary Corylé —desde fines de los años 20—, y Corina —desde el segundo tercio de la década del 30—. <sup>707</sup> Por último, hacia 1944, en la columna “La Banda Municipal” del mismo diario, se comentaban las actuaciones de este conjunto, en particular. Así pues, los dueños de emisoras podían aceptar, negociar o debatir sobre categorías o criterios puestos en circulación por instituciones y/o actores letrados (como música criolla o música folklórica).

La categoría *criollo*, en general, aludía al arte cultivado en Latinoamérica. Los intelectuales la empleaban mucho, lo que la volvía más aceptable por grupos identificados con la alta cultura. Recuérdese que, en literatura, los autores de la región trabajaron en la estética signada como criollismo, desde el decenio de 1920 (ejemplos: las novelas *Don Segundo Sombra*, *La vorágine*). Con todo, el colombiano Rufino Blanco Fombona se ocupó de realizar precisiones al respecto, en una nota publicada en 1932:

¿Arte criollo? El arte que pertenece y caracteriza a los criollos. Ahora, por Dios, no vayamos a confundir a los criollos con los indios aborígenes, ni menos con los africanos que la codicia trasegó a las playas del Nuevo Mundo. Criollo es el **hombre de raza blanca nacido en Nuestra América**. [...] Pero todos nuestros hermanos —así provengan de Sam o de Sem o de Jafet— pueden producir arte criollo. Les basta con sentirlo. [...] Les basta con abrir los ojos y dejar hablar el alma. Les basta con tener dentro del pecho un corazón americano y no un libro extranjero.<sup>708</sup>

---

<sup>705</sup> Moreno, *La música...*, 53.

<sup>706</sup> “La radioaudición en nuestro honor”, *El Día* (Quito), 14 de septiembre de 1935, 4.

<sup>707</sup> Corina era, presumiblemente, la compositora y poeta argentina Corina del Parral Durán; ella se casó en 1938 con José María Velasco Ibarra —quien fuera cuatro veces Presidente del Ecuador—.

<sup>708</sup> R. Blanco Fombona, “El criollismo”, *El Comercio* (Quito), 8 de febrero de 1932, 4.



Hay claros resabios racistas e hispanófilos en esta definición de Blanco Fombona.<sup>709</sup> Al tiempo que abraza algunos postulados de José Martí, su proclama tiende a la afirmación de jerarquías sociales y culturales: “[Criollismo] es liberación, revelación. Una manera para los americanos para llegar a nosotros mismos. [...] Hay que conocer, y no solo conocer, sino estudiar todo lo extranjero. Todo, para no imitarlo. Conocerlo todo, para aprovecharlo sin seguirlo. Para ser amos y no siervos, hombres y no simios. [...] Un hombre de alma colonial no puede ser un buen criollo.” Finalmente, revela aquella ambición letrada de formar parte del universo de las letras mundiales, desde la particularidad de esa estética:

Saludemos al criollismo, que ha dado o tiende a dar una patria a nuestro espíritu. Con **la patria intelectual** se nos entrega, por añadidura, **la universalidad**. El criollismo nos conduce, por lo nuestro, a lo universal. **Porque en definitiva queremos ser eso: hombres y escritores universales**. De todos. Para todos. [...] Y desde la hierba hasta las constelaciones, desde la amiba hasta las multitudes, que todo nos revele su misterio, **que todo hable por nuestra boca**.<sup>710</sup>

Era la ambición de letrados de las diversas artes y de la literatura. Puede imaginarse el impacto, en los académicos de esos años, de esta prosa cuidada y fogosa, de la impronta de la *raza cósmica* vasconceliana, y de la noción mexicana de “Por mi raza hablará el espíritu”. Pero en el ámbito que ocupa a esta investigación, la categoría (o sub-categoría) *música criolla* (o *folklore criollo*)<sup>711</sup> aludía a los géneros popular-mestizos; es decir, formaba parte de *música ligera* o de *variedades*.

Una sub-categoría que formaba parte de la música ligera era *música típica*.<sup>712</sup> Podía aludir al pasillo, que ya era considerado representante de lo popular-urbano. Lo señala bien la Revista *Armonía*: “El hombre de la ciudad, más preparado sin duda, más educado en lo que se refiere a valores y gustos musicales —sin sufrir influencias peregrinas— tiene en la dulzura triste del Pasillo al más genuino intérprete de su sentimiento, el más fiel trasunto de su estado psicológico, a despecho de muchos imbéciles ‘extranjerizados’ que tratan de

---

<sup>709</sup> “Arte de intención personal, de intención social, de intención universal: eso debe ser nuestro arte. [...] Pero el criollismo no es un purismo a la española, ni en espíritu ni en expresión. **El criollismo es otro modo de ser escritor español**. De España salimos nosotros, y lo que de nosotros salga viene a ser, en alto sentido, hispánico.” [Ibíd.] Énfasis añadido.

<sup>710</sup> Ibíd. Énfasis añadido.

<sup>711</sup> “Hoy, lunes 11, en la Feria de Muestras, Debut asombroso”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1937, 9.

<sup>712</sup> En esta nota publicitaria, se emplean varias categorías como intercambiables, y parecen siempre resbaladizas. Así, el editor se refiere, indistintamente, a “la auténtica marimba esmeraldeña, “las criollísimas danzarinas negras”, “el folklore criollo del país”, “nuestra conga y las maracas”. [Ibíd.]

posponer esta, que viene a ser lo que el fox para los yanquis, lo que el tango para los argentinos, etc., o sea nuestra música típica”.<sup>713</sup> Pero *típico* también aludía a diversos géneros de música latinoamericana, y aún a los instrumentos con que se los interpretaba: en Quito, la Orquesta Típica Bolívar —conformada por bandoneón, guitarras y violín—, incluía “tangos, vales, zambas y pasillos” en su repertorio.<sup>714</sup>

El hecho es que, en tanto popular, la música *típica* se oponía claramente a la *música seria y/o clásica*. Así, en 1933, el Teatro Bolívar de Quito anunciaba que la bailarina europea Ingeborg Ilandy ejecutaría “bailes clásicos y típicos”.<sup>715</sup> En 1935, la escritora Mary Corylé refería que, tanto bailes “clásicos como típicos” se habían presentado en el Teatro Sucre.<sup>716</sup> Volvemos a hallar el binarismo en una propaganda referida a la música afro-esmeraldeña y a la montuvia, en Guayaquil, en 1937. Y en otra, de la Feria Muestras de 1938, también en Guayaquil, en la que se invitaba al concurso de Bandas del Ejército: “El mejor repertorio de piezas **clásicas**. Oiga usted La Traviata, del gran Giuseppe Verdi [...]. Escuchará también **típicos aires nacionales** cuyos autores son músicos famosos del Ecuador”.<sup>717</sup> En ocasiones, la oposición se configuraba entre música *clásica* (*escogida*; o *selecta*) y solamente la música *bailable*.

En su trabajo conjunto, radio e industrias culturales se apropiaron de la categoría *folklore*. Fue muy utilizada también en la prensa, a finales de los años 30, con mediación de actores letrados o sin ella. Por ejemplo, un artículo de Gerardo Gallegos, de 1939, se tituló “Las canciones del folklore andino escuchan en La Habana. Una charla con el Dúo ‘Los Riobambeños’”;<sup>718</sup> incluía una entrevista a Rubén Uquillas, conductor del famoso dúo, y a la historia de su pasacalle *Casa de teja*. Una propaganda de la Feria de Muestras, de 1940, publicitaba a los “Embajadores del folklore mejicano [...]. Josefina y Alberto Contreras [...]”.<sup>719</sup> De su parte, el músico académico Juan Pablo Muñoz Sanz se refirió a esa categoría,

---

<sup>713</sup> Arturo Romeral, “La canción popular”, *Armonía. Revista de música y literatura*, Año I, No. 2 (septiembre 1933): 4, 13 y 14. BCAR- SUSOT Rev5030/2 ARMr.

<sup>714</sup> “El debut de la Orquesta Típica Bolívar”, *El Comercio* (Quito), 23 de julio de 1933, 8.

<sup>715</sup> “Teatro Bolívar [...] Programa especial”, *El Comercio* (Quito), 10 de agosto de 1933, 8. Luego de la artista Ingeborg Ilandy, actuaría la Orquesta Típica Bolívar.

<sup>716</sup> Mary Corylé, “La función de arte del Normal Manuela Cañizares, en el Teatro Sucre”, *El Día* (Quito), 10 de diciembre de 1935, 2.

<sup>717</sup> “Gran Concurso Oficial de Bandas del Ejército”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1938, 3. Énfasis añadido.

<sup>718</sup> Gerardo Gallegos, “Las canciones del folklore andino escuchan en La Habana”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 29 de octubre 1939, 7.

<sup>719</sup> “Embajadores del folklore mexicano”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de octubre 1940, 6.

en el sentido de los primeros románticos alemanes (siglo XVIII), cuando inauguró el Curso de Folklore del Instituto de Pedagogía de la Universidad Central, en 1944: “Queremos que se difunda el conocimiento del **folklore nacional, o sea el saber popular y espontáneo**, una vez que para hacer patria tenemos que comenzar por lo nuestro y por lo que nos pertenece más íntimamente. Nuestro pueblo tiene una música que, como muchas otras cosas buenas, se han ido arrinconando y olvidando. **Esta manifestación del espíritu popular, que es decir nacional**, se halla esperando que alguna vez se emprenda en una gran cruzada que sirva para poner muy en alto nuestra música nacional”.<sup>720</sup> Como se verá más adelante, Muñoz Sanz fue un buen lector (y crítico razonado, a la vez) de Segundo Luis Moreno.

Sobre la base de la categoría folklore operaron espectáculos organizados por empresas y también por instituciones letradas, entre 1942-1944, como ya se vio (fue sustento de los Festivales de Danzas Aborígenes que condujo Moreno). La categoría designaba, por extensión, a la música popular de distintos países latinoamericanos desde los años 30. Radio C.R.E. ejemplifica cómo la usaba, así como su aceptación de la categorización binaria de las músicas, en su programación; hacia 1940, ofrecía “El glosario sentimental ecuatoriano: [con] el dúo **folklórico** ‘Los Riobambeños’, y el conjunto melódico ‘Los Andes’”. Añadía otros programas, signados por el origen geográfico de las músicas: Ritmos del Caribe, Melodías Rioplatenses. Finalmente, cerraban la emisión los “**Ritmos selectos**”, con la presentación de la magnífica soprano guayaquileña Carmelita Gálvez, y el joven tenor Fernando Vicencini. Acompañamiento al piano por el destacado profesor Bolívar Arellano. Selecciones **clásicas** y **música de grandes maestros**. [...]”.<sup>721</sup> Como se aprecia, *clásica* y *selecta* seguían siendo sinónimos, y se oponían a *folklórica* y *ecuatoriana*. Finalmente, en 1944, la columna “Radio El Telégrafo” presenta un curioso programa: “Música de Todos los Tiempos, en Todos los Ritmos, y para Todos Los Gustos”.<sup>722</sup> Por lo demás, programas como Variedades Argentinas, Latinoamérica canta, y Ritmos de baile continuaban al uso;<sup>723</sup> surgían otras categorías relacionadas, como: canciones tropicales, cantares del trópico,<sup>724</sup> variedades musicales,<sup>725</sup>

---

<sup>720</sup> “Sobre el origen egipcio de la música indígena de América habló profesor Moreno”, *El Comercio* (Quito), 11 de abril de 1944, 9 y 10. Énfasis añadido.

<sup>721</sup> “C.R.E. Vida Porteña”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de octubre 1943, 10. Énfasis añadido.

<sup>722</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 1 de octubre de 1944, 4.

<sup>723</sup> “Victoria”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 1 de octubre de 1944, 6.

<sup>724</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de octubre de 1944, 4.

<sup>725</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1944, 4.

canciones de moda, melodías de amor, y canciones del alma.<sup>726</sup> Ellas podían reunirse, y funcionar conjuntamente, en el polo opuesto a *música selecta*.

En ocasiones, el ejercicio clasificatorio de la propaganda se realizaba mediante una performance, en la que se representaba a personas de grupos subalternos. Así, el sello Reed & Reed construyó un personaje, el Indio Lorenzo —vestido con ropa de indio, portando una guitarra—; era el encargado de realizar las demostraciones de “10 piezas populares ecuatorianas” en el local de Víctor, las de sus cinco nuevos discos sencillos:

Disco 82774: La ventana del olvido (pasillo) y Ay! Dame tu corazón (pasacalle)

Disco 82775: Taita Salasaca (tonada) y Baile de mi sombrero (aire típico)

Disco 82776: Gato encerrado (tonada) y Chagrita caprichosa (aire típico)

Disco 82777: Palomita traicionera (tonada) y Siempre fiel (sanjuanito)

Disco 82778: Casa de teja (pasacalle) y Dolor de la vida (pasillo)<sup>727</sup>

En este caso, ecuatoriano quería decir popular, subalterno y, en música, géneros popular-mestizos. Con la guerra del 41 —y el subsecuente giro en los debates sobre la nación— se mantuvo la tarea clasificatoria, y pareció acentuarse el énfasis en *lo popular* y *lo ecuatoriano*, en *lo indio* y *lo montuvio*. Ese año 1941, la Feria de Muestras anunciaba el *teatro típico indoamericano*, y promovía “concursos de música, y música folklórica de todo el continente!”<sup>728</sup> En Guayaquil pesaron más las categorías montuvia, criolla, campera o campirana, típica, nacional, entre otras. Así, la Feria de Muestras anunciaba en esa ciudad:

**Canciones Montuvias.** Tonadas **Camperas** del Litoral ecuatoriano. Consagración de **lo nacional**, de **lo nuestro**, de **lo ecuatoriano**. Elevación de sentimiento patrio en **lo folklórico** y **lo vernáculo**. El afamado Trío ‘LOS CRIOLLOS’ integrado por González, Rivera y Galarza, cantando tonadas de Vera Santos, de Carlos Rubira y otros. El conocido cantante guayaquileño Alfredo Valdivieso, dedicando a la Madrina Criolla las mejores canciones típicas de nuestras montuviadas. Última eliminación del **Concurso de Cantantes Nacionales**, con premio de CIEN SUCRES al ganador, que será declarado Campeón del **Canto Criollo**. El cantante argentino LUIS TRELLE, dedicando piezas gauchas a la Madrina Criolla. [...] **Música criolla**, indoamericana, sentimiento **típico** [...].<sup>729</sup>

Con todo, al aplacarse el ímpetu nacionalista posterior a la guerra, hacia el año 1943, se observa una insistencia menor en visibilizar *lo ecuatoriano*. En la radio, por ejemplo, se retoman las categorías binarias presentes a finales de la década anterior, en la columna

---

<sup>726</sup> “HC2ET Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1944, 4.

<sup>727</sup> “El Indio Lorenzo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1939, 7.

<sup>728</sup> “Para Programa del 4 al 12 de octubre en American Park...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de octubre de 1941, 7.

<sup>729</sup> “Hoy American Park...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 12 de octubre de 1941, 11. Énfasis añadido.

“HC2ET. Radio El Telégrafo”. Hacia 1943-1944, destacaban más el auge de la categoría folklora y los espectáculos de Danzas indígenas.

#### **4.2. Desde el balcón de la ciudad letrada**

Una particularidad del ascenso de artistas músicos subalternos, desde 1910, es que estuvo mediado por las industrias culturales y la radio. Esa ganancia de capital simbólico no se dio bajo las reglas de la música culta, ni estuvo fraguada tampoco en la lucha cultural-política; esto último los diferencia, en la década del 30, de los “nuevos literatos” y los “nuevos artistas plásticos”, quienes buscaban modificar la norma artística dentro del campo amparándose a la vez en la disputa política. Pero también se diferenciaban porque eran letrados. Resulta así paradójico que todos esos artistas emergentes (músicos populares, literatos, artistas plásticos) tuvieran en común el cultivo de formas opuestas a las hegemónicas, en su ámbito respectivo; pero muchos literatos y artistas plásticos no siempre apoyaban el trabajo de los músicos subalternos, y más bien defendían las formas clásicas en lo musical.

Acaso la clave radica en la extracción social de estos literatos y artistas plásticos. En *Cultura y política en Ecuador*, Rodríguez mostró que, en los años 30, muchos de ellos procedían de sectores medios y de familias aristocráticas venidas a menos, pero que lograron obtener un creciente capital cultural (en artes plásticas, crítica literaria y literatura). Dijo que lo consiguieron en el contexto de disputas que eran culturales y políticas a la vez, libradas entre las matrices culturales de derechas y de izquierdas. En ese proceso, posicionaron la estética del realismo (defendida por la matriz de izquierdas), referida por algún cronista de derechas como “barbarie que quiere llamarse portadora de la buena nueva del arte nuevo”. Actores destacados de la matriz de izquierdas eran Francisco Ferrándiz Albors, José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja y Benjamín Carrión. Pero no eran un grupo orgánico de críticos ni compartían la misma filiación política; así, las diferencias políticas pronto distanciaron a Carrión de Gallegos Lara. Luego, Ferrándiz regresó a España (1937) y De la Cuadra falleció (1941). Así, también resultó que, de ese conjunto de críticos culturales emergentes, Benjamín Carrión destacaba sobre todos (por su manejo de los espacios públicos culturales), hacia 1944. Pareja y Gallegos mantuvieron su prestigio; pero el interés mayor de este último era la lucha política, y su salud —muy resentida— empeoró, y falleció a inicios

de 1947. De allí que, en los debates culturales, pronto Carrión se afirmó como uno de los actores más prominentes del campo, sobre todo desde que dirigió la CCE.

Presentaré las opiniones musicales de algunos de estos críticos emergentes. En 1935, Ferrándiz (Feafá) defendió el criterio de que el arte (las artes plásticas, en este caso) debe tomar los componentes humanos y de la naturaleza que rodean al artista, como sus referentes. Para entonces, ya se había publicado buena parte de las obras literarias de la matriz de izquierdas, que fueron clave para posicionar el realismo social; ellas habían sido muy comentadas fuera del país, aunque en Ecuador proseguía aún el debate. En este artículo, Feafá critica el que todavía se trabaje con modelos clásicos y naturalezas muertas:

Aún en el supuesto de que [esos modelos] fueran tan perfectos, lo fueron de su tiempo y no del nuestro. No hay valores absolutos en el arte. Y nuestros jóvenes sufren desviaciones psíquicas ante el esfuerzo intelectual de actualizar elementos de arte desplazados por la actualidad de nuestro tiempo. [...] El arte tiene otra misión. Una misión vital y social, humana, profundamente humana. Y no es con copias de los clásicos que se satura a los alumnos del sentido del arte. Hay que ir directamente a la vida, más allá del detalle y de la anatomía.<sup>730</sup>

Nótese que no hay utilitarismo ni cartelismo en esta misión del arte.<sup>731</sup> Feafá y los otros líderes se expresaron al respecto en conferencias (Ferrándiz, Gallegos Lara, De la Cuadra, Pareja Diezcanseco, Carrión) y en prensa chica (Joaquín Gallegos Lara), en libros (de la Cuadra, Benjamín Carrión), prólogos de libros (Carrión), en prensa de gran tiraje (Gallegos Lara, Ferrándiz, Carrión, de la Cuadra, Pareja), a veces en revistas extranjeras (De la Cuadra, Ferrándiz, Carrión, Pareja). Estos actores, como los de la matriz cultural de derechas, proponían tradiciones selectivas, como parte de sus estrategias de disputa cultural-política. Así, cuando se refiere a los pintores decorativos, Feafá señala que los hay, y muy buenos: son “artistas situados en la realidad de su medio a la vez que impelidos por el contacto artístico de nuestro tiempo. Ahí están el paisajista Pedro León, la simplicidad de líneas en la expresión escultórica de Julio Andrade, la captación del medio humano de la

---

<sup>730</sup> Feafá, “Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *El Día* (Quito), 25 de julio de 1935, 3.

<sup>731</sup> Dos miradas utilitarias, aunque antagónicas, se expusieron en el Congreso del PEN Club, en Buenos Aires, en 1936: “Se planteó el problema de la cultura, y aparecieron, como era natural, las dos corrientes del pensamiento moderno. Los unos, partidarios del sentido democrático de la cultura, la **cultura al servicio del pueblo**; los otros, partidarios de una **cultura de castas**, contra el pueblo”. Énfasis añadido. [“Misión de la cultura”, *El Día* (Quito), 2 de octubre de 1936, 3]

serranía en la pintura de Sergio Guarderas, la técnica decorativa y caricaturesca de Guillermo Latorre, la introspección psicológica del caricaturista Canela... (sic)".<sup>732</sup>

La prensa también incluía textos significativos de escritores extranjeros. Juan Fernández, en su columna de diario *El Día* (Quito), publicó la nota "Panoramas de arte"; en ella refiere criterios de Fernández Suárez (supongo que se trata del escritor y político republicano español Álvaro Fernández Suárez, 1906-1990). Resalta la moderna definición de arte que la nota incluye, y que da apoyo a los criterios de la matriz de izquierdas:

El arte abarca extensos campos de actividad. [...] El arte palpita en todo lo que vive y evoluciona. Arte conservador y arte revolucionario, ambos expresan —apelando a adjetivos que se los estima propios de la política— modos de pensar y sentir humanos. [...] En el arte, como en toda manifestación humana, florecen el sentimiento y el pensamiento que lo producen en formas nuevas, distintas de aquellas que caracterizaron el arte antiguo y medieval. No hay que alarmarse por esta superación necesaria de la cultura humana [...]. El arte camina y desbroza senderos insospechados; incluso revoluciona y altera la concepción misteriosa de la vida.<sup>733</sup>

Hasta aquí, Fernández Suárez quería decir que no solo las bellas artes eran arte. Luego se enfoca en el carácter evolutivo de esta actividad humana, y contrasta "el arte anterior" con "el arte nuevo"; nótese la coincidencia con las definiciones de Ferrándiz Albornoz:

Arte como expresión de belleza que reconoce cánones estéticos de acuerdo con el ambiente mental y social en que se vive. [...] El arte clásico [...] devino luego en multitud de formas distintas que intentan superarlo: el arte contemporáneo, el moderno, el actual. [...] El arte anterior reflejaba mansedumbre en el espíritu que lo capacitaba para la labor austera y meditativa; el arte de ahora revela la inquietud de las almas, agolpamiento de imágenes, devenir incontenible, precipitación. El arte anterior trasunta pensamiento y sentimiento sociales enmarcados en zonas de calma colectiva; el arte moderno responde a tiempos de zozobra universal, de angustia persistente en la vida de los hombres y los pueblos.<sup>734</sup>

Insiste, finalmente, en la necesidad de "dejar que avance el arte nuevo";<sup>735</sup> critica a quienes se oponen a que el arte, "como un símbolo de culturas, [...] progrese [...]. El progreso consiste [...], según los exégetas del orden, [en] volver al clásico inmortal, sin dejar

---

<sup>732</sup> Feafá, "Arte decorativo ecuatoriano", *El Día* (Quito), 10 de diciembre 1935, 3.

<sup>733</sup> Juan Fernández, "Panoramas de arte", *El Día* (Quito), 15 de julio de 1935, 3.

<sup>734</sup> *Ibíd.*

<sup>735</sup> "Porque hay criterios sociales que estiman que el arte debe estancarse y debe paralizarse; porque hay juicios de hombres que creen en la necesidad de regresar al pasado no solamente en manifestaciones de orden político sino en posiciones estéticas; porque hay empeños en someter al pensamiento y al sentimiento con cadenas del pasado y grilletes de tradición; porque se empecina una pasión moralizante en juzgar a las obras y a las cosas a través de lentes de inquisición; [...] porque estamos viviendo momentos de definición humana en cuanto supone actitud del hombre frente a la realidad ambiente; por eso hace falta situar y ubicar al arte en su propio lugar social, en su altura exacta." [*Ibíd.*]

que avance el arte nuevo cuyo gusto traduce el gusto de una sociedad que ya no se resigna con la calma silente, o con el sereno y adusto módulo de vida que hizo a Grecia árbitro de estética universal. Pero Grecia pasó, sin que ello comporte negaciones a su valor intrínseco [...]. Solamente que en el ritmo de la vida, todo tiene sus límites temporales”.<sup>736</sup> Fueron varias las notas que, por estos años, insistieron en la misma idea: que el arte, como expresión estética, debía referirse al contexto.<sup>737</sup>

Sobre la referencialidad al contexto humano, ya se dijo que los narradores del 30 pusieron al indio, el cholo y el montuvio como protagonistas de sus cuentos y novelas. Adicionalmente, en el ensayo *El montuvio ecuatoriano* (1937), De la Cuadra se refiere a las “impulsiones artísticas” de este grupo mestizo rural. En su perspectiva, sin embargo, parece oscilar entre una idea ilustrada del arte —que además establece jerarquías entre arte y artesanía: el montuvio “excepcionalmente [cultiva] las artes plásticas, [y lo hace] conectadas a las industrias manuales”—, y una noción más moderna. Como ejemplo de esa idea ilustrada, consta el criterio de Juan León Mera, en el siglo XIX: “el pueblo que comienza a dejar sus condiciones primitivas empieza a sentir afición a las Artes, y mientras más disposiciones muestra para cultivarlas, mayor es la probabilidad de que avanzará pronto en la civilización”.<sup>738</sup> De la Cuadra se mueve, pues, entre esa noción y la que sí considera a los grupos subalternos como productores de arte (Álvaro Fernández, citado por Juan Fernández, señalaba: “arte como expresión de belleza que reconoce cánones estéticos de acuerdo con el ambiente mental y social en que se vive”).<sup>739</sup> En esa línea de ideas, De la Cuadra añade con cierta timidez: “La inspiración musical del montuvio es rudimentaria, y la originalidad de la música llamada montuvia resulta discutible. Empero, ha superado el compás binario y más bien se lanza instintivamente al de tres por cuatro. Por ello, el pasillo montuvio recuerda al pasillo colombiano antes que al de la sierra del Ecuador [...], es como un ligero vals”.<sup>740</sup>

---

<sup>736</sup> *Ibíd.*

<sup>737</sup> El autor de otra nota reclama, además, un mayor desarrollo de la actividad crítica: “El arte, pictórico o musical, necesita [...] interpretación crítica”; aboga por una crítica que medie entre el artista y el público (en el cual incluye a “la masa”). Sin decirlo con esas palabras, defiende la noción de “culturizar” al público (no usa la categoría “pueblo”); incluso reclama a los artistas de izquierdas el “no guiar [a la masa] por los senderos de la interpretación artística”. [“¿Para qué sirve el arte?”, *El Día* (Quito), 12 de agosto de 1936, 3]

<sup>738</sup> Mera, “Conceptos sobre las artes”, 305.

<sup>739</sup> Juan Fernández, “Panoramas de arte”, *El Día* (Quito), 15 de julio de 1935, 3.

<sup>740</sup> De la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano...*, 33-4. Considera que los amorfinos (contrapuntos, dichos), con música en compás de dos por dos, tienen letras más interesantes que la música. Recuerda es un género común a otros pueblos americanos, “y remonta su origen a la época colonial”. [*Ibíd.*, 34].



Es interesante la referencia de esta apropiación de músicas ofrecidas por la industria fonográfica, entre los montuvios: “lo que mejor ha captado el hombre de nuestro agro es el tango argentino, el mismo que canta y glosa como vals lento. En general, el montuvio transporta toda música exótica al compás de tres por cuatro más o menos acelerado, si no le es posible convertirla en una suerte de danza”.<sup>741</sup> Otra vez, se percibe esa oscilación desde y hacia la perspectiva y el gusto letrados, en cuanto a los sujetos productores de arte. El autor aún es parco cuando se refiere a la poesía montuvia: “emplea espontáneamente el metro castellano de a ocho, o sea el metro de romance, pero con rima perfecta [...], sin cuidar del isocronismo de los versos rimados”; añade que los temas de su poesía suelen ser pasionales; ella “se hace para ser cantada; y se liga, como letra, al amorfino”. Termina su alocución, celebrando —ahora sí, con entusiasmo— que “en la narrativa es donde la impulsión artística del montuvio alcanza expresiones insignes. Su innata tendencia mítica [...] halla aquí cauces amplios”.<sup>742</sup>

Como se aprecia, si bien la demanda por la referencialidad a lo local era casi unánime, no existió una posición unívoca en torno al criollismo o regionalismo latinoamericano; De la Cuadra discute algunos de esos matices;<sup>743</sup> también lo hace Gallegos Lara, desde perspectivas más radicales: “Admiro a Cuesta y Cuesta no por lo regional o pintoresco de ‘Andes arriba’, sino por su actitud de clase, al lado del indio, contra el latifundista, sin pseudocaridad católica, solidariamente”.<sup>744</sup> Con todo, esos argumentos condujeron a que la noción de arte propuesta por la matriz de izquierdas se volviera, de a poco, un sentido común en el país. Hasta que llegó el golpe de gracia de dicha matriz, cuando finalmente logró posicionar al “nuevo arte” como forma autorizada (y premiada) dentro del campo. Lo consiguieron desde el veredicto del Salón Mariano Aguilera, de 1936. En él, por primera vez, se galardonaron las nuevas formas en “Carbonero”, de Kingman.<sup>745</sup>

---

<sup>741</sup> *Ibíd.* 34.

<sup>742</sup> *Ibíd.*

<sup>743</sup> José de la Cuadra, “¿Feísmo? ¿Realismo?”, en Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934* (Quito: UASB / CEN, 2006 [1932]), 179-81.

<sup>744</sup> Joaquín Gallegos Lara, “Vanguardismo y comunismo en literatura”, en Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador. ...* [1932], 174.

<sup>745</sup> “Veredicto del Jurado Calificador de la Exposición ‘Mariano Aguilera’”, *El Día* (Quito), 16 de agosto de 1936, 7.

En cuanto a la noción de cultura, entendida mayoritariamente como educación formal, también se volvió tema de importantes debates en el espacio público cultural.<sup>746</sup> Por ejemplo, la columna “Inquietudes nuevas”, iniciada en 1936, reunía voces significativas para reflexionar acerca de la función de la cultura; se incluyeron las de Benjamín Carrión, Jorge Icaza, Ángel Modesto Paredes y Víctor Gabriel Garcés, entre otras. Comentaré solo la de Garcés, por tratarse del mentalizador de los Festivales de Danzas Indígenas. En 1936, él proponía una visión más amplia de cultura, no solo reducida a educación escolar, sino más cercana a un reconocimiento de la diversidad cultural y a la necesidad de aprender del otro para lograr su integración en la comunidad nacional. Más allá de algunas ideas prejuiciadas, habla de una disposición a aprender del *otro*, de que ese intercambio es necesario para una cabal comprensión del indio, como requisito para su educación.<sup>747</sup> Ese fue el espíritu que llevó a la realización de los dos primeros Festivales de Danzas Indígenas.

Pero ocurre que, a finales de esa década, al mismo tiempo que las posiciones de los artistas se polarizaban, y que el “nuevo arte” se posicionaba —como estética; como temas—, también ocurrían fracturas en la matriz cultural de izquierdas. En Guayaquil vivían los actores más radicalizados de las izquierdas; acaso por ello, el cisma se dio primero en esa ciudad. Pienso que incidieron: la presión ejercida en el espacio público de la prensa de gran tiraje, y el apoyo de las elites porteñas al movimiento cultural en sentido inverso, conducido por Angelo Negri (al que se sumaron los fundadores de la Asociación de Bellas Artes Alere

---

<sup>746</sup> Dos ejemplos: “Cursos Profesionales de Extensión Cultural para Mujeres, anexos a los Planteles Primarios respectivos, constituyen un imperativo del momento. [...] Culturizar a la mujer es culturizar a la Patria, marchar al ritmo de las épocas nuevas que van en pos de idealidades nuevas”. [Moraima Ofir Carvajal. “Es preciso fomentar la cultura de la mujer”, *El Día* (Quito), 13 de julio de 1936, 3] De su parte, Ángel Modesto Paredes entiende los niveles inicial y medio de educación formal como “cultura de masas”. Para él, cultura es sinónimo de capacidad para realizar investigación científica: “la cúspide de la cultura de los pueblos modernos está formada por las universidades, academias e institutos de investigación científica”. Defiende la necesidad de un programa democrático educativo, que lleve “al pueblo en su conjunto la plenitud posible de los conocimientos científicos y técnicos, y al espíritu de los individuos la conciencia democrática, el deber en el Estado del que forman parte”. [Ángel Modesto Paredes, “Inquietudes nuevas. Cultura individual y cultura social. Cultura de masas y educación universitaria”, *El Día* (Quito), 20 de noviembre de 1936, 3]

<sup>747</sup> “Inquietudes nuevas. Cultura para los indios”, de Víctor Gabriel Garcés *El Día* (Quito), 23 de noviembre de 1936, 3. A partir del libro *Carapán* del indigenista mexicano Moisés Sáenz, Garcés imagina una “misión ecuatoriana en pueblos de indios ecuatorianos”: “Comenzando por inspirar confianza, habría que meterse en el quichua hasta poder devolver castellano; habría que estudiar lentamente, porque por más que digamos que conocemos a los indios la verdad es que no los conocemos; habría que dedicar largas jornadas a escudriñar esas almas somnolientas; habría que formular pacientes programas de investigación cotidiana; habría que aprender sus costumbres, sus maneras de vivir o de vegetar —esto más que lo otro—”. [Ibíd.]

Flammam).<sup>748</sup> Y mientras en literatura se escuchaban con claridad las propuestas de actores más o menos radicalizados (de la Cuadra, Gallegos Lara, Icaza, Gil Gilbert, Aguilera, Pareja, y otros), en el ámbito de las Bellas Artes se consideraba significativo el accionar de Alere Flammam. Los desacuerdos ideológicos llevaron a los artistas más radicales de este grupo de artes plásticas (Enrique Gil Gilbert, Alba Calderón) a separarse de sus fundadores.<sup>749</sup> Así las cosas, pudiera decirse que, mientras en Quito las nuevas formas eran premiadas, ellas daban un traspie en Guayaquil; en efecto, mientras unos artistas se radicalizaban, Alere —como institución— daba un giro hacia las derechas; y hay que señalar que, en esa acción, halló apoyo en la labor que realizaba Negri en el puerto.<sup>750</sup> Esto recuerda, a su vez, cuánto debió la Escuela de Bellas Artes de Quito al primer director del CNM, Pablo Traversari: en 1915, fue él quien redactó los reglamentos de la Escuela, y plasmó en ellos su perspectiva estética y su mirada sobre la conducción de esa institución.

Alere Flammam, con este giro, pasó a apoyar al movimiento que recomponía a la ciudad letrada en el puerto, y en el que Angelo Negri resultaba ser un actor clave. Así, en 1939, al inaugurarse la XIV Exposición de esta Asociación, ya no participaron Gallegos Lara ni Ángel F. Rojas con alocuciones, como lo hicieron durante la exposición en 1937.<sup>751</sup> Ahora

---

<sup>748</sup> Esta asociación guayaquileña de artistas plásticos mantuvo vínculos con escritores del llamado Grupo de Guayaquil (actor significativo de filiación de izquierdas, de corte nacional-popular), a inicios de los años 30. Se produjo una escisión hacia 1937, con salida de los artistas radicalizados (el líder del grupo, Roura Oxandaberro, era más cercano ahora a los estudiosos del folklore local). En su décimo aniversario, el nuevo directorio declaraba que lo suyo eran las bellas artes, amén de intereses en las ciencias y letras; de allí su nuevo nombre: Asociación Ecuatoriana de Bellas Artes, Ciencias y Letras Alere Flammam. [“La Asociación Alere Flammam cumple 10 años de existencia”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 18 de octubre de 1940, 3]

<sup>749</sup> Refiere Alba Calderón que, en 1937, “la agrupación se dividió en dos, un grupo pensaba y sentía con las viejas ideas como Rosa Borja y María Piedad Castillo, y otros formamos la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes”. [Rodolfo Pérez Pimentel, “Alba Calderón de Gil”, Acceso 2 mayo 2016. <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo7/c3.htm>>] Ese año 1937, varios escritores y artistas firmaron a favor de la República española. [“Adhesión de escritores y artistas del Ecuador [a España Leal]”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 14 de julio de 1937, 7] De los fundadores del grupo, no lo hicieron José María Roura Oxandaberro (extrañamente, pues su afinidad con España Leal era pública) ni Enrico Pacciani; Antonio Bellolio sí firmó. [Cfr. Rodolfo Pérez Pimentel, “José María Roura Oxandaberro”. Acceso 2 mayo 2016 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/r6.htm>>].

<sup>750</sup> Benefactores de Negri, como Pedro Maspons y Camarasa y miembros de las colonias española e italiana, eran también amigos de los fundadores de Alere Flammam: Pacciani y Roura Oxandaberro [Cfr. Pérez Pimentel, “José María Roura Oxandaberro”]

<sup>751</sup> Kingman fue el primer pintor del realismo en ganar el Salón Mariano Aguilera, en 1936. En la inauguración de su exposición de 1937, el escritor Joaquín Gallegos Lara “disert[ó] sobre el tema ‘Balance del momento artístico ecuatoriano’. Con igual propósito, el día de la clausura del acto, [...] el doctor Ángel Rojas [hizo] también uso de la palabra con el tema ‘Significado del nuevo arte ecuatoriano como actualidad y como potencialidad’”. [“Se inauguró ayer la exposición de arte de Eduardo Kingman”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de septiembre de 1937, 1]

disertaban los más moderados Demetrio Aguilera Malta, el periodista Adolfo H. Simmonds, y quien fuera poeta modernista en su juventud: J. A. Falconí Villagómez; junto a ellos, expusieron criterios el liberal Francisco Huerta Rendón y, significativamente, Juan Riedel —músico alemán afincado en el puerto, acérrimo defensor de la música clásica—. <sup>752</sup>

El hecho es que la corriente opuesta al “arte nuevo” se volvía más visible. Implicaba dinámicas del campo cultural tendientes a la construcción de éste como un ámbito regido por la distinción, y donde las luchas por el prestigio se volvían la actividad por excelencia. Así, al celebrarse el Día del Artista en 1939, a esa comunidad letrada solo fueron invitados los actores de la “alta cultura”; la nota de prensa señaló: “se reunirán en el reconocido y elegante Hotel Excelsior [...]. Será un bello motivo para que todos los artistas extranjeros y nacionales se conozcan entre sí; para que se estrechen lazos, haya comunidad de sentimiento, expansión, alegría. Concurrirán todos los elementos de las Compañías teatrales del puerto; los del Conservatorio, de la Asociación Angelo Negri, de la Alere Flamman, de los Artistas Independientes; todos en una comunidad admirable”. <sup>753</sup> Por último, Alere ratificó sus lazos con grupos hegemónicos de la sociedad guayaquileña, y rindió homenaje a la Señorita Guayaquil (nieta del Director del Partido Liberal y Prefecto de la Provincia del Guayas). <sup>754</sup>

Un poco más tarde, también en Quito recuperaban fuerza las posiciones contrarias a las del “arte nuevo”. Sobre todo entre 1941 y 1944, cuando la ciudad letrada volvió a contar con apoyo estatal; pero ahora, por primera vez, se trataba de una política cultural enteramente auspiciada y controlada por el Estado: el Instituto Cultural Ecuatoriano. Parecería anecdótico que el Presidente Arroyo del Río (liberal) encargara su ejecución a actores de la matriz de derechas. En realidad, él compartía la perspectiva aristocratizante de esa matriz, sobre la cultura. Arroyo promovía las formas letradas, y buscaba limitar las populares en todos los ámbitos de las artes. Así, mediante un decreto ejecutivo anterior a la oficialización del Instituto, convocó a concursos artísticos, cuyas obras se receptorían entre 1941 y 1942; en música, se solicitaba que ella fuera “típica”. <sup>755</sup> Pero su perspectiva letrada se evidenciaba en

---

<sup>752</sup> “XIV Exposición de Alere Flamman (sic) se inaugura hoy en La Filantrópica”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1939, 1.

<sup>753</sup> “Hoy celébrase Día del Artista con participación de Srta. Guayaquil”, *El Universo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1939, 6.

<sup>754</sup> “Alere Flamman rinde esta noche homenaje a ‘Señorita Guayaquil’”, *El Universo* (Guayaquil), 14 de octubre de 1939, 6.

<sup>755</sup> “Diversos concursos del Mtrio [Ministerio] de Educación Púb[lica] para el presente año”, *El Día* (Quito), 11 de abril de 1942, 10.

los requisitos: primero, debían ser piezas pautadas (no habría *performances*); segundo, las modalidades no incluían la guitarra como instrumento; en su defecto, se podía elegir entre: “música típica nacional para piano; para piano y canto; o para orquesta”; por último, las obras debían “remitirse directamente al Conservatorio Nacional”, cuyos profesores/ autoridades constituirían el jurado. Esa mirada con afán resignificador permeó las diversas instituciones culturales, e incluso afectó las políticas de instituciones del poder local. Eso explica que, entre 1942 y 1944, el Concejo Municipal de Quito planteara esfuerzos resignificadores en su trabajo con las Bandas, en particular con la Municipal. En esos años, se actualizó e impulsó la idea de que la *culturización del pueblo* era una necesidad y una responsabilidad de los compositores letrados; ella volvió a ser un sentido común en Quito y Guayaquil —más allá de que los conservatorios la hubieran enunciado siempre como su misión primordial—.

Un ejemplo de aceptación de esa idea lo ofrece un gesto del Concejo Municipal de Quito, en abril de 1944, cuando modificó las normas para la designación del Director de la Banda Municipal. Ahora requería que se hubiera “graduado en el Conservatorio Nacional de Música, como director de Banda o profesor de un instrumento de sopro. [Eso,] con el objeto de iniciar desde el 10 de abril conciertos de música clásica destinados a culturizar al pueblo.”<sup>756</sup> La Banda Municipal recibiría la recompensa del reconocimiento social, con la apertura de las esquivas puertas del Teatro Sucre, a condición de incluir música de cámara en su repertorio: “Cuando se haya provisto de este director, y después de algunos días de estudio bajo la dirección del mismo, **se dará un concierto de música de cámara en el Teatro Sucre**. Todas las festividades del 24 de Mayo serán amenizadas por la culturizada Banda Municipal”.<sup>757</sup> (Énfasis añadido) Como parte del impulso civilizatorio, el Presidente del Cabildo gestionó que se confeccionara “un vistoso uniforme [...] con carácter urgente; ya que no cabe suponer por un instante que la banda municipal de Quito, la primera de la República por muchas razones conocidas, vaya a presentarse mal trajeada en actos de la magnitud de los que vamos a presenciar todos [en Homenaje a González Suárez], muchos de ellos con la asistencia de los representantes diplomáticos de los pueblos amigos”.<sup>758</sup>

---

<sup>756</sup> “La Banda Municipal. Será preparada para dar conciertos de música clásica en las plazas”, *El Día* (Quito), 11 de abril de 1944, 7.

<sup>757</sup> *Ibíd.* Énfasis añadido.

<sup>758</sup> “La Banda Municipal. Se atenderá de preferencia para que se presente con uniformes nuevos”, *El Día* (Quito), 5 de abril de 1944, 7.

La Banda Municipal —todavía bajo la batuta del instructor Carlos E. Ramírez Gómez— interpretó seis marchas fúnebres en la Semana Santa de ese año: una de Beethoven, y cinco de compositores ecuatorianos.<sup>759</sup> Los comentarios de músicos letrados a estos programas fueron harto significativos. Interesa el pedido que realizaron al compositor Ángel Obando, autor de una de las Marchas, y a todos los “compositores nacionales”: que se acogieran a *una estructura* —regla primordial de la música clásica—. Esa demanda, postulada con espíritu de cuerpo, decía así: “Lo que nosotros quisiéramos es que teniendo, como posee, dotes artísticas nada comunes, se apartara de esa rutina de ir hilvanando trozos melódicos uno tras de otro, sin ninguna estructuración preconcebida (Petición que la generalizamos a todos los compositores nacionales y en toda clase de composiciones: pasillos, sanjuanes, aires típicos, etc., etc.)”.<sup>760</sup> Resulta interesante que las nuevas relaciones de fuerza en la disputa cultural ahora permitían a los letrados presionar con más autoridad para que se asumieran y generalizaran las formas de la música culta en las interpretaciones de las Bandas. Siete años antes, ese mismo gesto —y la demanda de incluir un fragmento de La Traviata en el repertorio de las Bandas— se condujo desde una posición menos autorizada: la del jurado de un concurso de Bandas; no era —como esta vez— una petición a la Banda financiada por el Municipio de Quito y, por extensión, a todos los compositores de géneros popular-mestizos, como señala la nota.

La primera presentación con el nuevo director (el maestro Rafael Ramos Albuja) se realizó pocos días después, en la Plaza de la Independencia; su programa incluyó: la obertura de *Cavalerie legere*, de F. de Suppe; la *Rapsodia húngara No. 2*, de F. Liszt, y un Festival Marcial – El Regimiento.<sup>761</sup> Diario *El Día* comentó estas presentaciones desde una nueva columna, titulada “La retreta del domingo”, firmada por Cronista de Arte. Señalamos estos detalles, para postular que la tendencia resignificadora de la música acaso se había fortalecido

---

<sup>759</sup> “La Banda Municipal dará retreta fúnebre hoy y mañana”, *El Día* (Quito), 6 de abril de 1944, 2. El día jueves interpretó la *Sinfonía Heroica*, de Beethoven, op. 55.; *Simón Bolívar*, de Ángel N. Obando; y *Las Catacumbas*, de Virgilio Chávez. [AL. PA., “La retreta fúnebre de antenoche”, *El Día* (Quito), 8 de abril de 1944, 2]. El día Viernes Santo: *Mariscal Sucre*, de Nicolás Abelardo Guerra; *Llantos de Jerusalén* y *Mi último viaje*, ambas de Antonio Nieto. [Ibíd.]

<sup>760</sup> AL. PA., “La retreta fúnebre de antenoche”, *El Día* (Quito), 8 de abril de 1944, 2.

<sup>761</sup> “Primer recital de la Banda Municipal”, *El Día* (Quito), abril de 1944, PAGINA, foto 5772. Curiosamente, los títulos diferencian entre recitales y retretas, aunque el programa incluía música clásica en ambos casos. [“Retreta de hoy en la Plaza de la Independencia”, *El Día* (Quito), 29 de abril de 1944, 2]

y recuperaba espacio entre músicos letrados en el año de la Revolución de Mayo, meses antes de la fundación de la CCE.

### 4.3. Autores / intérpretes: académicos y no académicos

Cuando se estudia a los compositores ecuatorianos del siglo XX, es un criterio común hablar de generaciones de “autores nacionalistas”.<sup>762</sup> Debo señalar que no comparto el uso de esta categoría, por varias razones. Ante todo, cabe recordar, como contexto, que el debate cultural-político sobre la nación se dio en todos los países de América Latina, entre ca. 1910 y 1950. En el ambiente cultural de la región, “el tema” era la construcción de la nación, la pregunta por sus componentes humanos y culturales; en Ecuador, en el campo de las artes, manifestaciones tempranas como la pintura indigenista de Camilo Egas —que tanto impresionaba al compositor Sixto María Durán, en 1917—<sup>763</sup> hablan ya de ello. Entonces, si era un tema presente en todo el espacio cultural latinoamericano, la noción no aportará mucho para pensar la especificidad del proceso de la música en el país.

Si se calificase a literatos de los años 30 como “nacionalistas” por el solo hecho de haber participado en el debate sobre la nación, habría que colocar en el mismo saco a Francisco Ferrándiz Albors, Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Gonzalo Zaldumbide, Isaac J. Barrera y Jacinto Jijón y Caamaño, pues todos ellos pensaron la nación. Y eso opacaría el análisis, por varias razones: a) al calificarlos solo como nacionalistas se ocultan sus puntos de enunciación —detalle clave para estudiar a cada actor social—; y resulta que la mirada sobre la nación de los tres primeros es opuesta a la de los tres restantes, en lo cultural y lo político; b) esa categoría impide apreciar otros elementos del proceso cultural; no se ve, por ejemplo, que “la nación” se construía a base de textos, sí, pero también de prácticas, de políticas culturales privadas, y de proyectos culturales emprendidos por los seis escritores, y auspiciados desde formaciones e instituciones de sus respectivas matrices culturales —de izquierdas y de derechas—; c) por último, la categoría “escritores

---

<sup>762</sup> Cfr. Godoy Aguirre, *Breve historia ...*; Wong Cruz, *La música nacional ...*; Ketty Wong Cruz, *Luis Humberto Salgado, un quijote de la música* (Quito: BCE, CCE, 2003-2004); Julio Bueno Arévalo, “El pasillo lojano y otros géneros, entre 1900-2000. Muestra viva del patrimonio intangible. Antología y análisis musicológico”. 2010. Acceso 6 marzo 2013. <<http://musicaecuadoriana.julio-bueno.com/#home>>; Fidel Pablo Guerrero, “Sixto María Durán, compositor de la Tierra Sagrada”. 2014. Acceso 22 mayo 2016. <[http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la\\_1705.html](http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html)>.

<sup>763</sup> Fidel Pablo Guerrero, “Sixto María Durán, compositor de la Tierra Sagrada”.

nacionalistas” invisibiliza a otros actores del proceso: a los que no eran académicos; entre ellos, existieron varios que incidieron enormemente en la disputa por la nación, como los intelectuales indígenas o montuvios que co-participaban en publicaciones de prensa chica (como *Ñucanchic Allpa*, en Quito; o *El Montuvio*, en la ciudad de Milagro),<sup>764</sup> o en debates en sus asambleas. En suma, el empleo de esta noción para definir la praxis de los compositores oculta la complejidad del proceso cultural; al velar la existencia de una disputa, tiende a invisibilizar a los actores de grupos subalternos (porque no actúan desde instituciones de la alta cultura), y no aborda los puntos de enunciación de los intelectuales que se estudian.

En el caso del debate en el campo musical en formación, creo que su núcleo fundamental fue la disputa entre compositores académicos y otros con formación no regular (o ágrafos). Y ello responde, en buena parte, a que fue en el ámbito musical donde más se apreció el trabajo de nuevos agentes sociales en esas décadas: los vinculados a la radio y las industrias culturales (los cuales no siempre, ni necesariamente, auspiciaban a autores o temas letrados). Además, las dinámicas del proceso musical dificultaron la ulterior construcción de un sentido común respecto del arte letrado, desde la década de 1920. El trabajo realizado en tal sentido por el CNM, de Quito (la única institución *ad hoc*, entre 1900 y 1928), parecía cuestionarse desde ca. 1923.<sup>765</sup> Ello obedecía a varias causas: por un lado, la crisis académica y de recursos en el seno de la institución; por otro, la emergencia de intérpretes musicales populares, de compositores sin instrucción formal y (casi en seguida) de agentes vinculados a la radio y las industrias culturales; todo ello, en un contexto social y político que, desde el balcón de la ciudad letrada, se miraba con horror: “el ascenso de las masas”, su puesta en cuestión de las jerarquías sociales (y musicales) que los académicos buscaban sostener.

Entonces, desde esta perspectiva del conflicto, ¿cuál fue el peso de los compositores académicos en el debate sobre la nación, entre 1930 y 1945?, ¿cuál, el de los conservatorios? En este acápite postulo que los académicos que más incidieron en la disputa, empleando recursos diferentes, fueron Angelo Negri y Segundo Luis Moreno —quienes trabajaron al margen de los conservatorios durante buena parte de los años 30—, así como Sixto María Durán (1875-1947), Pedro Pablo Traversari (1874-1956) y Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964) —ligados a los conservatorios—. Los dos primeros lo hicieron a base de su praxis: en

---

<sup>764</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 43-4.

<sup>765</sup> Ver detalles en el acápite “Pedagogía del mercado musical y respuesta letrada, en la prensa”.



escenarios musicales (Negri) y en otros proscenios de la cultura letrada (Moreno), a base de un libro y artículos publicados (basados en indagaciones de campo: Moreno), y de vínculos con importantes actores de la burguesía de Guayaquil (Negri). Con ello, aunque ambos eran actores privados, propusieron políticas culturales, con significativo impacto público. Entre los académicos ligados al CNM, acaso Muñoz Sanz fue quien con más claridad analizó y expuso su mirada sobre las dinámicas y “problemas” del proceso musical, antes de 1945.<sup>766</sup>

En cuanto al rol de los conservatorios en las disputas del periodo (1930-1945), me fundamente en el hecho de que son instituciones que forman parte de una política cultural estatal. Los primeros del Ecuador fueron fundados en 1900 (el de Quito, en su reapertura), 1928 (en Guayaquil) y 1937 (en Cuenca).<sup>767</sup> Pudiera pensarse que, al tener financiamiento regular y al encarnar la mirada del Estado en política cultural, su rol debió ser decisivo en las disputas por la nación y por la norma musical. Sin embargo, no ocurrió de esa manera. Estudiar las razones de ello rebasa los alcances de este trabajo. Con todo, postulo que son diversas, que se refieren al contexto cultural-político, a la institución propiamente dicha, y al potencial mismo del proceso regulador. Así, incidirían las nuevas formas de construir poder político-cultural, surgidas en las complejas décadas de 1925 a 1945, y que entraban en pugna con la vocación jerarquizadora de los conservatorios; por otro lado, éstos fueron (y son) instituciones intensamente cruzadas por disputas de carácter político-personalista (como bien informa Moreno,<sup>768</sup> y se muestra en el caso de éste, en el de Negri, entre otros). Desde esas premisas, la fuerza de cada conservatorio dependió mucho del capital cultural y la eficiencia gestora/administrativa de su director de turno.

Con todo, pienso que el afán de modelamiento civilizatorio (y sus políticas *ad hoc*) apunta al núcleo de la cuestión. Recuérdese que los conservatorios son instituciones que, en el siglo XX, interrumpieron un proceso de músicas populares que, con sus derivas y problemas, venía construyendo una tradición. Los conservatorios se fundaron para tratar de modelar, controlar y regular los gustos musicales, así como a aquellas músicas; su objetivo

---

<sup>766</sup> Sus principales trabajos fueron: “La música en Quito” (1934), “La música ecuatoriana” (1938), “Nacionalismo y americanismo musical” (1938), “La música: arte, ciencia y profesión”.

<sup>767</sup> A diferencia de estos, el Conservatorio de Loja nació en el seno de la Universidad Nacional de Loja, en 1945. Por falta de recursos económicos fue clausurado en 1956, y reabierto en 1959. Solo en 1970, “el presidente Velasco Ibarra expid[ió] el decreto N° 409-CH, mediante el cual los conservatorios del país [fueron] anexados al Ministerio de Educación y Cultura”. [“Conservatorio Nacional de Música Salvador Bustamante Celi. Historia”. Acceso 5 de mayo 2016. <<http://csmsbustamanteceli.blogspot.com/p/historia.html>>]

<sup>768</sup> Cfr. Moreno Andrade, *La música ...*, 116-21.

era imponer los formatos académicos como únicas formas válidas. Eso era (y es) una tarea muy difícil —casi un despropósito—, pues se trata de músicas vivas, cuyas tradiciones son procesos que tienen centenares de años de vida, y cuyas lógicas no son las letradas. Por eso, más allá de que los conservatorios contaran con recursos económicos y el apoyo de la prensa de gran tiraje —convencida de su rol civilizatorio—, su gravitación en el debate cultural fue cada vez menor, desde los años 30. Al respecto, Muñoz Sanz hace un *mea culpa*:

ciertos músicos hacen como los pseudoestetas y críticos europeos o europeizados que ‘dudan del aliento vital y del vigor de esta insurgencia [de ‘la fisonomía de América’ en las artes]. [Hace falta] asumir la responsabilidad formidable de rehacerse a sí mismos, para influir modificando el ambiente; la de trabajar sin reposo; la de producir no una vez que otra, y que la crítica se fatigue loando el hiperbóreo espécimen. Músicos de ejecutoria tenemos; su ingerencia (sic) en la vida artística, profesional y social no puede limitarse a contemplar impasibles la corrupción del gusto o el silencio de las salas de concierto, mientras añoran sus triunfos pasados y sus obras inéditas.<sup>769</sup>

Pero como también era asunto de capitales culturales en ascenso, existieron al menos dos actores letrados que lograron mayor incidencia en los años 30, con actuaciones no inscritas en los Conservatorios. Angelo Negri y Segundo Luis Moreno representan dos ideas sobre el quehacer musical letrado, y dos maneras de gestionar lo cultural, cada una adecuada a su contexto (Guayaquil y Quito); y ambas maneras resultaron efectivas en lustros en que aún no nacía la CCE. Los dos se desempeñaron más como músicos que como políticos; acaso por ello, la visibilidad de Moreno disminuyó conforme la CCE construía su hegemonía en el escenario cultural; la obra de Negri, en cambio, se interrumpió con su muerte, en 1947. Pero son casos interesantes porque permiten ver dos formas de incidencia de actores con creciente capital cultural. No es un azar que trabajaran en medios sociales diferentes: cada músico operó en la ciudad que resultaba más receptiva a su discurso particular: Negri auspició la ópera en el puerto —ciudad de tradición liberal-burguesa, particularmente receptiva a esa forma italiana—;<sup>770</sup> Moreno apeló a la necesidad de conocer la tradición musical del país, y trabajó en Quito y otras ciudades de la Sierra ecuatoriana. Veamos detalles de su ejercicio.

---

<sup>769</sup> Muñoz Sanz, “La música ecuatoriana”, 225.

<sup>770</sup> “Fue (sic) la Europa latina y teutona —en lo musical— la que final y realmente impregnó (sic) su influjo mayor en América. Haciendo a un lado a *pasodobles* y *zarzuelas* españolas, fueron el *vals*, la *contradanza*, la *mazurca*, la *gavota*, la *cuadrilla*, la *polca*, el *passpies*, el *minuetto*, la *ópera* entre otros géneros de los países europeos no castellanos, que se establecieron en mayor número en los territorios americanos, dando pie también a que aparecieran versiones musicales locales”. [Pablo Guerrero Gutiérrez. “Músicos italianos en Ecuador”. Acceso 5 mayo 2016 <[http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012\\_05\\_01\\_archive.html](http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012_05_01_archive.html)>]

#### 4.3.1. Angelo Negri y su defensa de la música clásica en Guayaquil

En la intensa lucha cultural de la década, el más claro y fervoroso opositor a la arremetida de las industrias culturales, en Guayaquil, fue Angelo Negri (1878-1947). Llegó a esa ciudad en 1932, como director musical de la Compañía de Lea Candini; se afincó y residió allí hasta su muerte. Se desempeñó como profesor particular de música (canto, composición y piano), y realizó presentaciones desde 1933; dirigió la Orquesta del Círculo Musical Guayaquil y, luego, la de la Asociación Musical Angelo Negri. Es significativo que recibiera apoyo logístico casi desde su llegada, de parte de miembros de las burguesías y de los círculos de italianos y españoles en Guayaquil:

Algunos melómanos del puerto le ayudaban: María Piedad Castillo de Leví, Alejo Matheus Amador, Carlos Saona Acebo, Catalina Marín de García, Eduardo Rivas Ors, Víctor Manuel Janer y Pedro Maspons Camarasa. Rivas le cedía el Teatro Edén para sus presentaciones. Matheus y Saona, el [Teatro] 9 de Octubre, y lo contrataron de maestro de la Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas.<sup>771</sup>

Otra forma de apoyo consistió en que se le facilitaron los salones de una casa señorial para que ensayasen las más de 60 voces del coro de la Asociación, durante la preparación de *La Traviata*: “Hemos visto el cuadro de los coros acomodarse como la situación se los permite, ya en la casa particular de la señora [Clementina de] Peña, ya en el Conservatorio de Música, menos adecuado todavía que aquella para centro musical”.<sup>772</sup> Negri también tuvo vínculos con sectores eclesiales de extrema derecha, vinculados a la Acción Católica<sup>773</sup> —movimiento que incluía actores filo-fascistas de la matriz cultural de derechas del Ecuador—. <sup>774</sup> Sobre la base de éste y más apoyos de actores de las elites económicas del puerto, sostuvo una intensa labor educativa (recuérdese que, desde el siglo XIX, aquellas

---

<sup>771</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “Angelo Negri Fracchia”. Acceso 12 de abril de 2016. <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/n1.htm>>

<sup>772</sup> S. Efraín Camacho, “De Arte. La Traviata en Guayaquil”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de julio de 1938, 3. La Coral de su Asociación sumaba 40 personas en 1937, y esperaban alcanzar los 100 miembros. “Para ello [contaba] desde luego con el apoyo decidido de la sociedad guayaquileña y de todos aquellos con vocación para el canto, para quienes est[aba] la Escuela Coral siempre abierta y en donde aprender[ía]n gratuitamente a cantar”. [“El Concierto del 30 en el Olmedo”, 28 de octubre de 1937, 7]. Logró un coro de 80 voces para su primera presentación de *La Traviata*, con 70 profesores en la orquesta [“Teatro Olmedo”, 2 de octubre de 1938, 11]. Ello habla del entusiasmo —a ratos fácil— de quienes se sumaban a los coros, en el camino; pero al mismo tiempo muestra la aceptación de la labor de Negri por actores de las elites económicas y sociales porteñas.

<sup>773</sup> El 27 de noviembre de 1933, dirigió nuevamente la Orquesta del Círculo Musical Guayaquil, “en función a beneficio de la Acción Social Católica”. [Ibíd.]

<sup>774</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 56.

elites recibieron educación musical de profesores particulares); además, organizó Orquestas Sinfónicas y diversos coros que reunían a varias decenas de voces.<sup>775</sup> Como gestor, realizó de una a tres galas musicales por año; entre ellas, puso en escena seis óperas, entre 1938 y 1946.<sup>776</sup> Gran dinamizador cultural, la prensa local seguía de cerca sus actividades, y lo convirtió en hijo predilecto: considerado compositor insignia de la urbe, fue el músico académico con mayor visibilidad en la década. El tono con que se referían a él es mostrado por este cronista; entusiasmado por la presentación de *La Traviata*, afirmó: Guayaquil “vive el arte, y con vida que promete triunfo [...]. Vencen los artistas la conjuración sórdida que desde algunos años [atrás] se levantó contra la sinceridad, la grandeza, la inspiración de ellos, de los auténticos artistas, que saben hacer arte en servicio de la vida del espíritu, levantando victoriosos sus pendones, a donde no puede llegar con sus piquetas **esa barbarie que quiere llamarse portadora de la buena nueva del arte nuevo**”.<sup>777</sup>

La llegada de Negri dio nuevo impulso a la disputa musical en el puerto. Se conoce que esta ciudad reproducía la tensión entre “el compositor” (el que sabía pautar) y el músico ágrafo creador de canciones. Es que desde veinte años antes de contar con un conservatorio, Guayaquil fue sede de dinámicas empresas discográficas; además, allí trabajaban y residían Francisco Paredes Herrera y Nicasio Safadi: dos músicos resignificados por la industria fonográfica, volcados a los géneros popular-mestizos, apreciados en los escenarios locales. La disputa entre académicos y ágrafos adquirió tales ribetes que Safadi, cuando aún no aprendía escritura musical, resintió incluso de esa destreza, en Paredes. El mismo Safadi refiere tensiones, a inicios de su carrera y en los años 20, que hablan de diferencias de estilo y de cosmovisión, y también de conflictos entre las tradiciones de músicos “letrados” y autodidactas/ populares (que son disputas por prestigio, por poder simbólico en el campo):

Yo estudié solo, sin escuela ni academia; sin embargo, no desconozco que tuve contactos con maestros como Segundo Luis Moreno, flautista [...]. En 1920 me volví autodidacta [...]; el ambiente estaba lleno de egoísmos y aunque el amor al Ecuador, tierra mía, me subyugaba, tuve que ser un roble invulnerable a todo ataque a mi carrera artística; la época, está bien, justifica ese egocentrismo, pero ser terco, turco y músico eran lo mismo.<sup>778</sup>

---

<sup>775</sup> Pérez Pimentel, “Angelo Negri Fracchia”.

<sup>776</sup> Guerrero Gutiérrez, “Músicos italianos en Ecuador”.

<sup>777</sup> S. Efraín Camacho, “De Arte. La Traviata en Guayaquil”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de julio de 1938, 3. Énfasis añadido.

<sup>778</sup> Morlás Gutiérrez, *Florilegio del Pasillo ...*, 336.

Safadi señala que, en esa década de 1920, “todavía no llegaba al fondo musical”; es decir, a la unión entre sensibilidad popular y notación musical; añade en seguida que, quien había llegado a dicho fondo, por “entonces, era Francisco Paredes Herrera; [...] [por eso me hice] esta promesa: desde mañana he de componer; y así salí con: Limosna de amor, Ensueño romántico, Solo y triste, entre otras canciones”.<sup>779</sup> A fines de los años 30, el mismo Paredes/Martín Cano dijo, de Safadi, que “ha[bía] logrado adentrarse en el alma y corazón del pueblo, haciéndose y compenetrándose con el medio ambiente”.<sup>780</sup> En 2010, Guerrero Blum lo reafirma: “A pesar de no haber nacido en el país, asimiló como ninguno el sentimiento del pasillo ecuatoriano, habiendo compuesto preciosas melodías”.<sup>781</sup> El mismo Safadi reivindicaba claramente una “tradición popular”;<sup>782</sup> se inscribía a sí mismo en ella, junto a intérpretes que tendrían luego en Julio Jaramillo a uno de sus representantes mayores: “Yo me he dedicado a componer música y a enseñar a las nuevas generaciones, insistiendo, como objetivo principal, en nuestra música nativa. [...] Ahora último estructuré el soneto ‘Mi ideal’ [...] en un buen valse que canta Julio Jaramillo, **a quien enseñé**”.<sup>783</sup>

En Safadi puede reconocerse un estilo que se iba diferenciando de aquel de Paredes; musicalizó muchos poemas tardo-románticos del compositor Lauro Dávila (entre ellos, “Guayaquil de mis amores”, himno civil del puerto), y otros de César Maquilón Orellana, de factura romántico-modernista; aunque también convirtió en pasillos unos pocos textos clásicos de poetas modernistas. Sus redes incluían cantantes populares, poetas menos reconocidos, y empresarios de la industria fonográfica; mientras, Paredes mantenía lazos con poetas modernistas de mayor prestigio, algunos directores de Bandas del país, y también con empresarios discográficos. En claro contraste, las redes de Negri incluían vínculos fuertes con empresarios, grupos melómanos pertenecientes a las elites comerciales del puerto, y con las poderosas colonias de italianos y españoles en esa ciudad.

---

<sup>779</sup> *Ibíd.*

<sup>780</sup> Martín Cano, “Del arte musical ecuatoriano”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de julio de 1937, 7.

<sup>781</sup> Guerrero Blum, *Pasillos y pasilleros del Ecuador ...*, 47.

<sup>782</sup> En la construcción de esa tradición hay implícita una perspectiva que jerarquiza lo regional y lo local. Guerrero Blum dice: “en el pasillo, se puede afirmar que también hay un ‘Grupo de Guayaquil’ [referencia al grupo de narradores del realismo social, de los años 30], cuyos componentes serían Alberto Guillén Navarro, Carlos Rubira Infante, Carlos Silva Pareja, Enrique Ibáñez Mora y Carlos Solís Morán. Naturalmente, **Francisco Paredes Herrera y Nicasio Safadi, a pesar de no ser nativos de Guayaquil**, podrían también ser incluidos en este grupo”. [*Ibíd.*, 48] Énfasis añadido.

<sup>783</sup> Morlás Gutiérrez, *Florilegio del Pasillo ...*, 337. Énfasis añadido.

De su parte, Francisco Paredes era ya reconocido, en los años 30, como el más prolífico autor de pasillos (“tiene más de 200 a la fecha [1937] y en suma, todas sus obras pasan de 900”),<sup>784</sup> también escribió crítica musical con el seudónimo de Martín Cano. Su estilo se inscribía en una tradición que combinaba el gusto por los géneros populares (del país y latinoamericanos), y la búsqueda de letras más sofisticadas para sus composiciones. Además, se le reconoce un aporte significativo a la fijación del género pasillo, al introducir cambios en la estructura del mismo. Martín Cano refiere así la transición de un pasillo “de dos o tres partes seguidas” y no cantado, hacia un pasillo cantado al que se añadían introducción y estribillo; deja establecido que ese cambio fue un aporte de Paredes.

Según se aprecia, la disputa musical en el puerto enfrentaba a duros contendores; entonces, la gestión y presentaciones de Negri pueden leerse como arremetidas de la ciudad letrada, o muestras de su resistencia activa al avance de los compositores populares. Así, hacia 1935, la oferta cultural musical podía configurarse de esta manera, en solo un día: mientras se presentaba el Concierto coral e instrumental de la Escuela Angelo Negri, en Teatro Edén, otros cines lo secundaban con una “suntuosa y millonaria opereta de lujo” (el Colón), y una “regia revista opereta musical” (el Ideal). Pero se dio también una función a beneficio de la Sociedad de Panaderos en el Teatro Victoria, en la que —amén de la función de cine— hubo música de los artistas Pepe Vallejo, y el dúo Guillén Luna.<sup>785</sup> Otro ejemplo de la oferta cultural, ahora de 1937. En la Feria de Muestras, por un lado estaban las presentaciones de artistas de géneros popular-mestizos; por otro, dos programas que las elites económicas y culturales se reservaron como espacios exclusivos: el “Cocktail Bailable dedicado a la Sociedad Porteña” y, en “la clausura de la Feria, la Suntuosa Verbena

---

<sup>784</sup> Martín Cano, “Del arte musical ecuatoriano”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de julio de 1937, 7. Cano informaba sobre varias piezas de música ecuatoriana muy conocidas en Uruguay, que eran: el *Himno Nacional*, la marcha republicana *Patria*, varios pasillos: *El alma en los labios*: el pasillo “más conocido y aplaudido en toda América y Europa” (¡en 1937!), *Invernal* (Nicasio Safadi, y José María Egas), *Solozos* (FPH y Luis Rafael Pazmiño), *Todo por ella* (FPH; L: Carlos Aguilar Vásquez –Jorge de Lara-), *Jilguerito tráeme besos* (Nicasio Safadi y Lauro Dávila), *Sombras* (Carlos Brito y Rosario Sansores), *Juventud alegre* (FPH y Leovigildo Loayza –Pepe Valle-), y *Siempre te he de amar* (FPH y el poeta español Manuel Fernández J.). Además, informa sobre el yaraví *No llores* (Nicasio Safadi y Lauro Dávila), los sanjuanitos *Abrojos* (FPH; L: Francisco Coello Noritz) y *Al pie del capulí* (FPH; L: Elisa G. Mariño), y los valeses *Pobre amor* (FPH; L: el poeta Juan de Tarfe) y *Dos palabras* (“un plagio descarado del valse ‘Volvió la princesita’, del argentino Antonio Sureda”). FPH habría aportado al sanjuanito al diferenciar entre “sanjuanitos cantables y bailables, a los que pudiéramos llamar one-step indianos para variar de los primitivos (sic), muy monótonos”. [Ibíd.]

<sup>785</sup> “Victoria”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de enero de 1935, 4.

Española”.<sup>786</sup> En los Teatros de la ciudad, se ofrecían el concierto coral sinfónico, dirigido por Angelo Negri, y la actuación de la recitadora, actriz y cantante Berta Singerman.<sup>787</sup>

Respecto de Singerman, valga una digresión. Los ilustrados la habían erigido casi en un símbolo, en Latinoamérica. La prensa reseñaba que había recibido honores de la Academia de Literatura, en Río de Janeiro; de las universidades de San Marcos (en Lima, Perú), México, Coimbra (Portugal), Concepción (Chile) y Bogotá (Colombia).<sup>788</sup> Sus presentaciones fueron ampliamente cubiertas por la prensa: desde un evento privado —en el que, por coincidencia, fue contratado el dúo Ibáñez Safadi, para actuar—,<sup>789</sup> hasta su despedida.<sup>790</sup> Así describen la última presentación de la argentina: “Como en los cinco recitales anteriores, agotáronse las entradas. La sala presentaba el admirable aspecto de los grandes acontecimientos. La entusiasta muchachada guayaquileña poblando abarrotadamente las galerías [...]. Los palcos ocupados por lo más distinguido de nuestra sociedad”.<sup>791</sup> Las elites letradas se apropiaron de su imagen como símbolo, y el consumo de su producción artística implicaba jerarquía social. Singerman, en efecto, en esa noche recibió homenajes del Ayuntamiento y de Alere Flamman;<sup>792</sup> fue invitada a un homenaje en el Club de la Unión y, otro día, a una fiesta “en la lujosa mansión de los esposos Leví-Castillo, [...] reunión social e intelectual, para la cual los anfitriones han invitado a grupos selectos de nuestra sociedad”.<sup>793</sup> Era un uso diferente de Berta Singerman, una apropiación que creaba la exclusión de grupos subalternos.

De su parte, los programas promovidos por organizaciones o grupos subalternos revelan sus preferencias musicales, así como el ascenso de los nuevos géneros en la ciudad.

---

<sup>786</sup> “Hoy Feria de Muestras”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 16 de octubre de 1937, 5.

<sup>787</sup> Gallegos Lara describió el efecto catártico del arte escénico de Singerman: “Probablemente solo la política y el arte son capaces en nuestra época de separar y de unir, ligar, re-ligar a los hombres. Esta mujer que es una fuerza y una voz en acción, conoce el camino del corazón multánime de los muchos cuando están juntos. En el ámbito de su voz y de su actitud nos hace juntarnos como en una nueva dimensión. No hacen falta resabios culturales para comprenderla. Los más sencillos lo hacemos pronto, aunque solamente a muy pocos no llegará [...]. No era música, era la pura, la desnuda voz humana.” [“Scorzo de una estampa de Berta recitando”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 20 de octubre de 1937, 3]

<sup>788</sup> Cfr. “Existe un gran interés por escuchar a Berta Singerman”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 16 de octubre de 12 de octubre de 1937, 3.

<sup>789</sup> “Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 27 de octubre de 1937, 8.

<sup>790</sup> Cfr. “Un triunfo apoteósico conquistó Berta Singerman en el recital honor y despedida ofrecido anoche. Recibió el homenaje de la Asociación Alere Flamman y fue agasajada en el Club de la Unión”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de octubre de 1937, 1 y 3.

<sup>791</sup> *Ibíd.*

<sup>792</sup> Cfr. “La Asociación Alere Flamman cumple diez años de existencia. Sus nuevos propósitos. El nuevo directorio de la Institución”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 18 de octubre de 1940, 3.

<sup>793</sup> Cfr. “Un triunfo apoteósico conquistó Berta Singerman ...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de octubre de 1937, 1 y 3.

Ambos elementos se aprecian de manera elocuente el acto en el local de la Sociedad Hijos del Trabajo, en la celebración de su aniversario 39º; el programa contó con una orquesta, e incluyó declamaciones, un vals, dos rancheras, un tango, un bolero, entre otras piezas.<sup>794</sup>

Era el contexto de promoción de nuevas músicas populares —argentinas, caribeñas, mexicanas, brasileñas, afroestadounidenses (jazz, blues)—; de allí que la disputa se centrara también en los géneros: cuáles debían ser promovidos, cuál era el formato para que tuvieran reconocimiento. Varios artistas de grupos subalternos se adecuaban a los gustos del público: Nicasio Safadi ofertaba también el jazz;<sup>795</sup> Paredes componía otros géneros del país, tanto como valeses, *one steps*, tangos, y otros.<sup>796</sup> En contraste con ellos, Angelo Negri mantuvo su cruzada a favor de la música clásica, sin desmayo:

El 16 de julio de 1934 presentó su Coral en la Iglesia de la Victoria e Interpretó su Misa Breve con las sopranos María Riera de García y María Moreno, con acompañamiento de orquesta [...]. El 3 de enero de 1.935 presentó a sus alumnos [de la Coral] en el teatro Edén [...]. En 1936 estrenó en Guayaquil su Orquesta Sinfónica en un Concierto de 60 profesores y 50 voces [...]. El 15 de Junio de 1.937 brindó un gran Concierto Sinfónico Coral con acompañamiento de Orquesta.<sup>797</sup>

Esa misma disputa por los géneros se libraba también en radio y prensa. Mientras “Tangos argentinos, rancheras y valeses” formaban parte de los programas de La Voz del Litoral,<sup>798</sup> otras emisoras insistían en ofrecer música clásica (“El compositor Mendoza da una audición mañana. Es en la estación de radio HC2ET y va a tocar música clásica”).<sup>799</sup> La prensa participaba asimismo, y hacía eco en general de cuanto ocurría en el escenario por antonomasia de la música culta: el CNM;<sup>800</sup> varias columnas de prensa cerraron filas contra ciertos géneros populares, denostando sobre todo la tristeza del pasillo (“Se pide música, pero

---

<sup>794</sup> “Aniversario de una de las sociedades obreras más antiguas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de febrero de 1935, 10.

<sup>795</sup> “Rondalla Safadi. Jazz-Orquesta”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 3 de febrero de 1935, 10.

<sup>796</sup> Granda. *El pasillo* ..., 38.

<sup>797</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “Angelo Negri Fracchia”.

<sup>798</sup> Cfr., p. ej., “Orquesta típica Ferrari debuta esta noche en La Voz del Litoral”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 4 de febrero de 1935, 2.

<sup>799</sup> “El compositor [Constantino] Mendoza da una audición mañana. Es en la estación de radio HC2ET y va a tocar música clásica”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de enero de 1935, 1. También presentó obras suyas: “el tango ‘Fuelles que lloran’; el pasillo ‘Lejana’; el fox incaico ‘La canción de los Andes’; las piezas de música de cámara [...] ‘Primera Sinfonía’, ‘Fragmento musical’ e ‘Improvisación’; y los tonos locales ‘Aires del Litoral’”. En esta nota, la categoría “música de cámara” se diferencia de “piezas musicales”, a secas.

<sup>800</sup> “Interesante concierto musical hubo ayer en el Conservatorio”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de enero de 1935, 5.



alegre”),<sup>801</sup> alguno lamentaba la presencia de este rasgo en el pasillo y el tango, en contraste con la alegría de la cueca,<sup>802</sup> otro contrastaba la alegría del *swing* afronorteamericano con la melancolía de esos dos géneros:

Cuando la muchachada baila en un dancing norteamericano, se deja el almidón en la puerta y el saco en el guardarropa. Y se dedica a reír a carcajadas y a bailar el ‘swing’. Así es como disfruta de una noche de auténtica alegría. Al día siguiente le duele un poco la cabeza, a causa del whisky, y las costillas, bastante, de haberse reído tanto. Ojalá los negros del Cotton hayan dejado un poco contagiada a nuestra gente. Y esa música llorona de los tangos y de los pasillos se quede por ahí, arrinconada por una larga temporada para descanso de nuestros entristecidos y melancólicos bailarines de patio.<sup>803</sup>

Esta nota de 1937 habla de un momento más avanzado de esta disputa cultural: el que llevaría a re-posicionar la noción de cultura como sinónimo de “alta cultura”, y cuyas mayores y más claras expresiones emanarían pocos años después, desde la CCE. Pero a finales de la década de 1930 ya se apreciaban algunos quiebres, de los que da cuenta la prensa de Guayaquil. La primera presentación de *La Traviata* fue muy comentada;<sup>804</sup> en buena parte, se la reseñó como acto de sociedad.<sup>805</sup> Otro cronista, en igual sentido, evidencia una perspectiva jerarquizante de lo social, cuando se refiere a los escenarios donde campeaba la música popular-mestiza (los propiciados por las industrias culturales, la radio, y escenarios al margen —como las serenatas—):

El Maestro Angelo Negri es un benefactor de los guayaquileños. Acá donde estamos todos los días deseando enfermar de sordera para no oír el destemplado chillido de la radio del autobús que pasa por debajo de nuestros balcones, berreando irónico a toda pala el tango Ayúdame a vivir... Acá donde apenas brillan las primeras estrellas ya estamos oyendo un impenitente rasgueo de vihuelas y un clamoreo de voces rotas serenateando a todas las Hermenegildas del barrio... Acá donde no se oye más música clásica que las que puede escucharse a través de las radios extranjeras... Acá donde hace tantos, pero tantos años, que no hemos oído ópera, ni siquiera buena zarzuela u opereta... Acá donde los buenos estudiantes de música tienen que claudicar, dedicándose al jazz. // [Pero] La sala del Olmedo estaba la otra noche repleta de esos bienaventurados del buen gusto. // Oír buena música es un alivio. Y encontrarse entre los ejecutantes con personas distinguidas como el campeón de

---

<sup>801</sup> “Súplica que hacemos a la Columbia, que por la tranquilidad del barrio y también por humanidad, no toquen la siempre fastidiosa música triste [...]. En otros lugares civilizados, la policía toma carta en estos asuntos [...]. La música, en sí misma es inspiración sublime, es inspiración del cielo [...] [pero ésta es] infernal”. [“Se pide música, pero alegre”, *El Comercio* (Quito), 16 de marzo de 1932, 3]

<sup>802</sup> R.V.L., “Los cuatro huasos”, *El Día* (Quito), 20 de noviembre de 1932, 3.

<sup>803</sup> C. de M., “Notas por... (sic). Jarana negra”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 23 de octubre de 1938, 3.

<sup>804</sup> C. de M., “Notas por... (sic). Negri y su caja de música”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de julio de 1938, 3.

<sup>805</sup> “De sociedad”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 23 de julio de 1938, 2.

tennis Nelson Uruga y las señoritas Vela Jaramillo es también un consuelo: el de saber que aún queda algo de espiritualidad en la ciudad aturdida [...]”.<sup>806</sup>

Al año siguiente, intervino Rodrigo Chávez González. Era un intelectual socialista, cineasta, difusor de las investigaciones sobre el folklore costeño y montuvio, y promotor de la Fiesta del Montuvio; con el seudónimo de Rodrigo de Triana, mantuvo durante décadas su columna “A través de mi lupa”, en diario *El Universo*. Desde la perspectiva de que se debía apoyar la “educación artística pública” (en Quito llamada “culturización del pueblo”), se refirió a la tradición musical letrada como “el sendero netamente musical”, en Guayaquil; esa tradición incluía a instituciones de la música culta, entre las cuales contaban la de Negri y el conservatorio local; dijo así, en 1939:

Pocas son las agrupaciones artísticas que en nuestro medio realizan una labor de popularización y educación artística pública. El ‘Círculo Musical Guayaquil’, que desgraciadamente suspendió sus actividades, abrió **el sendero netamente musical**. Angelo Negri va más lejos con su Asociación, compuesta por alumnos y profesores del Conservatorio, como por particulares amantes de la música. Traversari [primer director del CNM de Guayaquil] desbrozó el camino, pero no contó jamás con el apoyo oficial, y sus esfuerzos se estrellaron en la indiferencia del ambiente. [...] **El éxito completo de Negri estará el día que la gente de la calle silbe LA TRAVIATA como lo hace con los pasillos**, como lo hace el pueblo italiano con estas grandes obras del siglo romántico, como lo fue el XIX. Si ya ha logrado un gran sector de la clase media y alta apreciar y sentir estas cosas, es necesario que el pueblo también las sienta. Para ello deberían contribuir nuestras instituciones oficiales a fin de cooperar a los gastos que tal acto requiere; pero debe hacerse...”.<sup>807</sup>

Criterios académicos, como los del pianista alemán Juan Riedel, aportaban al debate sobre música. Llegó para presentar conferencias en la Universidad de Guayaquil, y permaneció en la ciudad durante una larga temporada.<sup>808</sup> Desde la página Arte y Literatura, de diario *El Universo*, argumentó a favor de la música clásica, destacando su rol civilizatorio: quien no conoce la sinfonía, dijo, “no sabe que la música no representa solamente ideas [ideales como ‘libertad, humanidad, fraternidad’], sino que puede además educar a la gente”. Se refirió ampliamente a Haydn, Beethoven, Mozart:<sup>809</sup> “la vida de los clásicos da la

---

<sup>806</sup> C. de M., “Notas por... (sic). Negri y su caja de música”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de julio de 1938, 3.

<sup>807</sup> Rodrigo de Triana, “A través de mi lupa. La Traviata debe repetirse este mismo año, como medio de educación artística para el pueblo”, *El Universo* (Guayaquil), 16 de octubre de 1939, 4. Énfasis original.

<sup>808</sup> Juan Riedel, “Música clásica”, *El Universo* (Guayaquil), fotos 3710 y ss

<sup>809</sup> “Quien no ama a Mozart no ama la música” Con empeño didáctico, señalaba que el rol de Haydn fue fijar el estilo clásico: con las sonatas, y también con los cuartetos y sinfonías. Por otro lado, con su “trabajo temático”, “transformó lo libertino de la tempestad e impulso, ‘lo uno al lado de lo otro’ del Rococó, lo sensual del estilo de la sensibilidad, en la alegría de la formación libre, creada conscientemente [...]. El clásico se

oportunidad a los aficionados de averiguar lo que ella representa y lo que puede expresar: belleza piedad e ideología. Ningún otro grupo de músicos en otros siglos tiene esa ramificación de sentimientos, ideas e inspiraciones como precisamente los clásicos vienenses”.<sup>810</sup> En otras palabras, perfección e ilustración son patrimonio de esos músicos europeos; en buen romance: la música clásica, y solo ella, era “la música”.

Para finalizar este acápite sobre el recorrido de Negri, recordemos que asumió como Director del Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil, a fines de 1937. Sin embargo, “críticas a su administración, y su admiración por Mussolini, le cost[aron] la separación del Conservatorio”,<sup>811</sup> en 1942 (eran tiempos en que el Presidente Arroyo del Río suscribió la campaña anti-nazi promovida por EE.UU.). Se lo recuerda como importante difusor de la ópera en el país: “con la ayuda de sus alumnos y músicos del Puerto, [montó] seis óperas: *La Traviata*, 1938 [y 1939]; *Las educandas de Sorrento*, 1939; *Sor Angélica*, 1940; *Cavalleria rusticana*, 1943; *I Pagliacci*, 1944; *Madame Butterfly*, 1946; y, *Marina*, en su forma de zarzuela, 1942.”<sup>812</sup> Falleció en diciembre de 1947.

#### 4.3.2. Segundo Luis Moreno y la disputa musical en Quito

Ahora paso a revisar elementos del proceso en la capital, y comienzo con el rol de Segundo Luis Moreno. Para ubicar su discurso en el contexto de la crítica de arte en el Ecuador, un necesario referente es Juan León Mera, letrado conservador que falleció antes de la Revolución Liberal; vale decir, antes de las políticas alfaristas que impulsaron la creación en firme de las instituciones modernas del arte culto. En contraste, Moreno nació medio siglo después (Cotacachi, 1882-Quito, 1972), y publicó *La música en el Ecuador* (1930) cuando habían finalizado los treinta años de gobiernos liberales (1895-1925).

Consigno estos datos pues ayudan a entender las diferentes perspectivas de ambos respecto de *lo popular* y, sobre todo, de los géneros musicales populares; en los textos mencionados, se evidencia que Mera habló *antes* de un trabajo consistente del sistema simbólico del arte, y de sus instituciones; y que Moreno intervino *después* de ese trabajo.

---

defiende del **vacío general** [del barroco] quietud o religioso (sic), sea superficialidad sensual, sea genialidad desalmada, o escepticismo naturalista”. [Ibíd.] Énfasis añadido.

<sup>810</sup> Ibíd.

<sup>811</sup> Pablo Guerrero Gutiérrez. “Músicos italianos en Ecuador”.

<sup>812</sup> Ibíd.

Así, desde una perspectiva romántica, Mera pudo valorar las coplas y la música populares; por supuesto, hay huellas de un trabajo temprano de las estéticas de la música culta (con efecto en la sensibilidad ante sus instrumentos).<sup>813</sup> En contraste, Moreno fue hijo de un tiempo que conoció dos revoluciones hasta 1930: la Liberal (1895) y la de Julio (1925), y fue testigo del ascenso político de grupos subalternos (indios, artesanos y empleados urbanos, trabajadores rurales mestizos). Acaso por el temor letrado al “ascenso de las masas”, retrotrae su análisis a las “músicas indígenas”, sin referirse a géneros popular-mestizos muy consumidos en las urbes, y posicionados desde ca.1910 por las industrias culturales.

Solo al final de su texto (en el emblemático año 1930) se refiere al pasillo: lo define como danza criolla nacida en Colombia,<sup>814</sup> y valora las formas que tuvo en sus orígenes:

se distingu[ía] por su ritmo y melodía elegantes. [Pero, al “aclimatarse” aquí, se apartó de su] modelo original, y ahora de éste no conserva sino el nombre. Ha moderado cada vez más su movimiento, al mismo tiempo que la melodía ha venido tornándose lúgubre. 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. El modo menor domina en toda su plenitud en los pasillos, y yo no comprendo cómo mis compatriotas puedan sentir tanta alegría al escucharlos.<sup>815</sup>

Al autor no le agrada el empleo del modo menor en la música local. La contrasta con “la música en modo menor de Schubert, Schumann, Chopin, [...] [con la que] el alma goza de una sensación indefinible de suavidad, de un elevado placer espiritual [...]. A estos autores —y a los románticos en general— debemos estudiarlos con toda aplicación para compenetrarnos de sus ideas y poder, así elevar nuestro *pasillo* a la noble categoría de las danzas húngaras de Brahms, de las rusas de Borodin, de las noruegas de Grieg, etc.”<sup>816</sup> Finalmente, da sugerencias formales propias de la música letrada, a los compositores:

que en lo sucesivo sean menos pródigos con aquella modalidad [‘el modo menor en la música, sin modulaciones ni variedad rítmica’], haciendo uso más frecuente del modo mayor. Si

---

<sup>813</sup> En 1894, dice: “Hasta hace algunos años, la música de cuerda, y la de sopro en instrumentos de madera, fue la común. Los instrumentos metálicos eran apenas conocidos en los cuerpos del ejército [...]” Luego, esos instrumentos ingresaron paulatinamente a iglesias y salones de las ciudades pequeñas: “En las iglesias de estos [pueblos pequeños], el trombón, el clarinete y otros instrumentos de la laya han suplantado al órgano, las cuerdas y la flauta travesera. Pero también **en ciertas poblaciones en que lo culto lucha todavía con lo chagra**, se baila con trombones, clarinetes y bombo, haciéndolo sonar en los salones. ¡Qué barbaridad! [...] [Deben sonar: en] el templo, el teatro y el salón, el órgano, la orquesta, el piano; no, de ninguna manera, la armonía de sonidos fuertes, buena sola para el aire libre, en el que puede expandirse sin estorbo.” [Mera, “Conceptos sobre las artes”, 327]. Énfasis añadido.

<sup>814</sup> También se le atribuyen ancestros en el vals vienés y en el bolero español; hay coincidencias en que, al inicio se le denominó “El Colombiano”. [Godoy Aguirre, *Breve historia ...*, 182 y 188].

<sup>815</sup> Moreno Andrade, *La música...*, 181

<sup>816</sup> *Ibíd.*, 182.

queremos construir verdaderamente una raza viril, habrá que tener muy en cuenta esta insinuación.[...] Otra cosa que me atrevería a pedir a los señores que en la actualidad componen pasillos en el Ecuador, es que no los terminen con un acorde en el segundo tiempo, como si fueran *mazurkas*; pues el *pasillo* no tiene ninguna relación rítmica con esta danza clásica, siendo sabido —por otra parte— que el acento del segundo tiempo del compás de tres por cuatro, es débil: terminar en éste, y con acorde fuerte, es ir contra las leyes de la naturaleza; de aquí que toda persona cultivada —aunque no se explique la causa— siente verdaderamente malestar y disgusto al escuchar la conclusión de los pasillos en el segundo tiempo, que le produce la ingrata impresión de tropiezo.<sup>817</sup>

Por otro lado, recuérdese que, en la segunda mitad del siglo XIX, en los salones de las urbes aún se podía disfrutar de los géneros popular-mestizos, con escasa censura.<sup>818</sup> Sin haber vivido esa experiencia musical del XIX, y desde su perspectiva de músico académico, Moreno se refiere al mismo tema que décadas atrás había abordado Juan León Mera (el consumo del yaraví y el sanjuanito); lo hace con distancia y aún con cierto desdén letrado: los criollos se vieron obligados “a hacerse al ambiente”, pues los músicos locales “no comprendían” la música europea. Son juicios sutiles, que hablan ya de un modelamiento letrado del gusto y el pensamiento musical, en este crítico del siglo XX:

[Durante la Colonia,] el arpa se conservó en un plano más elevado [que la guitarra]: fue instrumento litúrgico en las iglesias que carecían de órgano o armonio, y en los salones aristocráticos ocupó el lugar que, en el siglo XIX, lo llenara ampliamente el piano. La flauta, el clarinete, el oboe también adquirieron cierta difusión; pero sobre todos, el violín. Con estos instrumentos y el arpa se formaron los conjuntos para las fiestas de la alta sociedad. La guitarra [...] se adaptó mejor al ambiente popular, callejero. Pero, en un principio, tales conjuntos no ejecutaban sino música indígena, ya que estaban formados, generalmente, por criollos y mestizos que apenas si conocían alguna danza europea, que no la comprendían. Y así, la gente aristócrata tuvo que hacerse al ambiente, bailar danzas indígenas y cantar yaravíes. Para lo primero inventaron su ‘Sanjuán’ de blancos, que les exaltaba hasta el delirio: *sanjuanito* que ha llegado a nosotros y que todavía lo bailan en algunas poblaciones, causando la misma exaltación y alegría que a los primeros hijos de los conquistadores.<sup>819</sup>

En contraste con el escritor ambateño y con músicos del siglo XIX, entre 1900 y 1925, muchos letrados y académicos pasaron a considerar a la música culta como *la única válida*, a partir del trabajo sostenido del CNM en esos años. En el caso de Moreno, la música letrada ocupaba un lugar más alto en su jerarquía de valores; ella era indispensable para “perfeccionar” la música indígena (y la criolla, por extensión), cuyo valor —aunque menor—

---

<sup>817</sup> Moreno Andrade, *La música ...*, 182.

<sup>818</sup> Cfr. Mera, “Conceptos sobre las artes”, 328. Cfr. también Granda, *El pasillo, ...*, 26.

<sup>819</sup> Moreno Andrade, *La música ...*, 49.

él reconocía:<sup>820</sup> “la música autóctona del Ecuador, manejada por **artistas de verdad**, puede ser elevada a las más encumbradas regiones del género romántico-popular”.<sup>821</sup>

En tanto letrado, Moreno defiende el estudio formal de la música, la danza y el canto; no entiende el desarrollo musical del Ecuador al margen de formatos académicos. Pero además de esta música, reconoce que existen dos categorías más en país, distintas de la letrada —y defiende la necesidad de conocerlas y estudiarlas—. Esas músicas *otras* son: la “autéctona” (indígena, folklore),<sup>822</sup> y la “criolla”.<sup>823</sup> Sobre esa base, realiza la siguiente clasificación: el danzante y el abago, en los cuales distingue melodías indígenas y criollas; el sanjuanito (del que también existen la versión “de blancos” y la indígena, señala); la bomba y la marimba, que son danzas negras; el amorfino, una danza negra y montuvia a la vez. Entre los géneros criollos, menciona al albazo y a otras danzas criollas (costillar, alza que te han visto, sigse, y toro rabón).<sup>824</sup> Llamam la atención que no incluya al pasillo entre los géneros “criollos”, y lo severo de su crítica. ¿Es porque no reconocía influencias hispánicas claras en ese género (es decir, por su “origen colombiano”)? ¿O porque era relativamente reciente, comparado con el “sanjuán de blancos” (es decir, no tendría el abolengo histórico de los otros géneros)? ¿O simplemente porque sus formas contradecían demasiado a las letradas, y porque ellas se imponían en entornos urbanos?

Es que, al referirse a los géneros “autéctonos”, Moreno considera que su ámbito natural era el campo. Aunque no los pensaba estancados en el tiempo, sostenía que “la evolución de la música indígena se produ[jo] por obra de [los] conquistadores [...] [que eran]

---

<sup>820</sup> En su trabajo, incluso condenó una ley de 1918, que prohibía a los indios “la representación pública de sus disfraces y danzas”. [“Sobre el origen egipcio de la música indígena de América habló profesor Moreno”, *El Comercio* (Quito), 11 de abril de 1944, 9-10].

<sup>821</sup> Moreno Andrade, *La música ...*, 113 (negritas nuestras). Lo dijo a propósito de “las ocho variaciones sobre la Salve [melodía indígena]”, que Domingo Brescia presentó en 1907.

<sup>822</sup> “Música autóctona que los indígenas del altiplano han venido conservando amorosamente por medio de una tenaz y constante tradición, tesoro que ni siquiera conocemos”. [Ibíd., 53].

<sup>823</sup> En su arqueología de la música “criolla” en el país, Moreno destaca el género *carnaval* (entre otros): pese a “ser ésta música indígena, puede asegurarse que es la nueva raíz y la precursora inmediata de un estilo, que arranca de la época de aparición de ‘carnavales’ adaptados por los blancos”. [Ibíd., 52]. Tales adaptaciones implicaban dos eventos: la “imposición” de la letra castellana y el “[acompañamiento] de un rasgueado de guitarra: en algunos casos le agregaban también un segundo período”. Así surgió el “estilo musical criollo”, que creció con transmisión “al oído” de los repertorios, y adquirió “diverso carácter” [Ibíd.] en cada región del actual Ecuador. Luego, con la influencia de las danzas, contradanzas, valsos y marchas llegados a fines del siglo XVIII, en el XIX “nuestra música criolla [fue] [...] produciendo danzas y canciones populares en el modo mayor, alejándose cada vez más de la modalidad indígena”. [Ibíd., 69]

<sup>824</sup> Ibíd., iii.

personas que se habían desarrollado en un medio de elevada cultura intelectual y artística”<sup>825</sup> (en este punto, Moreno comparte las posturas hispanófilas de la matriz cultural de derechas, de ese momento). En contraste, en las músicas de la región Costa, el peso de la música hispánica era menor. El caso es que, así mestizadas, las músicas autóctonas de la Sierra “en nada perdieron ni variaron su carácter y sabor indígenas, sino que ganaron [...] en medios de expresión”.<sup>826</sup> Hasta este punto, Moreno retoma algunos criterios que ya habían posicionado los estudiosos europeos del folklore.<sup>827</sup> Recuérdese que la categoría folklore estuvo muy atravesada por disputas ideológicas durante los procesos políticos europeos de ascenso de las izquierdas y, luego, del fascismo.<sup>828</sup> Salvando las distancias, eso ocurrió también en Ecuador: el folklore tuvo oposición de algunos actores de las izquierdas y de derechas. Acaso por ello, Moreno se desempeñó durante décadas como un actor solitario de la investigación musical y dancística de los pueblos originarios, en particular de aquellos de la Sierra centro-norte. Las sucesivas publicaciones de sus hallazgos dan fe de sus estudios de campo, y constituyen el aporte central del autor; sobre esa base, fue una de las figuras con más peso en el debate sobre la música ecuatoriana, hasta ca. 1945 (y acaso el único investigador de ese tema en la Sierra).

Se dijo que Moreno fue un actor influyente en este período, sobre todo con actuaciones al margen de las instituciones de la música. Pero desde 1937, también intervino como director de conservatorios. Pero cabe recordar que fue alumno dilecto de Domingo Brescia; y que, en virtud de esa filiación, hubo un distanciamiento personal entre Moreno y los académicos involucrados en la salida de Brescia del Conservatorio; incluso, denostó el

---

<sup>825</sup> *Ibíd.*, 37-8.

<sup>826</sup> *Ibíd.*, 38.

<sup>827</sup> En “Sobre el origen egipcio de la música indígena de América habló el profesor Moreno” [*El Comercio* (Quito), 11 de abril de 1944, 9], se fundamentaba en la idea de los folkloristas europeos del primer tercio del siglo XX, de “que el folklore podía ser usado como una herramienta para detectar la dispersión prehistórica de razas y culturas”. [Thompson y Carazo, “Folklore, antropología e historia social”, 83].

<sup>828</sup> E. P. Thompson nos recuerda que, al menos en la academia británica, “los antropólogos ha[bía]n considerado el folklore como una búsqueda de anticuario en pos de ‘reliquias’ míticas y consuetudinarias, arrancadas del contexto de su cultura total, y posteriormente clasificadas y comparadas de modo indebido. A este descrédito académico se unían, además, los recelos políticos de los investigadores marxistas y radicales. En los primeros años de este siglo, la recopilación de canciones populares, de bailes y de costumbres de Inglaterra, había sido una tarea que atraía las simpatías de la izquierda intelectual, pero hacia los años treinta esa simpatía se había desvanecido. La ascensión del fascismo condujo a una identificación de los estudios del folklore con una ideología racista o profundamente reaccionaria. E incluso en campos menos sensibles, el interés por los comportamientos consuetudinarios tendía a ser una prerrogativa de los historiadores más conservadores. [...] Los historiadores de izquierda tendían a ocuparse de movimientos innovadores y racionalizadores...”. [Thompson y Carazo, “Folklore, antropología e historia social”.]

accionar de Durán y de Traversari Salazar a la cabeza del CNM.<sup>829</sup> Así y todo, con la caída de los gobiernos liberales (en 1925), se abrieron puertas en la institucionalidad musical para Moreno; de allí que pudo ser designado presidente del Conservatorio de Cuenca, desde fines de 1937 hasta 1940, y director del Conservatorio de Guayaquil (1945-1950). Durante los años de dicho ejercicio burocrático, no dejó de publicar sus investigaciones.<sup>830</sup>

En el capítulo anterior, ya me referí al trabajo de Sixto María Durán y Pedro Pablo Traversari, desde sus cargos como directores del CNM. Sixto María Durán fue figura influyente en el espacio público cultural, a base de sus dotes de músico, de su vocería como director del CNM, y de un importante capital político, ligado a los políticos del Partido Liberal; sin embargo, no publicó estudios de base empírica, como realizó Moreno. A su vez, Pedro P. Traversari Salazar contaba con alto capital social debido a su padre —quien fue profesor del primer CNM (en 1870) y del reabierto CNM (en 1900), así como Director General de las bandas de Música militares de la guarnición de Quito—. Traversari Salazar se graduó en el Conservatorio Nacional de Santiago de Chile como Profesor de Teoría estética e Historia del Arte, en 1898;<sup>831</sup> de esos años provienen sus trabajos musicológicos.

Alguna vez, Traversari dijo que tenía al menos cinco textos inéditos,<sup>832</sup> de ellos, acaso el que él denomina genéricamente “Investigaciones arqueológicas” corresponde al manuscrito que cita Guerrero: “El arte aborigen del continente americano: investigaciones históricas y arqueológicas [mecanografiado]. s.l., s.f., ca. 1920 [corregido en Santiago 1925]”.<sup>833</sup> Esa imprecisión hace pensar que acaso alguno(s) de los 5 textos que Traversari refiere eran anotaciones o ensayos incompletos, y no trabajos acabados; de otro modo, cuesta

---

<sup>829</sup> Cfr. Moreno Andrade, *La música ...*

<sup>830</sup> “La música criolla” (1938); “La música en la Provincia de Imbabura” (1924 y 1940). [Cfr. Moreno Andrade, *La música ...*, 198-9 y 201]. La prensa recogió varias intervenciones suyas entre 1942 y 1944.

<sup>831</sup> Cfr. Fidel Pablo Guerrero, “Músicos italianos en el Ecuador. Pedro Pablo Traversari Salazar”. 2014. Acceso 22 05 2016. <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Pedro%20Pablo%20Traversari>>

<sup>832</sup> “Sobre sus trabajos de tipo musicológico Traversari mencionaba: ‘las obras que tenemos inéditas y prontas para su publicación, sobre motivos folklóricos de nuestra especialización, éstas son: *Relación del Arte musical Indígena y popular de América* (año 1903), *Historia general ilustrada de la música indígena y popular de los países americanos, con sus tocatas, cantos, instrumentos, bailes, poesías folklóricas, etc.* (1905); *Investigaciones arqueológicas; Descubrimiento y reconstrucción del sistema genérico musical de los aborígenes y muy especialmente del Ecuador; y, Tratado de Musicología y Metodología del Folklore* [...]” [Ibíd.]

<sup>833</sup> Cfr. Nota # 5, en Fidel Pablo Guerrero, “La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE): orígenes”. 2011. Acceso 21 de mayo 2016. <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/04/la-orquesta-sinfonica-nacional-del.html>>



creer que mantuviera textos concluidos sin publicar.<sup>834</sup> En todo caso, es recordado por diseñar las políticas de las exposiciones de la Escuela de Bellas Artes (en concordancia de criterios con aquellas del CNM);<sup>835</sup> porque fue director del CNM en dos periodos (1916-1922, 1939-1941),<sup>836</sup> Director del Conservatorio de Música Antonio Neumane de Guayaquil (1928-1936, 1944);<sup>837</sup> sobre todo, por su colección de instrumentos musicales (que en 1951 fue vendida a la CCE); su “estilo de música se encuentra, enteramente, dentro de la tradición académica”,<sup>838</sup> más allá de que algunas obras suyas incluyeran temas, personajes o motivos indigenistas.

Un texto de 1915, rubricado por Traversari, Durán y José Gabriel Navarro, presenta criterios que no parecen corresponder a investigadores musicológicos (eran Director General de Bellas Artes, Director del CNM, y Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, respectivamente). Allí suscribieron la categoría “tradiciones etnológicas”, para afirmar que “el arte nacional, con la formación de artistas en el extranjero, [las había] destrui[do]”; también aludieron al “arte americano”, para explicar que “la dependencia [del arte europeo] ha[bía] borrado toda huella del arte de los aborígenes e impedido la formación de un arte propio”.<sup>839</sup> Estas escuetas afirmaciones, referidas a un tema complejo y que generó intensos debates, son apresuradas, no sustentadas y muy discutibles; cuesta creer que fueron suscritas por las más altas autoridades de las instituciones de las artes, en 1915.

---

<sup>834</sup> Recursos y oportunidades para publicarlos no le habrían faltado (por sus redes sociales, y su capital cultural). Por otro lado, hay títulos muy ambiciosos, como “Descubrimiento y reconstrucción del sistema genérico musical de los aborígenes y muy especialmente del Ecuador”, que hubieran requerido una dedicación de varios años. La pregunta por las obras de Traversari requeriría indagar en archivos de Chile y Ecuador.

<sup>835</sup> Cfr. Pérez, “Nace el arte moderno” ..., 56. De Traversari, se conocen: su *Reglamento de la Primera Exposición Anual de Bellas Artes* (1913) [Cfr. *Ibíd.*]; *Reglamento de la Segunda Exposición Anual de Bellas Artes* (Quito: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1914) y “Reglamento de la Cuarta Exposición Anual de Bellas Artes”, *El Día* (Quito), 5 de julio de 1916, 1.

<sup>836</sup> Ecuador. Ministerio de Relaciones Exteriores. “Las instituciones musicales”. En *La música en el Ecuador. Recursos musicales del Ecuador Actual* [4 Vol.], *Música académica* (Quito: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2003), 49.

<sup>837</sup> Fue Director general de bandas de música del Ejército (1908); Director y profesor de la Academia de Bellas Artes, de Riobamba (1927). [Guerrero, “Músicos italianos en el Ecuador. Pedro Pablo Traversari Salazar”].

<sup>838</sup> Escribió: “22 danzas de música indígena (sic), Aires chilenos antiguos, Romances y cantos incaicos; una colección de cantos escolares; *Canto a Bolívar*, *Himno pentafónico de la raza indígena*, *Himno del 24 de Mayo*, *Cumandá o La virgen de las selvas*, *La profecía de Huiracocha*, *Kizkiz o el último exponente del alma incaica* [Traversari llamó ‘Melodramas indígenas’ a estas 3 últimas obras]; *Los hijos del Sol*, [...], *La Araucana Poema de la raza vencida* [...], ‘una Suite Sinfónica, *Glorias Andinas*, que él dirigió en Quito el 14 de agosto de 1930, con ocasión del Centenario de la Independencia del Ecuador.’ El estilo de su música se encuentra, enteramente, dentro de la tradición académica”. [Ibíd.]

<sup>839</sup> Escuela Nacional de Bellas Artes, “Las bellas artes en la instrucción pública de América” [1915], en *Teoría del Arte en el Ecuador* (Quito: Banco Central del Ecuador, CEN, 1987), 327. Firman el documento: Pedro P. Traversari, José Gabriel Navarro, y Sixto M. Durán.

Pero este documento es también interesante por otra razón: allí, los burócratas de las instituciones del arte abogaban por la fundación de un “Instituto Artístico Panamericano”. Partían de una idea que era casi un lugar común por entonces (“el arte en América tiene que ser americano”). Pero existían debates intensos sobre la definición del rasgo cultural o político que definiera “lo americano”, y sobre la manera de llevar adelante esa cruzada. En este caso, a nombre del panamericanismo, ellos proponían “la fundación en América de un gran centro superior y colectivo, en donde se perfeccion[ara]n o estudi[ara]n los artistas americanos. Este centro deb[ía] estar en América, y a su fundación y a su sostenimiento deb[ía]n cooperar todos los gobiernos de América”.<sup>840</sup> El panamericanismo, cabe recordarlo, fue una doctrina (y una política) nacida con el siglo XX, y posicionada en niveles oficiales en los años 1900 y 1910. Como categoría, no se apoyaba en filiaciones culturales, históricas o lingüísticas, como el hispanismo o el latinoamericanismo; sin embargo, disputó con ellas la propuesta de un modelo cultural, en los debates sobre la identidad de nuestra región.<sup>841</sup>

A mi criterio, ese documento de 1915 perseguía dos finalidades. Por un lado, al referirse a un proyecto inscrito en el panamericanismo, apuntalaba las posiciones de los gobiernos liberales posteriores al asesinato de Eloy Alfaro (claramente abiertas a negociar comercial, económica y culturalmente con la potencia emergente: EE.UU.);<sup>842</sup> así daba sustento (desde lo cultural) a las políticas y al accionar general de los liberales anti alfaristas. Por otro lado, la premisa de que “la dependencia [del arte europeo] ha[bía] borrado toda huella del arte de los aborígenes e impedido la formación de un arte propio” apoyaba la idea de que el CNM debía contar con un director ecuatoriano, y *no extranjero*; en esos años, solo por denostar las políticas alfaristas, se estigmatizó la procedencia europea de los directores que Alfaro había contratado para ese cargo: los célebres músicos italianos Marconi (1900) y Brescia (1903).<sup>843</sup> Así, el mantener a ecuatorianos al frente del CNM —Durán (1911-1915);

---

<sup>840</sup> *Ibíd.*, 328.

<sup>841</sup> En realidad, era un tema de geopolítica. El panamericanismo vio la luz en la reunión oficial de la Conferencia Internacional Americana, celebrada en Washington, de 1889 a 1890; allí se propuso crear una comunidad Pan-americana de comercio. [Cfr. Arturo Ardao, “Panamericanismo y Latinoamericanismo”, en Leopoldo Zea (coord.), *América Latina en sus ideas* (México, siglo xxi editores / Unesco, 1986), 157]. Las políticas panamericanistas actualizaron su influencia en la región, en las décadas de 1940 y 1950.

<sup>842</sup> Bajo la premisa de que “el arte en América tenía que ser americano”, se proponía a EE.UU. como sede del Instituto Artístico Panamericano, y que éste actuara “bajo la protección del Gobierno americano”. [Cfr. Escuela Nacional de Bellas Artes, “Las bellas artes...”, 328-9] Finalmente, el proyecto no se cumplió.

<sup>843</sup> Cfr. Moreno Andrade, *La música ...*, 118-20.

luego, Traversari (1916-1922)— se mostraba como necesario y positivo; esa condición fue recogida por una ley, que señalaba que el director del CNM debía ser ecuatoriano.<sup>844</sup>

También se conocen otros textos de Durán (publicados e inéditos), sobre temas musicológicos.<sup>845</sup> Me centraré en su artículo “Música ecuatoriana” (1927). La primera mitad del mismo está dedicada a describir la melodía prehispánica<sup>846</sup> (reconstruida a partir de instrumentos musicales, en estudios del peruano Alomía Robles). Durán caracteriza lo que él llama la “escala quichua”, diatónica, y señala que esa música pudo “disponer de cinco modos diferentes” más allá de que no los usara todos. En un momento dado señala: “vale considerar, someramente, la capacidad del elemento artístico aportado en la música quichua [...] como la base material de una escuela futura, que se llamaría americana”.<sup>847</sup>

Pero ese enunciado no se desarrolla; tampoco se presenta ninguna aproximación a la referida “música ecuatoriana”, en sus formas contemporáneas o en sus potenciales derivas. En su defecto, menciona brevemente la influencia de la música hispánica (reconocible por la escala diatónica), sin detallarla, y dedica la segunda mitad del texto a hacer la relación de los maestros españoles que llegaron al país, y de las instituciones de la música culta. Durán oscila en su punto de enunciación: ¿americanismo musical?, ¿música europea?; duda sobre cómo definir a la música ecuatoriana, sobre qué expresiones o géneros incluir en ella (los “nuevos horizontes” de esta música son “aún incógnitos”); tampoco define qué es “música popular”. Y si bien dedica buena parte del texto a lo que él llama “música quichua”, la excluye del conjunto en las conclusiones: “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. El futuro de este arte divino, siguiendo las fértiles corrientes de la maestra Europa, descubrirá los nuevos horizontes aún incógnitos de la

---

<sup>844</sup> En su “Memoria al Congreso” (1923), el Ministro Vásconez señala que el Director del CNM, “según nuestras leyes, debe ser ciudadano ecuatoriano”. [Ibíd., 121] Desconocemos el año en que se dictó esa ley.

<sup>845</sup> Son textos suyos: “Las bellas artes en la instrucción pública de América” (Quito, 1915; reeditado en Washington, 1917), “Música ecuatoriana” (1928), “Música incásica” (publicado en 1917 y 1920); “La música como factor educativo” (1931); y “Música americana” y “Música aborigen” (inéditos) [Cfr. Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, “Sixto María Durán, el compositor de la Tierra Sagrada”. 2014. Acceso 20 mayo 2016. <[http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la\\_1705.html](http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html)>].

<sup>846</sup> Artículos suyos publicados en diario *El Comercio*, en 1916, recogen sus ideas sobre esa melodía.

<sup>847</sup> Sixto María Durán, “Música ecuatoriana”, en *Teoría del Arte en el Ecuador* (Quito: Banco Central del Ecuador, CEN, 1987 [1927]), 248.

expresión suprema”.<sup>848</sup> Es enorme el contraste con la claridad en las categorías, los criterios de clasificación y el detalle de los géneros, que Moreno ofrece en *La música ecuatoriana*.

Por otro lado, las prácticas musicales y el catálogo de Sixto María Durán son muy similares a aquellos de Traversari. Durán compuso ritmos popular-mestizos, pero en una proporción tan pequeña que resultan casi accidentales en su producción (Morlás señala un pasillo, y al menos tres yaravíes).<sup>849</sup> Así, en el conjunto de su obra,

se pueden encontrar ritmos de géneros indígenas y populares, así como dibujos melódicos pentafónicos de sabor andino sin nombre genérico. [...] [Entre] los ritmos y géneros populares e indígenas [...] son preferidos el *sanjuanito*, el *yaraví* y excepcionalmente el *danzante*. [...] El número de variantes genéricas en este sentido local no es muy amplia, la gama de géneros foráneos es mayor: *romanzas*, *gavotas*, *pasodobles*, *canciones*, *marchas*, *himnos*, *ópera*, *opereta*, *zarzuela*, etc.<sup>850</sup>

Entonces, las obras de Durán y de Traversari son trabajos de resignificación musical anteriores a la creación de la CCE. Durán inscribió diversos elementos del sanjuanito y el yaraví en formas musicales académicas. Los usó “con cierta reincidencia como motivo rítmico y melódico en varias de sus composiciones. [...] [Escribió] *óperas* y *fantasías* pero con materiales indígenas (en realidad indigenistas) [...] [y] *yaravíes* y *sanjuanitos* con recursos técnicos y organológicos de la música europea”.<sup>851</sup> La presencia escasa de géneros popular-mestizos en su obra (o del empleo subordinado de sus motivos, en obras de formato culto) habla de su idea de cuál debía ser la norma musical; implícitamente, la música letrada era la única válida (para él), la que debía enseñarse y apoyarse en su desarrollo. Esta idea se corrobora en sus políticas, durante los años en que se desempeñó como director del CNM, entre 1911 y 1943 (1911-1915, 1923-1933, y 1941-1943). Por demás está decir que sus criterios, vinculantes en la institución, fueron clave también en el campo, en esas décadas.

Dos académicos que intervinieron, con otros matices, en el espacio público cultural fueron Francisco Salgado (1880-1970) y Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964). Salgado fue alumno de Brescia, junto a Moreno. En un texto de 1937, se refiere a las dos vertientes del trabajo del músico: composición-interpretación y escritura sobre la música (“Crítica, Didáctica, Historia, Filosofía, novelas [...] sobre la música o los músicos”). Además de

---

<sup>848</sup> *Ibíd.*, 256.

<sup>849</sup> El pasillo es *Nostalgias*. Dos de sus yaravíes recibieron primero y segundo premios en un concurso en Argentina. [Cfr. Morlás Gutiérrez, *Florilegio del Pasillo ...*, 112-3]

<sup>850</sup> Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, “Sixto María Durán, el compositor de la Tierra Sagrada”.

<sup>851</sup> *Ibíd.*

compositor, él fue un destacado crítico, con presencia en diarios locales, y en la revista *Ritmo*, de Madrid. Es interesante su criterio sobre qué es música. Mientras una mayoría de letrados defendía que la música ecuatoriana era (o debía ser) solo música letrada, Salgado sostuvo que no solo había “una” música, sino varias: “por música se entiende cualquier concepto acústico-sonoro enunciado o transmitido por ejecutante instrumentista o vocal. Así no solo las sinfonías, sonatas, óperas, oratorios son música, sino también las pequeñas piezas de estilo ligero y las del género popular, y aún aquellos embriones melódicos que los indígenas de nuestra región interandina improvisan en rondador, flauta y pingullo.”<sup>852</sup> Esta noción significaba todo un desafío, dado el tono del debate en esos años; constituía también un apoyo indirecto a la obra de artistas populares, y a trabajos como el de Moreno.

Salgado asumió como director del CNM en 1937, durante el gobierno del Gral. Enríquez Gallo (quien designó también a Negri como director del Conservatorio de Guayaquil). Desde ese cargo, Salgado “reestructuró el plan de estudios, creando asignaturas complementarias; fomentó las actividades lírico-teatrales, llev[ó] al público zarzuelas, operetas y escenas de ópera. [Pero] tuvo que dejar el establecimiento en 1939, pues los cambios radicales que quiso implantar en la institución no fueron bien recibidos por parte del profesorado y el alumnado.”<sup>853</sup> Cabe pensar que ello se debía al clima al interior del CNM, durante la larga disputa entre brescianos y seguidores de Sixto Durán - Belisario Peña;<sup>854</sup> en ese contexto, las ideas y posiciones de “los alumnos de Brescia” aún generaban suspicacia y resistencia entre los académicos conservadores y sus alumnos. Así, Francisco Salgado ejerció principalmente al margen del CNM de Quito: fue director de varias Bandas, y estuvo al frente de la Escuela de Música de la Universidad de Loja (1949). De sus dos hijos músicos, Luis H. Salgado tuvo mayor visibilidad en las décadas de 1950 y siguientes.

---

<sup>852</sup> Francisco Salgado A, “La música en sus dos faces (sic)”, *El Día* (Quito), 22 de octubre de 1935, 7.

<sup>853</sup> Moreno, *La música...*, 129n y 130n (nota al pie #1).

<sup>854</sup> Una asignatura clave, Composición, fue el epicentro del debate en el CNM. Muñoz Sanz atribuye el origen del conflicto a los seguidores de Brescia: “la técnica de la composición era como privilegio de sacerdotes egipcios: los iniciados, tal vez, usufructuaban sus conocimientos en beneficio propio [alusión a Moreno] [...], o transmitiéndolos, a modo de herencia y por línea de consanguinidad [alusión a Salgado]. [...] [Las generaciones siguientes,] lejos de colaborar, se enfrenta[ro]n para defender, un bando, su ciencia contrapuntística, lograda por herencia bresciana y en el mayor sigilo; y otro, el derecho a que se le reconozcan sus estudios intensivos, [de] la escuela francesa de armonía y contrapunto, y la opción a ser considerados como elementos artísticamente responsables y útiles para el porvenir de la música nacional. Estos últimos pertenecen a la época en que el Dr. Sixto M. Durán [...] [enseñó] armonía, acústica, fraseo, contrapunto, a cuyo fin no escatimó las horas de estudio [en textos importados]”. El bando de Durán se reforzó con Belisario Peña (de la escuela de los maestros italianos Casella y Pizzeti). [Muñoz Sanz, “La música ecuatoriana”, 121]

En cuanto a Muñoz Sanz, tuvo un rol destacado entre 1945-1955: fue Director del CNM de 1944 a 1952, y de la Orquesta Sinfónica del plantel (base de la Orquesta Sinfónica Nacional). “La música ecuatoriana” es el texto de una conferencia dictada en la Universidad Central en 1938.<sup>855</sup> En él, Muñoz se muestra como una figura que renueva las huestes academicistas, y que ensaya un análisis del conflicto interno en el seno del CNM. En el discurso, el debate se centraba en cuál debía ser la escuela europea referencial (la de Brescia, o las empleadas por Sixto Durán - Belisario Peña),<sup>856</sup> y quiénes los maestros en disciplinas teóricas superiores (Contrapunto, Fuga, Composición, Armonía superior), en el CNM. Pero como todo enfrentamiento dentro de un campo, era en esencia una disputa por ganar capital simbólico y escalar posiciones en dicho campo. Por otro lado, otorga su valor y lugar a cada uno de los componentes de la música ecuatoriana: los elementos “aborígenes” (por los que “corre la vida sensitiva, espiritual y social de esta porción del mundo”),<sup>857</sup> y los europeos.

En ese texto, Muñoz Sanz sostiene que hay un “alma nacional”, como absoluto, y señala que existe una falsificación de ella “por músicos nacionales” y también por quienes no son músicos (la industria fonográfica los promociona, en ambos casos): “De nuestro país circulan por el mundo apetecidos discos de gramófono y se perifonean a diario composiciones de tal pobreza rítmica, monotonía melódica y técnica bárbara, que no vacilamos en llamar a esto una falsificación del alma nacional”. Es decir que el “alma de la nación” es tal únicamente cuando se expresa en formas letradas; pero ellas deben acompañar a un sustrato elemental, que identifican los compositores que “sient[e]n correr la savia y palpar el protoplasma autóctono. [...] [Así, Muñoz Sanz juzga a los autores letrados] que niegan, [...] dudan y no comprenden lo que podría ser el nacionalismo musical ecuatoriano”; pero también subraya la jerarquía inferior de los músicos no académicos: “cantan propias o

---

<sup>855</sup> A partir de la edición por la Imprenta de la Universidad Central, Guerrero afirma que este texto es de 1938 (no de 1928, como consta en *Teoría del arte en el Ecuador*). [Cfr. Guerrero. “La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador”, Nota al pie #1]

<sup>856</sup> Se construyó una suerte de mito letrado en torno a Belisario Peña (¿encarnación del músico local inserto en el orden cosmopolita?). Viajó a Italia en 1924, a estudiar en el Conservatorio Giuseppe Verdi (Milán), junto a otros tres “eminentes músicos europeos” [Yáñez Cevallos, *Memorias...*, 121]. A su regreso en 1929, fue profesor de Contrapunto y Fuga, en el CNM. [Moreno, *La música...*, 122] Dirigió la institución en 1933-1935; luego recibió una beca para perfeccionarse en piano, composición y dirección de orquesta en Berlín (1937 a 1943). Su especialidad fue la música sacra; el Padre Aurelio Espinosa Pólit escribió la letra de varias de sus composiciones. [Ibíd., 125n] Por su formación y sus vínculos (Durán, Espinosa Pólit), Peña se ubica en el polo de radical defensa de las formas eruditas: siempre “cultiv[ó] una música de orientación estrictamente europea”. [Wong Cruz, *Luis Humberto Salgado, un Quijote de la música...*, 36]

<sup>857</sup> Muñoz Sanz, “La música ecuatoriana”, 213.

ajenas tristezas, 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”.<sup>858</sup>

Al analizar la fusión de los elementos musicales “aborígenes” y los europeos, lo hace desde las teorías del mestizaje y el tropicalismo —tan en boga durante el segundo lustro de 1920; aunque suscribe al tropicalismo, no menciona a Vasconcelos, pero sí al peruano Luis Alberto Sánchez, como su fuente—. Buscando ser ecléctico, da cierto crédito al análisis de Waldo Frank, cuando éste señala que, en los pueblos sudamericanos,

‘su inestabilidad política no es, como solemos suponer, un signo de inferioridad. Más bien es un signo de vigorosa adolescencia’. [...] Que, en fin, ‘la unidad racial y económica de esas tierras —las indoamericanas— ha juntado su experiencia y provisto el ethos para su expresión cultural’. Entonces, si Waldo Frank no divaga a muchos kilómetros sobre la realidad, nos vemos forzados a suponer, con referencia al Ecuador, que el aplastamiento del material humano autóctono ha sido implacable; [...] que la distancia establecida en los estratos sociales, a más de grande, se caracteriza por incomunicación anímica, hostilidad, desprecio y fraude, lo cual ha destruido, [...] aquel puente [entre los estratos].<sup>859</sup>

Reconoce la expresión de esos fenómenos sociales en las artes de los años 30, y su papel como dinamizadores de las nuevas formas y lenguajes: “El Ecuador se ubica firme en el panorama intelectual y artístico de América, mediante sus obras literarias y plásticas, no con las musicales. [...] En la literatura y en la plástica se ha mostrado capacidad de rebelión, de autoliberación, de penetramiento en la hondura racial.” Por eso lamenta la ausencia del impulso renovador en la música del país: “El aplastamiento ha sido de tal magnitud que le correspondió a la música —solo a ella, por desgracia, a la más sutil, dulce, espontánea y sincera de todas las bellas artes— interpretar el avasallamiento, la domesticidad, la timidez de insurgir, la nostalgia de no ser, por medio de la queja lánguida”.<sup>860</sup> De otra parte, sostiene que el músico académico sufre además la competencia desleal del compositor (o ejecutante) mediocre.<sup>861</sup> En su lamento letrado mantiene, sin embargo, la lucidez; y es ella la que le

---

<sup>858</sup> Todas las citas de este párrafo provienen de Muñoz Sanz, “La música ecuatoriana”, 210, 225 y 210.

<sup>859</sup> *Ibíd.*, 214.

<sup>860</sup> *Ibíd.*

<sup>861</sup> El ejecutante mediocre “se convierte en adalid de un público ineducado, que no paga sus obras pero le aplaude sin reservas. [...] Los intuitivos, por tanto, son ciegos que marchan a la deriva de la moda y cogen, aquí o allá, flores silvestres de su propia inspiración, que flaquea bajo la frondosidad de lo mediocre e importado, y lo exhibe en un medio social apto para celebrarlas como espléndidos ejemplares; y los músicos

permite ubicar el rol de ideas más progresistas y de una mayor densidad en los lazos sociales de artistas plásticos y literatos, como factores de transformación en sus producciones; esos artistas “se encuentran mejor equipados [que los músicos] con armas dialécticas y conexiones más variadas con todos los estratos sociales y con el mundo cultural externo, relaciones que soslayan, por su misma índole, el diluvial oleaje de la invasión radioeléctrica y cinemática”.<sup>862</sup> Esos recursos también les son útiles, pues, para enfrentar el impacto de la radio y las industrias culturales.

En cuanto a los criterios sobre la evolución histórica de la música de las regiones del país, retoma criterios de Moreno (también lo sigue en el reclamo a los maestros españoles por no haber dejado “sistemas pedagógicos de trascendencia y perduración”). Con todo, es purista al pensar la música autóctona; eso hace que lamente las influencias foráneas: “nuestra música más o menos popular, actualmente, no es la del indio ni la del negro y, casi, ni la del criollo: es un formidable confusionismo cosmopolita.”<sup>863</sup> Pero Muñoz Sanz mantiene el ánimo. Desde su idea central de que la música ecuatoriana debe ser letrada, arenga en esa tarea al CNM, y enjuicia el conformismo y esencialismo de algunos docentes:

“no se puede dejar que las masas trabajadoras continúen intoxicándose con alcohol y mala música. [...] La preparación [del gusto] del medio es previa a todas las tentativas. [...] [Esa es la] misión alta de los conservatorios del país. [...] Su papel no puede reducirse a supervigilar ejercicios físicos sobre el teclado, las cuerdas o los pistones, ni a fomentar ejercicios mentales sobre los cuadernos de contrapunto y fuga, si todo aquello no ha de servir más que para el alumbramiento de un fox de incasmo dudoso. Tenemos que salvar a todos los compositores hondamente sensibles a la vitalidad de la melodía y ritmos ecuatorianos o, siquiera, sudamericanos”.<sup>864</sup>

Finalmente, luego de ese *mea culpa* letrado, propone un plan de trabajo en el que el CNM mantendría la voz cantante; sus directrices serían la ética profesional (de profesores y músicos) y la técnica. Este segundo componente del plan incluía sugerencias interesantes, provenientes de una de las voces más lúcidas entre los compositores académicos de las décadas del 30 al 60. Muñoz Sanz dirigió el CNM de 1944 a 1952, periodo que coincidió con

---

que tienen luz suficiente en sus pupilas se apartan del camino o abandonan la lucha, por miedo, por repugnancia y desamor.” [Ibíd., 215].

<sup>862</sup> Ibíd., 214-5.

<sup>863</sup> Ibíd., 226. Entre los géneros criollos, resalta el sanjuanito, al que reconoce una estirpe similar a aquella de “la marinera, pero con mayor porcentaje de indígena”. [Ibíd., 219]

<sup>864</sup> Ibíd., 227.



la fundación e inicios de la CCE; no es desatinado pensar que sus ideas entraron en conflicto con la política propuesta por Benjamín Carrión, como se verá en el capítulo siguiente.

Ese era el clima del debate letrado a fines de los años 30. Pero luego de la Guerra del 41 y el Protocolo de Río de Janeiro, estos debates en el seno del CNM perdieron su fuerza. En el espacio de la prensa, ganaban protagonismo figuras como el indigenista liberal Víctor Gabriel Garcés y el compositor Segundo Luis Moreno. El enfoque de los debates era político, pero también cultural; de hecho, en el seno de ese campo se concibió el primer Festival de Danzas indígenas. Las ideas iniciales se presentaron en uno de los varios artículos de Garcés en diario *El Día*.<sup>865</sup> En dos de ellos hay indicios de su diálogo con Segundo Luis Moreno: “Música y danza indígenas” y “La música indígena y la naturaleza”.<sup>866</sup> Moreno se volvió un referente en el espacio público de la prensa, desde 1942; se recogieron varias conferencias y artículos suyos relacionados con la música ecuatoriana,<sup>867</sup> tema que ganaba actualidad en ese espacio público. Finalmente, las críticas al Festival de Danzas Indígenas (como la de Matías Pascal,<sup>868</sup> ya comentada) mostraban el impacto del debate indigenista y del Festival mismo.

Pero en los dos años siguientes, el gobierno de Arroyo del Río acentuó su filiación a las políticas estatales de EE.UU. Un giro a la derecha se evidenció entonces en asociaciones indigenistas, como la que presidía Garcés, al tiempo que los grupos indígenas organizados ganaban también visibilidad en los diarios. En ese contexto puede entenderse que la prensa recogiera, sin diferenciar mucho entre ellas, jugadas políticas de indios y de indigenistas; estas últimas terminaron siendo funcionales al gobierno de Arroyo y a la penetración cultural

---

<sup>865</sup> Aborda lugares comunes del imaginario colectivo sobre el indio, y sintetiza algunas de las posturas indigenistas de esos años, en el país. En “En favor del indio”, [*El Día* (Quito), 28 de enero de 1942, 7] Garcés sostiene que el problema es primariamente educativo, aunque también reconoce el problema de la tierra, que debe ser “administrada como es preciso hacerlo”; no explica qué quiere decir “administrar la tierra para el indio”. En “¿Quién es el indio?”, [*El Día* (Quito), 4 de febrero de 1942, 7] señala que la “indianidad” no radica en elementos que hoy denominamos culturales (ropa, cabellera larga), sino en lo biológico, y que “el problema indígena” (sin definirlo) radicaría en la pobreza, en sus condiciones de vida; no son sinónimos “indio” e “indio pobre y sin educación”, dice. Otros artículos son: “Distracciones para el indio” [*El Día* (Quito), 8 de abril de 1942, 4]; “¿Existe alguna disposición legal que restrinja la venta de las tierras de propiedad indígena?” [*El Día* (Quito), 4 de febrero de 1942, 7]; “Religiosidad del indio”. [*El Día* (Quito), 1 de abril de 1942, 9]

<sup>866</sup> Cfr. “Música y danza indígenas”, *El Día* (Quito), 15 de abril de 1942, 7. Cfr. también “La música indígena y la naturaleza”, *El Día* (Quito), 1 de mayo de 1942, 7.

<sup>867</sup> Segundo Luis Moreno, “Origen del Sanjuanito”, *El Día* (Quito), 23 de junio de 1942, 2. “Sobre el origen egipcio de la música indígena habló el profesor Moreno”, *El Comercio* (Quito), 11 abril 1944, 9.

<sup>868</sup> Matías Pascal, “Crónicas del lunes. Historia de la tierra y del indio”, *El Día* (Quito), 15 de junio de 1942, 1 y 7. Cfr. María Corina, “Desde mi ventana. Danzas indígenas”, *El Día* (Quito), 5 junio de 1942, 3. Hubo otros, más preocupados por lo políticamente correcto: “Los festivales de música y danzas aborígenes tuvieron un éxito muy grande y dejan un profundo recuerdo”, *El Día* (Quito), 15 de junio de 1942, 1.

de EE.UU. En 1944, ya no se observó el despliegue de artículos indigenistas de Garcés, como en 1942. Más bien, se apreciaba una disputa de sentidos y la apropiación de la imagen del indio. Así, en 1942, el Instituto Indigenista celebraba el Día *Interamericano* del Indio (clara influencia de los indigenistas mexicanos en esta denominación). En 1944, se hablaba del Día *Panamericano* del Indio, como consecuencia de la influencia estadounidense.<sup>869</sup>

Pero la organización de los indios había avanzado mucho, hacia 1944. En contraste con la celebración del Instituto Indigenista, ellos se referían al Día del Indio,<sup>870</sup> a secas, lo que indirectamente señalaba cuánto se habían alejado los grupos indigenistas del proceso cultural y político de los indios. A esta reunión concurren delegados de las provincias de Pichincha, Cotopaxi y Chimborazo: “estuvieron los dirigentes indígenas Jesús Gualavisí, Dolores Cahuango (sic) y Antonio Vega, quienes expusieron la situación, necesidades y aspiraciones de los trabajadores del campo”. Los mencionados son líderes históricos del movimiento indígena ecuatoriano (como se ve, el cronista mestizo considera sinónimos a campesino e indígena). Se señala que a esta reunión concurren “otras personas”, quienes recordaron la tradición del movimiento, sobre todo desde 1926 (por esta referencia a la historia del movimiento, cabría pensar que fueron militantes comunistas), así como una delegación de la Federación Ecuatoriana de Estudiantes Universitarios. La coda del artículo es deliciosa: “Una orquesta amenizó el acto, con música autóctona.” Hubiera sido interesante conocer cuál fue la orquesta y cuál el repertorio musical de este acto político indígena. Estas celebraciones ocurrieron semanas antes de Revolución del 44; la creación de la CCE estaba pronta a llegar y, con ella, el proceso de la música ecuatoriana daría otra vuelta de tuerca.

## Conclusiones

En este capítulo, relativo al periodo 1930-1945, se analizó el rol de la radio y las industrias del espectáculo y fonográfica, en el proceso del pasillo y en la *construcción de la nación*. Con una mayor difusión de las músicas populares, hubo tensiones mayores en el debate entre ciudad letrada y actores *subalternos* del campo sonoro. Ello se expresa en las disputas letradas en torno a cuál debía ser *la norma del arte* en general, y en torno a la

---

<sup>869</sup> “El Instituto Indigenista. Brillante fue la sesión de ayer en homenaje al día panamericano del indio” *El Día* (Quito), 20 de abril de 1944, 3. Los indios insertaban la celebración en su proceso político reivindicativo.

<sup>870</sup> “El Día del Indio. Unión Sindical de Pichincha tuvo una Asamblea para conmemorarlo”, *El Día* (Quito), 21 de abril de 1944, 7.

categoría *música ecuatoriana*, en particular. La disputa se mantuvo hasta que la CCE intervino en el campo musical (1944), con nuevos argumentos.

Como se observó, la industria fonográfica siguió en su tarea de construir canciones nacionales en los países de la región, y de promover un mayor consumo de varios géneros extranjeros en los mercados locales. Las canciones *representativas del Ecuador* siguieron siendo pasillo, yaraví y otros géneros popular-mestizos. Pero una importante novedad fue el crecimiento en las posibilidades de difusión de estas músicas, debido al afianzamiento de la radio y las industrias locales de espectáculos en el país. Con ese nuevo medio, y con el uso de los parlantes, se robustecieron las formas alternativas de escucha musical (audiciones privadas y públicas de discos, de programas radiales); al mismo tiempo, ello visibilizó más a los artistas populares, y acrecentó la demanda de audiciones en vivo de bandas e intérpretes populares (en intermedios de espectáculos en teatros y cines; musicalizando películas mudas; retretas y serenatas; variedades musicales en actos públicos y celebraciones privadas, etc.).

Todo ese proceso permitió una articulación distinta de lo público, que alteró la forma tradicional en que los letrados habían organizado (y controlado) los espacios públicos. Se configuró de a poco una suerte de “institucionalidad alternativa” (asociada a la actuación de la industria fonográfica), junto a las instituciones de la música culta. En esas instituciones se consolidaron compositores sin instrucción musical formal, como Francisco Paredes y Nicasio Safadi. También como parte de esa institucionalidad, algunos espectáculos plantearon argumentos sobre la vigencia de lo indio, lo montubio, lo obrero, lo popular-mestizo, y lo popular en general, en la construcción de la nación (desde lo musical y lo performativo). Así, con el trabajo mutuamente potenciado de radio e industrias fonográfica y de espectáculos, esas nuevas estructuras de lo público fueron clave en la configuración de la nación y la región (con la categoría de *folklore musical*). Al mismo tiempo, al construirse las *músicas folklóricas latinoamericanas*, se afianzó más el pasillo como el principal género musical del país.

Las respuestas letradas a esos eventos se vertieron, primero, en el tradicional espacio de la prensa. Allí, críticos no especializados expresaron su malestar ante el volumen de las audiciones, la tristeza del pasillo, la repetición de las canciones; incluso, el desgaste de las agujas de los fonógrafos. Pero a la vez, una crítica académica debatió sobre el estatuto del arte y (en lo que interesa a esta investigación) sobre la *música nacional/ música ecuatoriana*: eran años de efervescencia del nacionalismo, y la nación se construía desde lo cultural. En

esta década del 30 también aparecieron artículos académicos en arenas nuevas: revistas y libros especializados; sobre todo el libro *La música en el Ecuador* (1930), de Moreno (uno de los primeros folkloristas del país), ofreció criterios clave para la discusión. Pero el debate también ocurría, de manera más amplia y con mayor impacto, en el mismo espacio sonoro: programaciones de emisoras, espectáculos y escenarios musicales, programas de retretas y audiciones públicas, de celebraciones; los repertorios de las bandas, en particular, fueron una arena de debate importante: la inclusión en ellos de géneros como el pasillo señalaba la correlación de fuerzas en el campo cultural en general (durante el auge del pasillo, a inicios de los años 30, compositores del CNM incluyeron el género en sus repertorios personales y en los de bandas); pero además permitía ver las tensiones entre las posturas conservadoras de profesores del CNM y las de algunos de directores académicos de bandas, con mayor apertura a la música popular. Finalmente, se discutió sobre el sustrato popular/ folklórico que debía (o no) incluir la música ecuatoriana, sobre todo en el primer lustro de los años 40.

Algunos músicos destacaron en este debate, por sus prácticas. Segundo Luis Moreno y Angelo Negri (quienes durante la mayor parte de la década del 30 no formaron parte del CNM), acaso fueron los que más aportaron a las dinámicas del campo: con diversos recursos, en ciudades distintas, pero también con diferentes concepciones sobre qué debía ser la música nacional. Ya se dijo que el libro de Moreno brindó elementos clave en la discusión; pero, además, él y Negri destacaron por su praxis como organizadores de espectáculos. Negri contó con el apoyo de sus redes sociales (organizó eventos gracias a sus vínculos con empresarios de espectáculos, en Guayaquil, y con algunos sectores de la burguesía local). Pedro Pablo Traversari y Sixto María Durán actuaron a través de las políticas de los conservatorios, y desde su práctica como académicos; Traversari, además, aportó con la actividad letrada del coleccionismo. Los conservatorios incidieron poco en los procesos más amplios de la música en el país, enfrascados como se mantuvieron en sus políticas y sus epistemologías; su idea de que la *música ecuatoriana* debía mantener formas cultas no pudo impedir el ascenso de géneros popular-mestizos y de artistas populares (desde el despliegue de los concursos radiales para artistas noveles y la difusión de sus repertorios, sobre todo); pero tampoco pudieron implementar sistemáticamente las prácticas de purificación, en este periodo. Sus políticas y epistemologías rebasaron los límites del CNM solo con la intervención de la CCE, desde 1944 —en una tónica que se mantuvo a lo largo del siglo XX—.

## Capítulo cuatro

### **Instituciones de la alta cultura e industrias culturales (1945-ca.1965): Diversos pasillos, diversos procesos sociales, una sola canción nacional**

En este capítulo abordo varios procesos, cada uno de los cuales construyó significados diferentes para la categoría *música nacional*, en años del discurso desarrollista y del modelo cultural del país mestizo. Mi planteamiento contrasta con la idea de que la *canción nacional* y su repertorio antológico fueron establecidos sobre la base de los gustos de las elites culturales, como sostiene Wong.<sup>871</sup> En su defecto, postulo que se trata de un proceso cultural mucho más complejo, en el que participaron diversos actores: del mercado, de la política, de la sociedad civil; incluso, fue decisiva la gestión de los mismos artistas.

En el periodo de estudio (1945-1965) se despliegan procesos modernizadores en las urbes latinoamericanas, seducidas por los discursos desarrollistas. Pero si bien sectores de las grandes ciudades se modernizaron, ellas también se vieron rodeadas de enormes cinturones de miseria; allí se ubicaron migrantes empobrecidos, llegados del agro y de urbes pequeñas, cuya presencia y necesidades no resueltas eran un cuestionamiento vivo a la eficacia del desarrollismo. A sus necesidades materiales se sumaban otras, de índole cultural-identitario: en nuevos espacios sociales, necesitaban recomponer sus identidades. Y no fue el Estado el que desplegó las políticas culturales más eficientes, en esa requerida gestión de lo popular. Ese rol lo cumplieron instituciones del mercado (entre ellas la radio y las instituciones educativas); en Quito intervino, además, su Municipio (que opuso sus políticas culturales a las emanadas del ente centralizador: el Estado).

Las diferencias entre los procesos del pasillo en Guayaquil y Quito se fundamentan en la gestión política de sus poblaciones (como de sus necesidades materiales y culturales), y en las tradiciones musicales respectivas. En la década del 50 el pasillo incluye intercambios con varios otros géneros “nacionales” (valse peruano, bolero mexicano, tango argentino)

---

<sup>871</sup> “*Lamparilla y Guayaquil de mis amores* son ejemplos de pasillos de las élites que han entrado a la antología de la *música nacional*. Existen pasillos menos conocidos a nivel nacional que no han sido ‘sacralizados’ en la antología debido a que su contenido lírico no satisface la estética cultural ni las sensibilidades de las élites [...] Es obvio que estos tipos de pasillos no reflejaban el sentimiento nacional de las élites y, por ende, nunca entraron a formar parte de la antología de la música nacional”. [Wong, *La Música Nacional...*, 80 y 81]. En estas citas, son discutibles: la afirmación de que los dos pasillos mencionados sean “de las élites”, y la idea de que esas élites, por efecto de sus simples gustos, sean capaces de designar un canon musical nacional.

construidos en décadas previas. Pero esos intercambios conducen a derivas no similares, en Quito y Guayaquil. La influencia del bolero sobre el pasillo es denominada “bolerización”, y se aprecia más en Quito; en el puerto, el resultado es una orientación hacia la naciente canción rocolera, en la que participaron no solo el valse y el bolero, sino también el pasillo (con intercambios mutuos entre ellos). Adicionalmente, en Quito, se producen otras derivas particulares: a) varios actores del polo cultural hegemónico, bajo la égida de la CCE, condujeron el proceso resignificador llamado “estilización de la música nacional”; b) el accionar concurrente de varias emisoras radiales, de la industria del espectáculo y de la sociedad civil, para promover la construcción de lo popular como lo “folklórico”; c) diversos actores (de la industria fonográfica, de la sociedad civil, de medios de comunicación), en un proceso complejo, construyeron la denominación del pasillo con influjo del yaraví como *la canción nacional*. De allí que la tesis de este capítulo sea que, pese a la existencia de distintos pasillos en las regiones del país, la construcción de *una sola* canción nacional se produjo desde Quito; ese particular pasillo fue propuesto como *la canción nacional*: forma universal y esencializada (“la verdadera”), en desmedro de pasillos de otras regiones del país.

Otro elemento que jugó un papel importante para la reconstrucción identitaria, desde algunas políticas municipales y de otras instituciones quiteñas, fue el discurso del mestizaje. Éste tuvo enorme impacto, sobre todo en la región Sierra; brindó nuevo impulso a los géneros musicales popular-mestizos, favoreciendo su desarrollo; además, formó parte de dispositivos que encarnaron en políticas culturales del Municipio de Quito, de instituciones culturales como la UNP y de los colegios, así como de empresas del campo de la comunicación (Radio Quito, diario *El Comercio*). Todas ellas fueron decisivas en la construcción de una identidad quiteña popular-mestiza. En esa tarea, además, fue central el papel de las industrias disqueras locales (con impacto en Quito y Guayaquil, entre otras ciudades).

Pero los procesos culturales en Guayaquil provenían de una diferente matriz histórica, en lo tocante a la construcción de hegemonías. Eso explica por qué allí no ocurrió el proceso de “estilización” del pasillo —pese a que esa fue una política de la CCE, que también tenía Núcleo (sede) en Guayaquil—. Y, ciertamente, aunque en el puerto también se produjo un intenso intercambio con otros géneros “nacionales” (valse, tango, bolero mexicano), el resultado no fue un pasillo “bolerizado”. En su defecto, el puerto brindó, en los años 50, un

gran aporte a la música del país y la región: inició el despliegue hacia lo que décadas después se denominaría canción rocolera, que incluye un pasillo rocolero.

Además de que en esa ciudad no existió una política pública de reconstrucción identitaria local (como ocurrió en Quito), allí se afianzó un proceso que provenía desde mediados-fines de los años 30: la afirmación de jerarquías sociales desde diversos ámbitos; uno de ellos fue el consumo cultural —musical en particular—, que sostenía las diferencias sociales sobre la base de los géneros musicales, los artistas y los escenarios en que ese consumo se producía. Por otro lado, además del consumo cultural, la afirmación de jerarquías sociales operó en Guayaquil a través de la praxis política y las políticas culturales de sus burguesías. En ese ámbito, es necesario referirse al trabajo de Concentración de Fuerzas Populares, partido político que buscó volverse una hegemonía alternativa en el puerto.

Finalmente, se analizará una doble estrategia de las industrias disqueras locales; en los años 50 y 60, ellas buscaron preservar su público ante la arremetida de nuevos estilos (música antillana; rock; el estilo “rocolero”; luego, la música ‘nuevaolera’), promocionados por discográficas internacionales, más poderosas. El amplio proceso de construcción de “una canción nacional” y el posicionamiento del pasillo como su símbolo tienen que ver con la primera estrategia; con la segunda, en cambio, se relacionan emergencia y migración de artistas como Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, hacia otros países de la región.

### **1. Contexto: discurso del desarrollo vs. gestión populista**

Una de las disputas políticas (y simbólicas) clave del periodo 1945-1965 es aquella que enfrenta a la propuesta desarrollista y al populismo del partido Concentración de Fuerzas Populares (CFP). Más que cuestionar a la primera como discurso, el CFP le reclama el haber sido una respuesta fallida a las necesidades reales de los grandes conglomerados. Ese campo de carencias fue precisamente el terreno fértil para que CFP desplegara sus praxis y cultivara sus redes políticas. Es cierto que los populismos se basan en prácticas clientelares, y que ese no era un fenómeno político nuevo en el país (desde los años 30, había sido significativo el de Velasco Ibarra).<sup>872</sup> Pero en los años 50 ocurre, por primera vez, que unos líderes populistas (con otro *ethos*), encabezan personalmente sus redes en la comunidad; además, el momento

---

<sup>872</sup> Velasco fue presidente del país en 5 ocasiones (entre 1934-1968), auspiciado por diferentes partidos; sus orígenes eran serranos. Los cefepistas Guevara Moreno (activo entre 1938 y ca.1960) y Bucaram (activo entre 1956 y 1981) centraron su liderazgo en Guayaquil; no alcanzaron la presidencia para sí.

tecnológico, el contexto histórico-cultural y el mismo proceso social eran otros. Todo ello incidió en el proceso que se estudia, pues la gestión populista del CFP y su nueva praxis cultural dieron pie a una tensión discursiva con las utopías del desarrollo y la modernización, de los gobiernos del periodo. En este apartado revisaré algunos elementos de esa tensión.

Finalizada la II Guerra Mundial, el mundo occidental abrazó las estrategias de la modernización y el desarrollo, propuestas por el nuevo hegemon (EE.UU.). Esos discursos funcionaron como referentes culturales y de políticas sociales y económicas, en gran número de países. Empeñado en rearmar el mapa geopolítico, EE.UU. impulsó propuestas para la reconstrucción económica de Europa, y dejó al margen a regiones como Latinoamérica. Esta última, como resultado, actualizó su dependencia de los países del norte (en particular, de EE.UU.), y fue condicionada a proveer materia prima y ensamblar productos; en lo político, quedó incorporada a la Guerra Fría; en lo social, desplegaron políticas orientadas al desarrollo y la modernización, con una propuesta que parecía conciliadora. Así, en Ecuador se reconfiguraron varias reglas del juego político-económico dentro del marco liberal, mientras los procesos modernizadores apartaban la mirada de las luchas nacional-populares de los veinte años previos. El desarrollismo está presente en textos de Galo Plaza, quien promovió el paradigma modernizador aplicado al agro, la ganadería, la industria láctea y el turismo;<sup>873</sup> de hecho, la propuesta desarrollista/ modernizadora inició en firme con su gobierno (1948-1952) y se extendió al menos hasta ca.1965.<sup>874</sup>

En ese proceso, la utopía de la nación mestiza constituyó el motor más importante del dispositivo estatal. El concepto de mestizaje (entendido como inclusión del indígena y exclusión del mismo, a la vez)<sup>875</sup> inducía a pensar la nación como una comunidad armónica y culturalmente homogénea. Referente obligado en la gestión estatal orientada al desarrollo, desde ese concepto se promovieron políticas de variadas índole y perspectivas para favorecer la inserción del indio en la nación. Igualmente se impulsaron políticas centralizadoras/ modernizadoras, en los ámbitos de planificación y estructura estatal. Entre estas últimas,

---

<sup>873</sup> Cfr. Mercedes Prieto, “Rosa Lema y la misión cultural indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo”, en Carlos de la Torre y Mireya Salgado (edits.), *Galo Plaza y su época* (Quito: Serie Foro FLACSO, 2008), 158.

<sup>874</sup> *Ibid.*, 152-3.

<sup>875</sup> Cfr. Peter Wade, “Racismo, democracia racial, mestizaje y relaciones de sexo/género”, *Tabula Rasa* (Bogotá), No. 18 (enero-junio 2013): 45-74. Acceso 18 marzo 2016. <<http://www.revistatabularasa.org/numero-18/02wade.pdf>>



destaca la Casa de la Cultura, cuyo manejo poderoso de lo simbólico brindó apoyo explícito a la idea de una nación mestiza “culturalmente grande” y moderna. Por último, el concepto de mestizaje fue central también entre diversos actores de la sociedad civil, para pensar las relaciones sociales y las producciones culturales.

Pero ideología y políticas desarrollistas evidenciaron sus límites y falacias; más pronto que tarde, mostraron que la búsqueda modernidad se alcanzaba a costa de las mayorías:

Al final de los años 60 se podía observar que los países de Latinoamérica habían reforzado la dependencia hacia la tecnología importada y la dinámica económica de los países del Centro. [...]. Los organismos multilaterales colaboraron con los estados para resolver problemas de nutrición, salud y planeación, sin embargo favorecieron la formación de una agricultura comercial de gran escala y orientada a la exportación, lo que condujo a una urbanización incontrolada. Se produjo la expulsión de la mayoría de campesinos sin tierras de la zona agraria sin haber logrado construir una industrialización capaz de absorber esta población.<sup>876</sup>

Es decir: se acentuaron la pobreza y la migración, eventos que aceleraron su ritmo desde los años 30. Es que en el Ecuador, aún antes de la caída de las exportaciones del banano, “los salarios de miseria [...] fueron, al mismo tiempo, los límites que impidieron que el crecimiento [del PIB] se manifestara en una mejora importante de las condiciones de vida de la mayoría de la población”;<sup>877</sup> así, la pobreza creció<sup>878</sup> ya en esa misma década que se entusiasmaba por el nuevo paradigma del desarrollo. Uno de los correlatos de ese fenómeno fue el auge de las migraciones internas, que llevó a crecimientos urbanos no planificados. Ese contingente humano empobrecido se venía estableciendo, mas pareció mostrarse “de repente” en las barriadas suburbanas de Guayaquil y los tugurios del centro de Quito.

Por otro lado, también se visibilizaba el crecimiento demográfico y económico de los sectores medios,<sup>879</sup> que se incorporaron al consumo en un mercado doméstico algo más diversificado.<sup>880</sup> Cabe señalar en este punto que es plausible que existieran tensiones entre esta población de estratos económicos medios y sus vecinos urbano-marginales; que algunos

---

<sup>876</sup> Salgado, “Galo Plaza Lasso...”, 125.

<sup>877</sup> Carlos Larrea Maldonado, “La estructura social ecuatoriana entre 1960 y 1979”, en Enrique Ayala Mora (edit.), *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 11, *Época Republicana V: El Ecuador en el último periodo* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1991): 112.

<sup>878</sup> Cfr. *Ibíd.*, 114-5.

<sup>879</sup> Ellos representaban, en 1950, el 20,7% del total de la población “y percibía[n] el 28% del ingreso nacional; en 1956, su situación era aún mejor: con el 23,4% del total de población, recib[ían] el 31,4% del ingreso nacional”. [Reinaldo Torres, *Los estatutos socio-económicos del Ecuador*, 1960; citado en Agustín Cueva, “El Ecuador de 1925 a 1960”, en Enrique Ayala Mora (edit.), *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 10, *Época Republicana IV* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1990): 117]

<sup>880</sup> Carlos Larrea Maldonado, “La estructura social...”: 103.

grupos de estratos medios hubieran interiorizado los discursos modernizador y de la civilidad urbana, y buscaran ascenso social y un blanqueamiento étnico: el mestizaje “constituye un movimiento en doble sentido, una estrategia estatal y una táctica popular para beneficiarse de los recursos del intercambio, la ‘urbanidad’, el progreso”.<sup>881</sup> Esta observación hace pensar que las tensiones en las urbes no se agotaban en las disputas entre los migrantes y el polo cultural hegemónico.

En cuanto al consumo de la población empobrecida, no tengo cifras al respecto; sin embargo, es plausible pensar que el vivir cotidianamente en el nuevo entorno del barrio ya modificaba/ multiplicaba su acceso a bienes culturales. Puede decirse que en las urbes había mayor oferta musical porque: a) podían acudir a las audiciones<sup>882</sup> (muchas eran gratuitas) en los platós de las emisoras; b) podían sintonizar mayor número de estaciones (o escucharlas mejor); respecto a la pobre potencia de muchas emisoras, la revista *Cine Radial* expresa sus dudas de que varias pudieran ser escuchadas fuera de Guayaquil, en los años 50: la calidad de su emisión “constituye un golpe incesante a la sensibilidad y buen gusto de la población urbana. Decimos ‘población urbana’ porque es en verdad muy dudoso que ciertas radioemisoras porteñas puedan ser escuchadas fuera del perímetro de nuestra urbe [...] [por] su falta de potencia [...]. Pedimos [...] que se impongan requisitos esenciales [...] [a las emisoras, como] potencia no menor de un kilowatio”;<sup>883</sup> c) existía una mayor oferta de espectáculos: en Guayaquil, “con excepción del Teatro Apolo, [...] los empresarios locales se encuentran en una franca competencia por la actuación de valiosos números artísticos. Así hemos visto últimamente las salas de los cinemas Olmedo, Ponce, México, Luque, Central Olimpia, Guayas, Colón y Popular, completamente llenas de espectadores, que han aplaudido tan excelentes programas”.<sup>884</sup> Cabe pensar que personas de ingresos medios y bajos también conformaban este público, pues las localidades en los teatros incluían siempre una sección de precios populares. A partir de indicios como los mencionados, considero que el consumo musical de los pobladores urbano-marginales también aumentó en los años 50. Esa demanda

---

<sup>881</sup> Eduardo Kingman Garcés, “Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos”. 2002. Acceso 3 septiembre 2016 <<http://www.flacso.org.ec/docs/artidenymestizaje.pdf>>, 7.

<sup>882</sup> Cfr. las fotos de *shows* en platós de emisoras Atalaya, Cenit y América. [*Revista Cine Radial*, Año II, No. 9 (junio 1953), 8]

<sup>883</sup> “El problema de las radiodifusoras”, *Revista Cine Radial*, Año V, No. 24 (noviembre- diciembre 1956), 3.

<sup>884</sup> “Espectáculos en los teatros locales”, *Revista Cine Radial*, Año III, No. 13 (agosto- septiembre 1954), 12.

mayor de artistas y repertorios populares, con temas referidos a su cotidianidad, pudo ser otro factor que retroalimentó la mayor y renovada oferta musical, que se dio en este periodo.

Sin embargo, ello no bastaba para reducir las tensiones sociales. La situación de pobreza de estas capas de población y su precario acceso a servicios básicos promovían su creciente inconformidad. A ello se sumaban las disputas por sus derechos políticos: “En contra de las teorías que relacionaban el crecimiento económico y la modernización con la democracia, las dictaduras autoritarias que surgían [...] mostraban que el desarrollo económico nacional no había significado la [...] democratización liberal.”<sup>885</sup> Con estos ingredientes, la vida social en las urbes se volvía más compleja y tensa por factores no solo económicos y políticos, sino también sociales y culturales. El mundo social reclamaba una reconfiguración hacia 1950, y el campo de lo político volvía a hallarse en el ojo del huracán. Por eso no extraña que, en lustros de despliegue del discurso de la modernización, emergieran también discursos populistas. Si en el puerto las poblaciones urbano-marginales se hacían visibles (y con su *ethos* desafiaban la civilidad liberal), la música popular mestiza se hizo cargo de los temas de esa cotidianidad; también el partido populista Concentración de Fuerzas Populares aportó al despliegue de aquel *ethos*, con la *praxis* cultural del partido.

## **2. El proceso del pasillo, entre 1945 y ca.1965: dinámicas en Quito y Guayaquil**

La década del 50 es particularmente rica en intercambios musicales, evidentes en los pasillos que se componían en Guayaquil y en la capital. La influencia del bolero mexicano sobre el pasillo es denominada “bolerización”, y se produce principalmente en Quito. Además, allí tuvieron lugar otros procesos: a) una resignificación letrada de géneros popular-mestizos del país, llamada “estilización de la música nacional”; b) el afianzamiento de la construcción de “lo popular” como “folklore” (nacional, o de otros países), en un trabajo en el coinciden emisoras radiales, industria del espectáculo y sociedad civil; c) la designación del pasillo con influjo del yaraví como “la canción nacional” (complejo proceso social, con intervención de diversos actores del mercado, de lo político y de la sociedad civil).

En Guayaquil se produce también un proceso intenso de intercambios con otros géneros como el vals peruano y el tango, y también con el bolero. De hecho, en los años 50, esta ciudad brinda un gran aporte a la música del país y la región: inicia el despliegue de un

---

<sup>885</sup> Salgado, “Galo Plaza Lasso...”, 125.

estilo que, en los años 70 y 80 estará claramente reconocido como música rocolera. En relación con esto, llaman la atención dos hechos: por qué en Guayaquil no se realizaron la intervención letrada que condujo a la “estilización del pasillo”, ni el auge de espectáculos que afianzaban los “folklores” nacionales; y por qué, en su defecto, los géneros populares empezaron a mostrar rasgos que luego serían reconocidos como rocoleros, en un momento tan temprano como la década del 50. Para responder a esas interrogantes, cabe recordar que los procesos del pasillo en Quito y Guayaquil obedecen a su diferente tradición musical, pero también al modo en que se construye y gestiona lo popular en ambas ciudades —diferencia que se volvió decisiva en ese decenio—. De allí la necesidad de revisar sus contextos socio-políticos, antes del análisis del proceso musical.

## **2.1. El pasillo en Guayaquil: rostros de individuos en la multitud**

### **2.1.1. La gestión de lo popular en el puerto**

En los años 50, la emergencia de una nueva estructura de sentimientos en los habitantes marginales de Guayaquil se expresa en sus productos culturales (en este caso, un estilo musical); pero también en una cultura política nueva. Ambos elementos tensionaron la gestión de lo popular cumplida tradicionalmente por la oligarquía local. El énfasis en la construcción de jerarquías sociales (y políticas, económicas) explica por qué se dio en el puerto una deriva “rocolera” del pasillo, en lugar del elegante pasillo “boleroizado” o de un “pasillo estilizado”. De su parte, desde una cultura política nueva, el partido CFP buscó constituirse como hegemonía alternativa en Guayaquil. Y resulta que ambas prácticas (la cultural-musical, y la política) se retroalimentaron mutuamente pues eran respuestas, en dos ámbitos, al mismo fenómeno de exclusión.

Pero los populismos no eran (ni son) todos iguales. Y si entonces existía también un populismo velasquista, cabe preguntarse por qué una cultura política como la del CFP surgió y se mantuvo con fuerza en el puerto, y no en Quito. Entre otras razones, ello tendría que ver con la tradición de manejo de lo popular en esa ciudad. Recuérdese que, desde el siglo XIX, los patricios guayaquileños habían construido su poder político regional/ nacional desde dos instituciones: el Municipio local y la Junta de Beneficencia. Sus políticas y sus prácticas —basadas en un discurso proveniente del liberalismo y la perspectiva masónica de la

beneficencia—, armaron un dispositivo que construyó la hegemonía cultural y política de agroexportadores, banqueros y comerciantes en el puerto.<sup>886</sup> Ella se mantuvo hasta inicios de los años 20 cuando, en contexto de la honda crisis económico-política, ocurrió una gran masacre popular en noviembre de 1922. Desde entonces, y sobre todo en los años 30, la hegemonía *cultural* del liberalismo guayaquileño fue disputada fuertemente por el ascenso de la matriz de izquierdas y sus políticas culturales incluyentes de lo popular. En lo *político*, el populismo de Velasco logró romper la preeminencia del Partido Liberal, en esa ciudad.<sup>887</sup>

Incluso hasta ca. 1945, el liberalismo no lograba configurar una propuesta acorde a los nuevos tiempos, ni en su relación con los grupos subalternos, como tampoco en su relación con actores políticos emergentes que no provinieran de la burguesía local. “A la vez que tendía un puente hacia los sectores ‘sufridos’, la Beneficencia cerraba el entorno social de las elites alrededor de influyentes redes familiares. En este contexto, sus convicciones liberales no se tradujeron en un proyecto claro de democratización de la sociedad, menos todavía en propuestas que incorporaran, de manera sostenida, una visión de ciudadanía.”<sup>888</sup>

Aunque seguían (y aún siguen, hasta hoy) vigentes las instituciones de la Junta de Beneficencia, la relación entre burguesía local y grupos subalternos continuaba (y continúa) sosteniéndose en una perspectiva paternalista, patriarcal y afirmadora de jerarquías sociales. Los populistas supieron sacar provecho de ese contexto, y su propuesta política se levantó como una opción para los habitantes excluidos cultural, política y económicamente: “la retórica populista se convirtió en una crítica radical de la concepción liberal oligárquica del mundo social, [al apelar] al pueblo, y no a la ciudadanía, a la hora de interpelar a los sectores suburbanos. El concepto de ‘bajo pueblo’ estaba, sin duda, más cerca de las experiencias de vida de los pobladores de la barriadas marginales, que la misma idea de ciudadanía, en un Estado todavía muy distante física, simbólica y políticamente”.<sup>889</sup>

---

<sup>886</sup> La Junta de Beneficencia, institución laica, inició otra modalidad de gestión de lo social que no dependía de la Iglesia (como en siglos anteriores) ni del Estado. Asumió la construcción y mantenimiento de hospitales, escuelas, orfanatos y albergues —políticas de lo social en las que el Estado revelaba falencias—.

<sup>887</sup> Cfr. David Gómez, “Estado, Partidos políticos y Sociedad civil en el Ecuador 1935-1940”. (Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Flacso, sede Ecuador, 2014). Acceso 30 junio 2016. <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6661/2/TFLACSO-2014DSGL.pdf> >

<sup>888</sup> Felipe Burbano de Lara, “Guayaquil en los años 50. Irrupción populista, auge económico y poder oligárquico”, en Felipe Burbano de Lara (coord.), *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX* (Quito: FLACSO/Ministerio de Cultura, 2010), 285.

<sup>889</sup> *Ibíd.*, 285.

### 2.1.2. La experiencia urbano-marginal

La distancia entre el discurso del desarrollo y el discurso populista pudiera asimilarse a la que existe entre las formas de la música culta y la música popular, o entre la civilidad urbana y la anti-civilidad de las barriadas marginales. Son pares de formas disímiles, que pueden llegar a contraponerse. Según Raymond Williams, casi siempre hay diferencias entre las formas recibidas/ hegemónicas y las de la propia experiencia. La tensión entre esas formas establecidas (oficiales) y las de la cotidianidad se registran en la conciencia práctica (“un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque [...] en fase embrionaria”);<sup>890</sup> las tensiones aumentan cuando los discursos oficiales (u otras formas establecidas) dicen muy poco de la experiencia. El concepto *estructura de sentimientos* se refiere a esa tirantez, que se presenta en sus inicios como difusos grados de conciencia y/o sentimientos de inconformidad; informa de cambios que pueden ser la raíz de la renovación o actualización de instituciones o modelos oficiales o, al contrario, del cese de su vigencia.

Según Williams, las crisis derivadas del ascenso o fractura de una clase social (o de un modelo cultural) son las que dan lugar a renovadas e inéditas formas culturales: ideologías, estéticas, culturas políticas, instituciones emergentes.<sup>891</sup> En sus inicios, esas formas se muestran como sutiles cambios cualitativos, muy específicos, “de estilo”; su devenir se aclara al final de la crisis, y solo entonces se puede saber si fueron eliminados, incorporados al orden vigente, o si permanecen como elementos residuales. En el caso que se estudia, el “pasillo rocolero” fue expresión emergente en los años 50, pero no pudo ser excluida del orden vigente; así, hoy se la reconoce, aunque en posiciones de subalternidad. Se trató de una experiencia y un *proceso* personal/ social, y a la vez se incorporó a una *estructura*. Puede verse, pues, que este concepto se vincula de manera íntima a la *experiencia*.<sup>892</sup> Es de esa *experiencia situada en los barrios* que trataré en este acápite.

Una de las expresiones de la nueva estructura de sentimientos que se manifestó en Guayaquil de manera explosiva en los años 50 fue el surgimiento de una cultura política que era nueva por varias razones: a) la perspectiva del CFP difería de aquella de las izquierdas y de los gobiernos oligárquicos en el “manejo” de las poblaciones marginales, sobre todo

---

<sup>890</sup> Williams, *Marxismo y literatura ...*, 173.

<sup>891</sup> *Ibíd.*, 174.

<sup>892</sup> Incluso, “una definición alternativa sería la de estructuras de la *experiencia*”. [*Ibíd.*, 175].

porque daba un lugar central a la experiencia;<sup>893</sup> b) las prácticas de los líderes del CFP contrastaban con las del populismo velasquista: Carlos Guevara (y luego Assad Bucaram) encabezaban personalmente sus redes en la comunidad, mientras que Velasco las “adjunta[ba] a sí en el momento electoral [...]”; [el CFP] cultiva[ba] ese apoyo directamente [...] [y, Velasco,] a través de la intermediación de efectivos brokers locales”; a diferencia del velasquismo, las prácticas cefepistas se sustentaban en la experiencia diaria en las barriadas;<sup>894</sup> c) por la convocatoria a bases que no eran las del populismo velasquista;<sup>895</sup> d) en relación con lo anterior, porque recién en los años 50 puede hablarse con propiedad de tugurios o barrios suburbanos. Amparo Menéndez sostiene que las barriadas periféricas de 1933 no se conformaban aún en su carácter de guetos de pobreza y exclusión, ni afloraban por ende como fenómeno cultural significativo:

[En 1933,] los votos de los marginados de Guayaquil difícilmente podían originarse en ‘barrios suburbanos’, [porque estos eran] aun incipientes en aquel tiempo, como modalidad de inserción ecológica de la población de la ciudad. [...] En todo caso, que en la elección de 1933 los votos de Velasco Ibarra en Guayaquil no provengan (sic) de los ‘barrios suburbanos’ no significa necesariamente que los marginados de la ciudad, por más minoritarios que fueren (sic) como electorado, no votaran por Velasco Ibarra en esa ocasión. Significa, más bien, que su comportamiento electoral es más difícil de rastrear, y nada más.<sup>896</sup>

En contraste, los “suburbios” fueron casi lugares de confinamiento, zonas de *apartheid* económico, social y político-cultural; en ellos, los pobladores debían desarrollar estrategias para paliar carencias y exclusiones, y realizar el trabajo de reconfiguración identitaria. En relación con eso, es significativo que, a fines de los años 40, quienes reconocían la existencia de este sector no fueran ni el Estado (más allá de la verificación como dato estadístico), ni el Municipio guayaquileño, ni los actores de la cultura erudita o de la Iglesia, ni la mayoría de la sociedad política; junto al específico partido CFP, fueron ciertos actores de la radio, y de las industrias fonográfica y del espectáculo quienes lo

---

<sup>893</sup> “Guevara Moreno le manifestó, en conversación privada a Rafael Arízaga Vega, que ‘en 1946 ninguno de los llamados líderes de izquierda tenía capacidad política pues eran simples repetidores de consignas extrañas. Los Socialistas y Comunistas nunca entendieron al pueblo y por eso fue que Velasco los liquidó’”. [Rodolfo Pérez Pimentel, “Carlos Guevara Moreno”. Acceso 1 mayo 2016 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/g6.htm>>]

<sup>894</sup> Amparo Menéndez-Carrión, “La conquista del voto”, en Santiago Escobar (edit.), *El proceso urbano en el Ecuador* (Quito: ILDIS, 1989), 275.

<sup>895</sup> Cfr. Burbano de Lara, “Guayaquil en los años 50...”.

<sup>896</sup> Amparo Menéndez Carrión, “Hacia una interpretación de la naturaleza del comportamiento electoral urbano en contextos de precariedad estructural: Propuesta para el caso de Guayaquil”, en *El populismo en el Ecuador (antología de textos)* (Quito: ILDIS, 1989), 278-9.

hicieron.<sup>897</sup> Junto a esa nueva cultura política, otra expresión del proceso fue el giro en lo musical: emergió un grupo no pequeño de trovadores de la experiencia cotidiana en barrios marginales. Ambas expresiones guardaban íntima relación, y se retroalimentan entre sí; ambas respondían a sutiles cambios en la manera de estar en el mundo, en la ética y estéticas (de estilo musical, en este caso); en suma, dialogaban con aspectos de la nueva cotidianidad de mejor manera que las formas tradicionales.

Varios aspectos de la cultura del populismo guevarista iluminan la relación entre experiencia y estética emergente: a) el CFP, al tener sus huestes en las barriadas suburbanas, aportó a la reconfiguración identitaria *con* y *en* el lugar; por un lado, inmigrantes campesinos o antiguos pobladores de otros barrios, serranos o costeños, todos compartían ahora una similar experiencia, allí situada; por otro lado, se sumaban a esa experiencia las relaciones que se establecían entre ellos y los habitantes de “la gran urbe” (en lenguaje cefepista, “la trinca” eran las elites de diverso orden); b) en esa situación, la cultura política del populismo los reconocía como sujetos políticos,<sup>898</sup> desde la identidad de ‘bajo pueblo’, no de ciudadanos; era una praxis enmarcada en las instituciones del Estado liberal-democrático, pero inserta a la vez en un espacio contrapúblico subalterno; c) esa cultura política reconocía experiencias de vida-otras<sup>899</sup> (ajenas a los modelos liberal-burgueses), un *habitus* particular (de los “barrios bajos”), una ética-otra (de corte clientelar, con formas que se apartaban o

---

<sup>897</sup> Ciertos empresarios de espectáculos aludían al nuevo sector social *en relación con su distribución urbana*, y reconocían su especificidad cultural; p. ej., en el “festival artístico-bailable” del American Park, proclamaron a “las Madrinas de los **Barrios Suburbanos**. Diez y siete guapas chiquillas criollas, elegantemente ataviadas, desfilaron [...] para que el público eli[giera] a la Reina Soberana de la Fiesta”. [“American Park. Regio Festival Artístico-Bailable”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1949, 14] Énfasis añadido.

<sup>898</sup> Primero, incluyeron en el Municipio a cuadros políticos provenientes de barrios marginales: “los concejales llegaron a tener apellidos populares, inclusive origen autóctono (sic) y esto debió contrariar grandemente a las elites’ (Entrevista # 5)”. [Burbano de Lara, “Guayaquil en los años 50...”, 259]. Segundo, promovieron su ejercicio del voto: entre las elecciones presidenciales de 1948 y las de 1956, el número de votos aumentó un 218,27%, y un 272,32% en las de 1960. [Nohlen, Dieter (coord.), *Enciclopedia Electoral Latinoamericana y del Caribe* (San José: Instituto Interamericano de Derechos Humanos, 1993. 1a. edición en español): 298]. Los votantes aumentaron también en las elecciones municipales. [Cfr. Amparo Menéndez-Carrión, “Estructura y dinámica de la articulación electoral en las barriadas de Guayaquil, 1949-1978: El nivel local”, en *El populismo en el Ecuador (antología de textos)* (Quito: ILDIS, 1989), 412n (nota al pie # 99)]. **Un porcentaje de esos votos se debía al trabajo del CFP:** “ellos nos pedían que les enseñáramos a firmar, y lo hacíamos, para que pudieran sacar sus papeles [para votar]...” (Entrevista No. 6). [...] Los presidentes de comité, [...] de hecho, manipulaban a ‘su gente’ a fin de que pudieran volverse ‘aptos’ para inscribirse y, fundamentalmente, ‘para que votaran por quienes tenían que votar”. [Ibíd., 390n-391n, nota al pie # 58]

<sup>899</sup> La autora alude a “**La habilidad [...] para comprender la naturaleza del suburbio, aceptando a los moradores como son, interpretándolos en sus propios términos, y cultivando su apoyo** [Cfr. Menéndez-Carrión, “La conquista del voto”, 275]. Énfasis añadido.



ponían en cuestión la moral tradicional),<sup>900</sup> y estéticas-otras (populares, de lo urbano-marginal). En suma, entre los elementos que intervenían en la reconfiguración identitaria constan: el reconocimiento de *ser-en-multitud* —sobre todo al relacionarse con la gran urbe y sus formas de civilidad—; el saberse sujetos políticos instalados y auto-representados *en los márgenes*, con una praxis que resistía a las formas políticas y de la urbanidad burguesas, y que empleaba formas-otras de agencia para mejorar sus condiciones materiales; y el constituirse mediante el consumo de formas estéticas alternativas.

Así, en consonancia con los sentidos generados en la experiencia suburbana, se va conformando una “cultura barriobajera”, reconocida como elemento central en la praxis política populista.<sup>901</sup> Da fe de ello la vigencia del rol de la fiesta y de lo lúdico, en esa praxis: “la idea de ‘diversión’ asociada a las actividades del partido en la barriada está invariablemente presente”.<sup>902</sup> En la cultura política populista (sobre todo, durante campañas electorales), el nuevo estilo musical y los cantores populares eran esenciales. El CFP guevarista utilizó, entre otros, a dos artistas que fueron la vanguardia del nuevo estilo. Un jovencísimo Julio Jaramillo participó en la grabación del himno del CFP en 1952, cuando tenía diecisiete años; la leyenda narra que el trío Los Soberanos (Abilio Bermúdez, Pedro Chinga y Alfredo Lamar) había sido elegido para grabar la marcha “Nuestro líder”; pero ante la indisposición repentina de Lamar, Bermúdez “se acordó ‘del negrito’ que cantaba con Rosalino Quintero y fue a buscarlo. Julio aceptó y concurren a la Radio Ondas del Pacífico, donde grabó por primera ocasión. Cada uno de los tres músicos recibió trescientos sucres; [...]hicieron] doce copias, una para cada estación de radio donde debía pasarse la Marcha.”<sup>903</sup> Por otro lado, Fresia Saavedra desempeñó una tarea similar (aunque, dicho sea, no recibió remuneración alguna):

---

<sup>900</sup> No había el sentido de fidelidad: “a fines de la década de 1950 y principios del 60, muchos líderes barriales, cuadros e importantes miembros de CFP [guevarista] se volverían menendistas, [...] en contra de un Guevara en curva descendente [...] [Menéndez era] el nuevo *city boss*... y *protégée* del Presidente Velasco”. [Ibid., 417-8] “‘Cuando vino la pelea entre Guevara y Robles, entonces ya toditos se hacían menendistas. [...] [V]eíamos que la pelea en CFP era a muerte y que esto nos podía poner a nosotros en problemas si nos dejábamos. Así que apoyamos a Menéndez... ¿qué más nos quedaba?’. (Entrevista No. 36).” [Ibid., 418]

<sup>901</sup> Para la relación entre praxis cultural e identidades, cfr. Ron Eyerman, “La praxis cultural de los movimientos sociales”, en Pedro Ibarra y Benjamín Tejerina (eds.), *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural* (Madrid: Trotta, 1998).

<sup>902</sup> Menéndez-Carrión, “La conquista del voto”, 384n, nota al pie # 50.

<sup>903</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “DEBUT. Julio Jaramillo se dedicó de lleno a vivir del canto. Su primera grabación fue, sin embargo, una marcha política”. *Diario Expreso* (Guayaquil), 2 de marzo de 2016. Acceso 22 julio 2016 < <http://expreso.ec/guayaquil/vida-bohemia-MC105842>>

Como era una cantante y compositora popular, los políticos la buscaban para que les grabara marchas y [los ayudara a] triunfar en las elecciones. La primera fue para Carlos Guevara Moreno y ganó la Alcaldía de Guayaquil. Escribió y grabó marchas para Assad y Abdalá Bucaram, Sixto Durán [...] y otros. ‘Tooodos los políticos me buscaban, la mayoría de las canciones son mías. Yo lo hacía sin ningún interés porque ni siquiera me pagaban. Mejor dicho: nunca pedí nada. [...] Lo que me han dado son homenajes, son cartones, son medallas que no son de oro, son pintadas con brillo. Pero la satisfacción que tengo es que he hecho bastante. El único que me mandó un aro con brillantes, que se me perdió, fue José María Velasco Ibarra cuando le grabé su canción y fue por quinta vez presidente de la República’.<sup>904</sup>

Ya Gramsci y Williams señalaron el rol de la cultura para construir hegemonías, y los líderes populistas lo sabían por intuición. La presencia (o la voz) de Saavedra y Jaramillo en las campañas era elemento clave para que hubiera coherencia entre la experiencia y el llamado del partido político; contribuía a generar identidad con el partido, con el barrio, con esos artistas y la cotidianidad referida en sus canciones. En ese sentido, ellos aportaron mucho más a la construcción identitaria del suburbio guayaquileño (con su música y su participación en las campañas) que el prestigioso narrador ecuatoriano Jorge Icaza (con su novela *Huasipungo*, de reconocimiento mundial), afiliado al CFP en 1955.<sup>905</sup> Primero, porque el poder comunicacional de lo sonoro resultó incomparablemente mayor que el de la letra impresa, en este caso (esta sonoridad se inscribía en la experiencia cotidiana, y no requería de una suficiencia otorgada por la academia); segundo, por los temas que abordaban: muchas canciones de Fresia Saavedra, Máxima Mejía, Olimpo Cárdenas, Abilio Bermúdez, Julio Jaramillo (o vales de Lucho Barrios, o guarachas de Daniel Santos) narraban sentimientos y avatares que resultaban familiares a ese público; y porque esta música tenía las marcas de los géneros populares, no de las que dictaba la Academia.<sup>906</sup>

Finalmente, otro punto importante es que las prácticas del consumo cultural (en los espectáculos masivos) y del partido se realizan en la experiencia urbana de la multitud.<sup>907</sup> En su clásico *De los medios a las mediaciones*, Jesús Martín Barbero recoge reflexiones de

---

<sup>904</sup> Jorge Martillo M., “Fresia Saavedra: Su vida como un pasillo”, *El Universo* (Guayaquil), 10 de mayo de 2015, <<http://www.larevista.ec/comunidad/cuerpo-y-alma/Fresia-Saavedra-su-vida-como-un-pasillo>>

<sup>905</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “Jorge Icaza Coronel”, consultado 17 noviembre 2012, <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo5/i1.htm>>

<sup>906</sup> Jorge Icaza, proveniente de sectores medios, pronto ingresó al canon literario, con *Huasipungo* (1934), novela indigenista. Sin embargo, cabe pensar que, al publicitarse su presencia en el CFP cuando ya era un referente canónico, este partido buscaba seducir adicionalmente a sectores sociales medios, letrados.

<sup>907</sup> Para Le Bon, se trata de “un *fenómeno psicológico* por el que los individuos, por más diferente que sea su modo de vida, sus ocupaciones o su carácter, ‘están dotados de un alma colectiva’ que les hace comportarse de manera completamente distinta a como lo haría cada individuo aisladamente”. [Le Bon, 1895, citado en Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones ...*, 32].

Walter Benjamin (1892-1940) que interesan a nuestra investigación. A partir de la obra del poeta Baudelaire, este filósofo alemán reflexiona sobre la relación entre masas y ciudad, a partir de tres figuras. La primera se refiere a la *conspiración*, como “espacio en que se cuece la rebeldía política. Sobre él convergen y en él se encuentran los que vienen del límite de la miseria social con los que vienen de la bohemia, esa gente del arte que ya no tiene mecenas pero que todavía no ha entrado en el mercado”;<sup>908</sup> en tal sentido la taberna, como espacio real y simbólico, resulta clave: “por ‘su vaho’ pasa una experiencia fundamental de los oprimidos, de sus ilusiones y sus rabias”.<sup>909</sup> La segunda figura es la de *las huellas borradas*, “o mejor, la de la masa como ‘difuminación de las huellas de cada individuo en la muchedumbre de la gran ciudad’”.<sup>910</sup> En estrecha relación con esta figura, está la tercera: la *experiencia en la multitud*. Según Martín Barbero, el poeta francés Baudelaire considera como “una experiencia moderna” ese placer de estar en la multitud:

a la multitud no la siente ya externa, como un algo exterior y cuantitativo, sino como algo intrínseco, una nueva facultad de sentir, ‘un *sensorium* que le sacaba encantos a lo deteriorado y lo podrido’, pero cuya ebriedad no despojaba sin embargo a la masa ‘de su terrible realidad social’. [...] [Por otro lado,] **es en multitud como la masa ejerce su derecho a la ciudad**. Pues la masa tiene dos caras. Una por la que no es sino esa ‘aglomeración concreta pero socialmente abstracta cuya verdadera existencia es solo estadística. Y otra, que es la cara viva de la masa... la de la **multitud popular**’.<sup>911</sup>

No es casual que la experiencia de la praxis populista de Guevara Moreno implicara una suerte de conspiración contra las formas de la democracia liberal, ni que los mediadores hubieran sido actores (intelectuales, algunos) que no habían conseguido ingresar al campo político guayaquileño. No es coincidencia que se evidenciaran las multitudes como públicos de espectáculos diversos;<sup>912</sup> o que tanto en la praxis cultural del guevarismo como en ciertas

---

<sup>908</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Vol. I, p. 24; citado en Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones ...*, 67.

<sup>909</sup> La prensa reseña varios casos. Ejemplo: un “[i]ncidente de proporción ocurrió la noche del sábado entre grupo de individuos y varios pesquisas [de la policía, mientras ‘se hallaban libando licor en una cantina de aquel sector’]. El joyero Abdón Moscoso resultó golpeado por los pesquisas, habiendo llegado éstos a hacer disparos, alarmando al vecindario”. [“Incidente de proporción ocurrió la noche del sábado entre grupo de individuos y varios pesquisas”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1948, 6]

<sup>910</sup> Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones ...*, 68. El acto de borramiento es doble: la ciudad debilita las huellas identitarias de la burguesía (sus formas establecidas) y a la vez cubre las del criminal. [Ibíd.]

<sup>911</sup> Ibíd., 69. Énfasis añadido.

<sup>912</sup> “Durante el día y la noche que han funcionado los Parlantes [del periódico hablado] ‘La Voz de la Victoria’ como también las proyecciones cinematográficas [en la Plaza del Centenario], se calcula que hayan (sic) desfilado unas 20.000 personas”. [“Empresa promotora OCRE, auspiciada por el Gobierno, coopera para Fiestas Octubrinas con M. I. Municipalidad”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1948, 5]

prácticas de consumo cultural se transitara por un espacio “malevo” por excelencia: la cantina —más allá de que los barrios del suburbio fueran *per se* espacios marginales, de los límites—.

Justamente, en el escenario de las cantinas, un dispositivo tecnológico reciente completaba esta “experiencia fundamental de [es]os oprimidos”: la rocola, que proveía de música y de un discurso sobre la cotidianidad a esos pobladores urbano-marginales desencantados. Tampoco es accidental que en esas prácticas políticas y de consumo cultural se desdibujaran las marcas de la civilidad burguesa, del arte culto, de las formas de música aceptadas por la burguesía local. Y, menos aún, no es fortuito que la *experiencia en la multitud* sea clave en ambas clases de prácticas.

La multitud es una manera-*otra* de apropiarse de la ciudad, de *estar* en ella; pero también implica una manera de *ser*, construida en oposición al modelo de la civilidad burguesa, de formas ordenadas y establecidas. Pueden recabarse indicios de la tensión entre ambos modelos desde fines de la década del 30, en notas periodísticas que expresaban el malestar burgués, su perspectiva de que las masas originan tumulto, caos, desorden. Un ejemplo: cuando llegó al evento “el señor Carlos Zevallos Menéndez, Presidente del Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, **pudo constatar, lleno de desagrado**, que era algo imposible verificar el acto cultural anunciado”, “No hubo guardia civil para detener la zanganada, [...] la incultura del populacho”.<sup>913</sup> De su parte, el malestar de los grupos subalternos era aún embrionario, y se fundamentaba en las contradicciones entre sentimiento y pensamiento de dichos actores marginales (sutiles cambios en su estructura de sentimientos que se estaba operando por entonces).

Revisaré los eventos referidos en esas notas periodísticas. El primero habla del apoyo de públicos subalternos hacia una u otra divas galantes, en sus presentaciones; se critica el comportamiento de esos concurrentes a la localidad más económica (la galería) de un teatro, luego de la presentación de las dos vedettes. El periodista resaltaba:

Los escándalos que promueven, en el interior del teatro, los asistentes a galería en favor de las dos artistas, anoche llegaron a su colmo; [...] al salir de la función, los simpatizantes pretendieron agredir a la artista que no era de su simpatía, teniendo que intervenir la policía y hacer arrestos [...] [Aducían] que la una o la otra trabajaba mejor, llegando hasta los puños

---

<sup>913</sup> “La incultura del populacho impidió lograra éxito Concierto al aire libre que Casa de la Cultura organizó en la Plaza Centenario”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1948, 3. Énfasis añadido.

y las pedradas. En vista de la presencia de la policía, [otros miembros de] las masas compactas de hombres se dieron a la fuga.<sup>914</sup>

En la cultura política ecuatoriana, no eran inocentes ese sustantivo y ese adjetivo; “masas compactas” remitía “los compactados” (los responsables de una matanza ocurrida en Quito apenas cinco años antes: la Guerra de los cuatro días). El temor a la violencia y al tumulto se expresa en la coda: “Para evitar estas algazaras en el teatro durante las funciones de la mencionada compañía [William Head], todas las noches irá una dotación de hombres armados [policías] que hará acto de presencia en la galería, y todo aquel que lance gritos a favor de tal o cual artista, será conducido preso”. Pudiera decirse que era excesivo colocar una guardia armada al interior del teatro; pero esa presencia —dispuesta a encarcelar a quien lanzara gritos— habla de que acaso estaba en juego otra cosa, tanto o más importante que la tranquilidad en las calles: la definición de las formas de comportamiento en las instituciones burguesas (la urbanidad en el teatro, en este caso) y en las calles, las formas de dirimir preferencias entre una artista y otra (la obligatoriedad del comportamiento “civilizado”).

El segundo hecho parece un acto de rebeldía de la multitud popular contra el cerrado círculo de la burguesía guayaquileña. La elección de la señorita Guayaquil 1939 recayó en la nieta del Gobernador de la Provincia del Guayas y director supremo del Partido Liberal. Dos días después, ella fue agredida por elementos de la multitud al salir de su casa, rumbo al acto de su coronación. Ese ataque hablaba de aquello que la civilidad burguesa no podía controlar (procesos populares no inscritos en la lucha política de las izquierdas, que implicaban a otros grupos sociales excluidos); aludía a lo que se escapaba a la propuesta liberal, conciliatoria con los movimientos organizados de trabajadores, hasta los años 20. Días antes, siendo aún candidata, la Señorita Guayaquil recordó: “dije que no debía mirarse a las clases sociales en esto [el concurso], y que el Jurado debería actuar sin ese prejuicio. Soy demócrata, y me gustaría sentir cerca de mí en esa noche [de mi coronación] a los hijos del pueblo”.<sup>915</sup> Por último, el ataque a esta hija predilecta de la burguesía recuerda, inevitablemente, otra “gesta popular” que pervivía en la memoria de la urbe: la que hizo posible que se eligiera por primera vez a una candidata no burguesa (Sarita Chacón) como Señorita Guayaquil 1930.

---

<sup>914</sup> “Gran escándalo originan simpatizantes de artistas Conchita Vila y Trini Amadori”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 24 de julio de 1937, 9.

<sup>915</sup> “Esta noche estrenase en el Colón el pasillo ‘Señorita Guayaquil’”, *El Universo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1939: 5.

El tercer ejemplo es el más interesante, pues habla de un enfrentamiento directo con las formas de la música culta. Era el año 1948, y la CCE tenía ya cuatro años de existencia. Su empeño “culturizador” en el puerto se había visto potenciado con el trabajo de Ángelo Negri —fallecido en diciembre de 1947—. El hálito del italiano, y el afán de copar los espacios de la música con formas letradas, se aprecian en los espectáculos ofertados en los años 1946, 1947 y en el referido 1948. La idea de realizar conciertos al aire libre, con repertorios de música clásica, había ganado popularidad; fue acogida incluso en la oferta de espectáculos del American Park, en 1946.<sup>916</sup> Así, el Programa Municipal del 8 de octubre de 1947 incluyó el “Gran Concierto Sinfónico al aire libre en la Plaza del Centenario, [que sería] ejecutado por los mejores profesores de la ciudad y dirigido por el maestro señor Segundo Luis Moreno, director del Conservatorio Nacional de Música; programa auspiciado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas”.<sup>917</sup> El afán explícito de esta actividad era “acercar el arte al pueblo”, entendido solo el “arte culto” como verdadero “arte”: la CCE Núcleo del Guayas quería “hacer una efectiva obra de divulgación cultural en beneficio del pueblo guayaquileño, que tanto necesita[ba] de una labor en este sentido; pero aún más, merece citarse [su] afán de elevar el nivel cultural de nuestro medio, bastante menguado por el mal gusto de la música popular que en ningún caso beneficia la educación de las masas”.<sup>918</sup> A esa cruzada se sumaron varias instituciones.<sup>919</sup>

Hasta que llegó el evento que la CCE Núcleo del Guayas organizó en la Plaza del Centenario, en 1948, y del cual se reseñó lo siguiente:

Desde el momento en que comenzaron a llegar los enseres e instrumentos de la orquesta, fue materialmente imposible poner orden a **la masa humana** que estrechaba cada vez más a los empleados encargados del arreglo de la orquesta. Así vimos cómo, en varias ocasiones, el Secretario del Conservatorio tuvo que arremeter contra **los individuos incultos que comenzaron a dañar los instrumentos del Estado**, ya que los buenos modales nada pudieron hacer. [...] No asomó ni una patrulla de [la guardia civil], como tampoco de la Policía Municipal. Nada valieron las repetidas llamadas por radio; siguió el empujón y el

---

<sup>916</sup> En 1946, esta empresa se enorgullecía “de haber ofrecido a Guayaquil [...] solo espectáculos de calidad [sopranos, tenores, una delegación del Conservatorio de Quito; y] la mejor música popular ecuatoriana, con la cual la cual la distinguida concurrencia podrá comenzar el animado baile que seguirá hasta el amanecer. [...] [Invitaba a disfrutar de ese] recital al aire libre, con ejecuciones de música clásica y nacional”. [“Estamos orgullosos de haber ofrecido a Guayaquil”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1946, 2]

<sup>917</sup> “Programa Municipal de festejos octubrinós”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 8 de octubre de 1947, 4.

<sup>918</sup> “El concierto al aire libre que presentó la Casa de la Cultura”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 14 de octubre de 1947, 4.

<sup>919</sup> Varios colegios y algunas empresas adoptaron ese formato de conciertos de música clásica; el Colegio Rita Lecumberry fue uno de los que se sumó, al presentar su Coro al aire libre, en 1947. [“Gran Festival Artístico al aire libre”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 2 de octubre de 1947, 4]

estropeamiento (sic) en especial de señoritas y menores [El acto pudo iniciar luego, con apoyo de] varios conscriptos que se hallaban por los alrededores.<sup>920</sup> (Énfasis añadido).

La crónica resalta las limitaciones de las fuerzas del orden, e insiste en los daños ocasionados a instrumentos y equipos radiofónicos (“Radiodifusora Cenit había colocado sus equipos de transmisión a fin de perifonear este Concierto, mas tampoco imaginaron que iban a salir con sus aparatos dañados por el populacho”). Concluye con un voto de aplauso y solidaridad con la CCE, y muestra escasa fe en la posibilidad de “educar a las masas”:

Nuestro Núcleo de la Casa de la Cultura ha venido preocupándose de que en Guayaquil se realicen estos actos con miras a educar a las masas; pero no es posible aun en nuestro medio (sic) esta clase de torneos [‘conciertos al aire libre’, como ‘en todas las ciudades cultas del mundo’]. Desde esta columna sugerimos que una ocasión próxima (sic) se radiodifunda los conciertos por medio de altoparlantes colocados convenientemente: que se den los conciertos en un local **al amparo del populacho** y que a este se llegue por los altavoces; de no hacerse así, no serán ya los instrumentos los que paguen el picante, serán los ciudadanos, las mujeres, los niños.<sup>921</sup> (Énfasis añadido).

Obsérvese el sentido negativo de los sustantivos “populacho” y “masas”, y de los adjetivos utilizados en el título y subtítulos de la crónica: “La incultura del populacho impidió lograra éxito Concierto al aire libre que Casa de la Cultura organizó. Instrumentos de la Orquesta del Conservatorio, los atriles, la música escrita, los aparatos de transmisión rodaron, y algunos se dañaron. No hubo guardia civil para detener la zanganada”. Notas de prensa similares fueron cada vez más frecuentes, entre 1940 y 1950<sup>922</sup> (de hecho, en la publicidad electoral, algunos partidos políticos se promocionaban como distantes del “gangsterismo”).

En los artículos mencionados puede leerse una disconformidad, una rebeldía cuyas razones no se mencionan; lo que hacen es ubicar la experiencia popular en los márgenes de la ciudad y de la civilidad burguesa. Los autores de esas notas revelan una asimilación de la perspectiva hegemónica respecto de “la cultura”; por eso desdibujan los rostros humanos en los tres artículos, se los diluye en una multitud representada como ciega y violenta; y a pesar de todo, en esos ejemplos se alcanza a vislumbrar la “cara viva de la masa, [...] [que es] la de la multitud popular”,<sup>923</sup> el rostro de los “rebeldes espontáneos” que expresaban su

---

<sup>920</sup> “La incultura del populacho impidió ...”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1948, 3.

<sup>921</sup> *Ibíd.*

<sup>922</sup> Son los decenios en que se establecieron los suburbios de Guayaquil. A fines de los años 40 ya ha sido expulsado un buen porcentaje de familias pobres hacia asentamientos periféricos sobre el Estero Salado (los suburbios). [Cfr. Menéndez Carrión, “Hacia una interpretación...”, 278-9].

<sup>923</sup> Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* ..., 69.

disgusto, rechazo y/o resistencia ante las formas establecidas. En oposición a esa narrativa que los despreciaba y mostraba como salvajes, existieron otras también enfocadas en los actores “rebeldes”, pero que sí recogían sus vivencias de inmigrantes suburbanos. Ellas cristalizaron en varios productos culturales, como la música de corte *malevo* del Guayaquil de fines de los años 40 / inicios de los 50. Así, esta experiencia popular empezó a ser cantada en el pasillo y géneros como vals y bolero —apropiándose del *ethos* ya presente el tango, primera canción de las “orillas”, desde los años 20—; también era bailada<sup>924</sup> en la guaracha y en el porro que se consumían —y se creaban, asimismo— en el puerto. Eran canciones que gozosamente mostraban algunos rostros de los individuos en la multitud.

### **2.1.3. La emergencia del estilo rocolero: entre disputas por el mercado y las nuevas formas de consumo musical**

Desde inicios de los años 40, se afianzaron en Guayaquil varios procesos que aportaron al surgimiento del estilo rocolero. Esos procesos tienen que ver con: a) las disputas por el mercado de la industria fonográfica, que facilitó el giro de la música interpretada y consumida en Guayaquil, hacia una embrionaria canción rocolera; b) nuevas formas de consumo musical, sobre todo la ligada a la rocola; y, c) una articulación entre empresas discográficas, emisoras radiales, artistas y rocola.

La música rocolera puede definirse como un estilo que reúne a varios géneros (pasillo, valse, bolero, tango), con intercambios musicales y temáticos entre ellos, sobre la base de una sensibilidad y una poética deudoras del melodrama. Es parte de la corriente que —con leves variantes— se denomina música cebollera (en Perú), carrilera (en Colombia), vellonera (en Puerto Rico), cantinera (en Chile).<sup>925</sup> Un rasgo significativo del estilo es que tiende a debilitar las marcas diferenciadoras de cada canción nacional, por efecto de los intercambios e influencias mutuas entre géneros; así, la canción rocolera nacida en Guayaquil tiene influencias del valse, del tango y del bolero; en la música carrilera, de Colombia, “la piedra angular [...] es el tango-canción, le siguen el grupo constituido por el bolero, la canción ranchera y el corrido y en último lugar, aunque no en importancia, otro grupo constituido por

---

<sup>924</sup> “Por primera vez en un Baile Público, y de acuerdo con la finalidad Patriótica de esta Fiesta, se bailará la Música Ecuatoriana ejecutada por una Orquesta Típica Nacional”. [“American Park. Regio Festival Artístico-Bailable”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1949, 14.

<sup>925</sup> Wong Cruz, *La música nacional...*, 116.



el pasillo ecuatoriano y el vals cantado en sus diferentes vertientes (Ecuador y Perú). En menor grado, se podrían sumar la canción romántica en general, el pasillo colombiano y otros géneros (tonada cuyana, zamba.)”.<sup>926</sup> Ketty Wong resalta, finalmente, que no es bailable.<sup>927</sup>

Wong periodiza esta música, en el país, y ubica tres fases: de los precursores (décadas del 50 y 60); de transición (década del 70); y período clásico (fines de los 70 e inicios de los 80).<sup>928</sup> Para la autora, el pasillo rocolero nace en el período clásico (son algunos de los “pasillos compuestos en la década de los setenta y ochenta”). Mi criterio, en cambio, es que aun desde los años 50 se compusieron pasillos de estas características, que se observaban ya en algunos de los géneros nombrados (pasillo, valse, tango, bolero), también en esa década.

La canción rocolera, en sus temas, narra experiencias cotidianas de los pobladores urbano-marginales, usualmente migrantes. En la música carrilera (de la misma corriente que la rocolera), Martínez alude a un sustrato cultural “de personas nacidas en lo rural que decidieron finalmente hacer su vida en la ciudad. [...] Entonces, posee [...] un origen campesino y un desarrollo en la urbe”.<sup>929</sup> Pero se trata de vivencias y sentimientos no exclusivos de emigrantes en países andinos; son compartidos por cientos de miles de campesinos y habitantes de ciudades pequeñas, llegados a los márgenes de urbes de México, Argentina, países del Caribe y otros, en años de discursos desarrollistas.<sup>930</sup> Hablan, pues, de resquebrajamiento de señas identitarias; de valores y prácticas que apuntaban a reconfigurar filiaciones; de carencias materiales y desencuentros con la ley; de revanchas afectivas y desamores, incluyendo lo que hoy llamamos violencia de género. Era novedoso que se cantara y aplaudiera esto en diversos escenarios urbanos, y en distintos géneros musicales: pasillo, valse, tango, bolero, corrido, zamba. Esos géneros adquirirían un “aire de familia” en el nuevo estilo, que se naturalizaba de a poco y en décadas siguientes hallaría su afirmación.

El “aire de familia” no provenía solo de los temas, sino también de rasgos musicales: en ellos resonaban algo del valse peruano, o del bolero, o del tango. Hernán Ibarra señala que “el fenómeno rocolero no llegó en el vacío, [sino que] hubo un quiebre y una continuidad

---

<sup>926</sup> Lesmes Espinel, “El sublime objeto...”, 38.

<sup>927</sup> Wong Cruz, *La música nacional...*, 116.

<sup>928</sup> Wong Cruz, *La música nacional...*, 123.

<sup>929</sup> Paola Martínez Acosta, “Capitalismo e industria cultural: la música popular, cantinera, carrilera y de despecho en Popayán, Colombia”. (Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2011), 36 <<http://hdl.handle.net/10644/2866>>

<sup>930</sup> También hay indicios de esa inconformidad en otros productos culturales: radionovelas, cine, en cierta narrativa de los años 50; y en prácticas (políticas y culturales), ya analizadas en el caso de Guayaquil.

con otras formas musicales. En el pasado, el bolero antillano y el vals peruano formaban parte del mosaico de la música popular, ritmos que justamente se identifican con la música rocolera.”<sup>931</sup> A mi criterio, uno de los elementos centrales en la canción rocolera es, efectivamente, esa continuidad con el vals. Si no, apréciase a lo que el narrador José de la Cuadra señala, a fines de los años 30: “el pasillo montuvio recuerda al pasillo colombiano antes que al de la sierra del Ecuador. Es como un ligero vals [...]. De la música moderna, lo que mejor ha captado el hombre de nuestro agro es el tango argentino, el mismo que canta y glosa como vals lento”.<sup>932</sup> El músico cuencano Rosalino Quintero refiere detalles de la grabación local del vals peruano *Fatalidad*, en 1956; ese tema circulaba ya con gran éxito en la voz de Olimpo Cárdenas, grabado en un sello colombiano. En vista de eso, el sello local Ónix lanzó otra versión, con Julio como intérprete; Rosalino incluyó el requinto, realizó algunos arreglos y le dio “un ritmo distinto, en un punto medio entre el vals peruano y el ecuatoriano”.<sup>933</sup> Este músico popular habla, pues, de un “valsesito ecuatoriano”: un sonido que resonaba en el fondo de pasillos y tangos interpretados aquí.

Pero la música rocolera de los años 50 no solo intercambia elementos musicales: también permuta (o fusiona) referentes geográficos y culturales de varios países. Ya dijimos que la corriente en la que se inscribe la canción rocolera nace a la vez en varios países de Latinoamérica, después de los decenios de las músicas “nacionales” (los “folklores” de cada país: nacidos desde los años 20 hasta fines de los años 40). En otras palabras, si las décadas previas fueron de desarrollo de “la canción nacional”, el movimiento de los años 50 imprime un giro en sentido contrario: de borramiento de esas fronteras musicales para propender al intercambio entre los referentes de géneros afirmados como nacionales. Un ejemplo: el vals peruano ancló con fuerza en Argentina, y dio origen a una vasta producción de “valeses argentinos”. La orquesta de Miguel Caló la introdujo en el cancionero argentino, con éxitos como *Me duele el corazón* (1944) y *El Plebeyo* (1947). En los años 50, ese último tema siguió siendo un éxito internacional en las voces de Julio y de Olimpo, ambos nacidos en Ecuador. Por este y otros valeses (amén de tangos y boleros), los *shows* de Julio en Argentina (1958)

---

<sup>931</sup> Hernán Ibarra, “‘Que me perdonen las dos’: el mundo de la canción rocolera”, en Ton Salman y Eduardo Kingman (eds.), *Antigua modernidad y memoria del presente: culturas urbanas e identidad* (Quito: FLACSO Sede Ecuador, 1999), 317.

<sup>932</sup> De la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano...*, 33-4.

<sup>933</sup> “Fatalidad”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 2014, edición digital. Acceso 1 de septiembre de 2016. <<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/10/03/nota/4062266/fatalidad>>

fueron muy aplaudidos,<sup>934</sup> como los de Olimpo en México (con boleros y vales rancheros), en Centro y Sudamérica.<sup>935</sup> Otro ejemplo: *No me toquen ese vals* es un valse peruano, cuya letra menciona calles de Buenos Aires, es interpretado por el ecuatoriano Julio Jaramillo.

En suma, la canción rocolera aplaca la fuerza del anterior referente nacionalista; con ello, participa de la incipiente mundialización cultural mediada por la tecnología de la reproducción musical, y por su correlato: un creciente consumo global de músicas. Estos rasgos son clave para diferenciar a esta canción del tango arrabalero del Buenos Aires de los años 20, cuya influencia obviamente no se niega; ese tango nació en la ciudad de América Latina que, primero y más intensamente que otras, vivió la problemática de las exclusiones múltiples de los inmigrantes; en contraste, las otras canciones melodramáticas nacieron cuando ya la experiencia socio-cultural urbano-marginal era común; cuando cada uno de esos géneros nacionales había alcanzado un recorrido importante; cuando las estrategias del mercado musical abandonaron los referentes nacionalistas; y cuando existía el dispositivo de la rocola —íntimamente ligado al despliegue de la canción melodramática—.

De vuelta al referente de la canción melodramática, ya se dijo que era la experiencia individual del migrante, pobre y dolido, llegado a cualquier ciudad de Latinoamérica; habla desde una subjetividad urbana subalterna (distinta de la subjetividad burguesa nacida con la modernidad). Esta canción, así centrada en la auto-referencialidad, pone en primer plano la fuerza de los afectos que han sido tocados o movilizados por la *experiencia urbano-marginal*, en el contexto de nuevas prácticas. Así lo refiere Lesmes Espinel, sobre la construcción de la música “carrilera” en Colombia:

las músicas y los ritmos nacionales no parecían tener demasiada acogida entre los campesinos de la zona cafetera hacia mediados del siglo XX. Este público parecía ser mucho más adepto y receptivo a los ritmos provenientes del exterior, particularmente del tango, el bolero, el corrido y el pasillo (Bermúdez E., 2006, pág. 91). Estos campesinos que habían migrado hacia Medellín, Manizales, Pereira o Armenia (y con certeza también a otras ciudades del interior, como Bogotá, Ibagué, Cali o Popayán) en busca de nuevos empleos y oportunidades laborales, llevaban consigo desde luego sus gustos [...], haciendo audibles sus complacencias por estos ritmos tanto en sus lugares de residencia, como en los de trabajo y esparcimiento.<sup>936</sup>

---

<sup>934</sup> En 1960, permaneció 6 meses en Argentina. [“Julio Jaramillo, el ídolo”, El Universo (Guayaquil), 7 de octubre de 2014. Edición digital. Acceso 16 septiembre 2016 <<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/10/07/nota/4078141/julio-jaramillo-idolo>>]

<sup>935</sup> “Olimpo Cárdenas [...] en Disco Orión 2216: *Aburrido me voy* (valse ranchero), y *La fe verdadera* (valse criollo)”, *Revista Cine Radial*, Año VI, No. 25 (enero- febrero 1957), 19.

<sup>936</sup> Lesmes Espinel, “El sublime objeto de la masculinidad ...”.

Ya que de migración se habla, se explica el tránsito de referentes geográficos, voces, motivos y géneros, como marca de un giro cultural que se presenta con fuerza desde la década del 50. Ni unos ni otros son ahora postulados como representantes o exclusivos de un país, como muestra este anuncio de grabaciones de Olimpo (con cierto cariz reivindicativo): “Colombia le dio la fama, pero el Ecuador le dio la vida”.<sup>937</sup> Prefiero pensar que se trata de un fenómeno no exclusivo de un grupo de países, sino de un proceso cultural más amplio, en el que intervienen elementos sistémicos como son el mercado y la tecnología. En definitiva, estaría expresándose un nuevo momento de la actividad resignificadora de la música popular desde la industria fonográfica. Ella establecía un giro en su estrategia previa (de 1910 a 1950), centrada en construir “músicas nacionales”; ahora pasaba a promover y difundir formas con las que cada vez más consumidores de un mayor número de países logran identificarse. Ese factor comercial, sumado a aspectos del público (de extracción popular; ya adiestrado en reconocer elementos del lenguaje musical; con la mediación tecnológica de la rocola; y con nuevas formas de consumo), configurarían ese giro cultural de los años 50. Entonces, lejos de pensar que hay un determinismo oficiado desde el mercado, veo a la industria fonográfica jugando un papel decisivo, pero operando sobre la base de gustos, condiciones, tradiciones y planteamientos locales. Por ello el proceso de intercambios entre valse, bolero, tango y pasillo *centrado en Guayaquil* y que *respondía a una sensibilidad melodramática*, fue distinto de otros procesos posteriores de intercambios, basados en otras sensibilidades (como la vasta fusión antillano-neoyorkina de géneros que llevó a construir el estilo denominado *salsa*, en décadas siguientes).

### **Disputas por el mercado musical**

Desde los años 40 y 50, los emporios musicales se empeñaron en expandir sus ventas a los mercados “nacionales”. Señala Ibarra que la música rocolera es, “sustancialmente [...], el producto de una industria cultural ubicada en los márgenes de las grandes empresas productoras de discos, en cuyo surgimiento concurren la persistencia de ciertas tradiciones culturales, las características de la urbanización y la crisis de las formas en que se presentó la denominada música nacional.”<sup>938</sup> Por sus costos menores de producción, por sus más

---

<sup>937</sup> “Olimpo Cárdenas [...] Colombia le dio la fama, pero el Ecuador le dio la vida [...]”, *Revista Cine Radial*, Año VI, No. 25 (enero-febrero 1957), 19.

<sup>938</sup> Ibarra, “Que me perdonen las dos’..., 312

eficientes canales de difusión, y por la posibilidad de llegar a públicos más amplios, la competencia con emporios fonográficos internacionales resultaba desigual para los sellos locales; por eso, estos diseñaron estrategias para defender sus mercados de esas nuevas propuestas. Así, es plausible pensar que el impulso a la idea de que el pasillo se reafirmara como *la canción nacional* fue una jugada estratégica, en ese trabajo de resistencia de los circuitos locales de producción fonográfica.<sup>939</sup> Por la diferencia en recursos, además, resulta meritoria la calidad lograda en muchos trabajos de estas pequeñas empresas; porque su suerte finalmente parecía estar echada: cuando lograban mostrar un artista descollante (pues hubo muchos que no pudieron ser mostrados), y alcanzaban a colocarlo en escenarios y radios, a la vista de sellos internacionales más grandes, solo les quedó verlos cumplir la emigración periferia-periferia: hacia México, Argentina o Colombia (polos atractivos para artistas ecuatorianos de esa década). Había, pues, una diferencia de poder entre estas industrias creativas de los países de la región, y al Ecuador le costaba competir con ellas —y, no se diga, con poderosas transnacionales que operaban desde EE.UU. y Europa—.

Según esta tesis, la insistencia en fijar “una canción nacional” desde fines de los años 50, habría sido una táctica de algunos sellos locales para defender sus productos ante la llegada de nuevos estilos; nos referimos al *rock*, primero, y luego la canción de “la nueva ola” (apropiada de modernas formas musicales europeas y estadounidenses), que fueron estilos lanzados entre el tercio final de los años 50<sup>940</sup> e inicios de los 60; avanzados los años 60, se sumarían la salsa y la canción “de protesta”.<sup>941</sup> En ese contexto, desde ca. 1955, varios sellos ecuatorianos pequeños (Ónix, Cóndor, Fadisa, Lluvia de Estrellas) diversificaron sus productos y apostaron tanto a la defensa de la “música nacional”, como a la bienvenida a

---

<sup>939</sup> Sellos de otros países latinoamericanos enfrentaron similar problema a fines de los años 50, y varios apelaron a razones de nacionalismo musical, en su defensa. En el caso de Chile, cfr. Claudio Gajardo Cornejo, “Aproximación a la industria discográfica y su relación con la industria radial en Chile (1964-1967)”, *Polis. Revista Latinoamericana*, Vol. 10, No. 29 (2011) <<https://polis.revues.org/2036#ftn10>>. Para Colombia, cfr. Sergio Armando Lesmes Espinel, “El sublime objeto ...”, p. 37. (Ver detalles en Anexo 4)

<sup>940</sup> *Cine Radial* satiriza los recursos de baile del rock, en 1957 [“Aprenda a bailar rock’n roll”, en *Revista Cine Radial*, Año VI, No. 29 (noviembre 1957), 11]. Era un correlato al crecimiento en la oferta de discos de rock en ese año (p. ej., “Rock’n roll Chacha” [“Discos Orión”, *El Universo* (Guayaquil), 12 de febrero 1957, 13]). El almacén de JDFG anunció 14 temas de Elvis (p. ej. “Love me tender”, “Money honey”), con foto del artista y nota publicitaria (“Llegaron nuevamente las sensacionales grabaciones de Elvis Presley, aquellas que se habían agotado, y nuevos números”. [“Elvis Presley”, *El Universo* (Guayaquil), 18 de febrero 1957, 9]).

<sup>941</sup> A inicios de los años 60, se clausuraron las décadas del nacionalismo y el latinoamericanismo deudor del “folklore nacional”; entonces, bajo el influjo cultural de la revolución cubana, emergió un latinoamericanismo defensor de procesos revolucionarios, que tuvo altas expresiones en la llamada música “de protesta” y en artes escénicas, literarias, y plásticas, en proceso que se extendió hasta la década de 1980.

géneros y estilos foráneos. Así, desde ca. 1955, mientras cantores consagrados de “música nacional” mantenían su sitio (con pasillos, sanjuanitos, danzantes, yaravíes, pasacalles, albazos), noveles artistas se desenvolvían con éxito en formatos que conducían a la canción rocolera (derivadas melodramáticas de valsos, pasillos, boleros, rancheras) y otros, en estilos antillanos (mambo, guaracha, porro, merengue, tamborera, baión). El mayor problema llegó desde el tercio final de los años 50 (con el ingreso del rock) y, ya en los años 60, con el de la música “nuevaolera”. Hasta eso, la competencia parecía manejable, para los sellos locales:<sup>942</sup>

OLIMPO CÁRDENAS, el inimitable cantante ecuatoriano ídolo del pueblo colombiano [...] [Discos] No. 4280: Mi última ilusión (vals), Hacia el calvario (pasillo); No. 4282: Nuestro juramento (bolero), Miedo de hablarte (bolero). FRESIA SAAVEDRA, la revelación del año, la artista **éxito en todo ritmo**. [...] Colombia, Perú y México la solicitan a rabiari; el ciclón ecuatoriano, artista exclusiva Cóndor”.<sup>943</sup>

Esto se anunciaba al mismo tiempo que la revista *Cine Radial* titulaba de la siguiente manera una entrevista con Olimpo, en 1957: “El Pasillo Ecuatoriano recorrerá por toda América en la voz de OLIMPO CÁRDENAS”; el mismo artista se sumaba a este discurso: “No sé si usted creerá que es falta de modestia, pero estoy convencido de que hago un bien a mi país haciendo conocer su hermosa música fuera de sus fronteras. En Colombia, nuestra música era desconocida. Hoy, felizmente no. [...] Y yo me sentiré satisfecho cuando lo mismo ocurra en Argentina y México, donde espero estar dentro de poco”.<sup>944</sup>

En realidad, esas dos tácticas perfiladas desde mediados de los años 50, fueron ya muy claras hacia el primer tercio de la década del 60, y se extendieron hasta fines de los 70/ inicios de los 80. La utilización simultánea de dichas tácticas (insistencia en “la canción nacional”, junto a la inclusión de géneros extranjeros, interpretados por artistas ecuatorianos), como estrategia defensiva, no es contradictoria; además, se justifica plenamente: en los años 60, la presencia avasalladora del rock, la música “nuevaolera” y luego la salsa, significaron lo más duro de la competencia; llegaban auspiciados por grandes emporios discográficos (RCA Victor, Odeon —subsidiaria argentina de EMI—, Fania), y resultaba mucho más

---

<sup>942</sup> El sello Lluvia de estrellas publicitó un disco con un tema de rock y un fox; dos discos más: con corrido y ranchera; y con sanjuanito y aire típico. En el mismo almacén, el sello Orión anunciaba 4 temas de Olimpo: “Sueña, sueña, corazón” y “Te regalo, muchachita” (boleros), “La fe verdadera” (valse) y “Aburrido me voy” (ranchera). [“Discos Orión”, *El Universo* (Guayaquil), 12 de febrero 1957, 13]

<sup>943</sup> “Seguimos arrebatando el mercado”, *El Universo* (Guayaquil), 27 de junio 1956, 15.

<sup>944</sup> “El Pasillo Ecuatoriano recorrerá por toda América en la voz de OLIMPO CÁRDENAS”, *Revista Cine Radial*, Año VI, No. 25 (enero- febrero 1957), 28 y 30. Énfasis original.

difícil competir con ellos. Pero fue al inicio de esas disputas por el mercado musical que emergieron los nuevos cantores porteños de los años 50; y ya en la década de 1960, su estilo sería reconocido con nombre propio (música rocolera), aunque en posición de subalternidad frente a la música “cultura” y a la música popular consumida por las elites en las *boites*.

### **La rocola y el estilo rocolero**

En el surgimiento de este estilo, fue fundamental la mediación de un dispositivo tecnológico llegado al país desde fines de los años 40. Se trata de la rocola: una máquina que, operada mediante monedas, permite seleccionar y escuchar discos sin manipularlos de manera directa. Ganó popularidad en EE.UU. y Europa luego de la II Guerra; nuevos avances técnicos mejoraron su sonido, y dieron origen a prototipos muy difundidos, en las marcas Rock-ola y Wurlitzer. En los años 50, la rocola se volvió popular en Ecuador, con modelos diseñados para discos de acetato de 45 rpm., en las marcas Wurlitzer, Jukette, Seeburg, Rowe y Rock-ola,<sup>945</sup> según rezan anuncios en prensa, cancioneros y revistas.

Llegada al país, en esta máquina se reproducían inicialmente muy diversos géneros y estilos de música, incluida laailable, y se ubicó en escenarios de ocio (del tipo bares y restaurantes) de todo nivel;<sup>946</sup> significó incluso un rasgo que otorgaba prestigio, en la competencia por los públicos de sectores medios. Pero hubo un giro en el sentido del uso de las rocolas: con la presencia de artistas y orquestas en vivo, las *boites* se impusieron entre los grupos sociales de estratos medios y altos. A pesar de eso, la rocola no fue desterrada de las cantinas, pues allí seguía siendo rentable; esa conjunción de circunstancias sirvió para que recibiera el estigma de ser “proveedora”/ mediadora del consumo musical de los marginados. Es difícil saber desde qué momento las músicas y cantores de la *experiencia de lo marginal* primaron en el repertorio de las rocolas de cantina. Es plausible pensar que ese repertorio creció conforme el número de *cantores de lo marginal* fue volviéndose mayor (ca. 1965).

---

<sup>945</sup> “Bares y salones. Rokolas Jukette [4800 sucres]”, *Revista Cine radial*, Año V, No. 21 (marzo-abril 1956), 14. “Wurlitzer, se paga por sí solo”, *El Universo* (Guayaquil), 9 de junio de 1956, 13.

<sup>946</sup> La rocola se instaló, en su llegada a Latinoamérica, en espacios variados. En Ecuador, “se recuerda su bulliciosa presencia en el American Park de Guayaquil, en restaurantes; alternando con los conjuntos musicales de cabarets, en las fondas para pasajeros y camioneros en las paradas obligadas de los viajes interprovinciales, apareciendo y desapareciendo en el itinerario veraniego de las fiestas de los pueblos costeros, o presentándose como símbolo de la modernidad en las pequeñas ciudades serranas. La rocola ofrecía un elenco de música variada para escuchar y bailar; en los años sesenta coexistían la música antillana, la nacional y los primeros impulsos de la ‘nueva ola’. [En esos años,] [...] las rocolas no habían sido refundidas a cantinas y picanterías [...] [Ibarra, “Que me perdonen las dos’..., 316]

El hecho es que, desde la cantina, la rocola acompañó en firme los ensayos de reconstrucción identitaria en los barrios deprimidos de Guayaquil, Quito, y de muchas ciudades y pueblos de Latinoamérica, durante varias décadas. Esta mediación fue posible porque permitía una forma particular de consumo: por escasas monedas, se podía elegir (y mezclar) canciones específicas y repetirlas durante horas, en un consumo musical ineludiblemente ligado a la ingesta de licor. Se sabe que todo consumo es cultural. Pero este caso llama la atención, primero, porque evidencia que la figura masculina en la que encarna la cultura patriarcal no es solo el *pater familias* sino también el hombre “marginal”; segundo, que este “macho” de los márgenes se otorgaba a sí mismo la posibilidad de llorar, sin renunciar por eso a rasgos básicos de esa cultura, como el derecho auto-otorgado a ejercer la violencia. Estas develaciones resultan incómodas a las formas de la civilidad liberal-burguesa. El esfuerzo por negarlas contribuyó acaso al estigma que marcó a las cantinas como escenarios burdos, de hombres borrachos y de prostitutas, de violencia y marginalidad. Ibarra sostiene que, así como no hubo un estigma *inicial* sobre las rocolas, tampoco las cantinas portaban rasgos deshonorosos en el Ecuador de los años 50; más bien, ellas representaban un escenario propio de los mestizos de sectores medios, no necesariamente marginal.<sup>947</sup>

Pienso que fue a fines de los años 50 que se impuso el estigma sobre las cantinas, con la construcción del imaginario de las *boites* como escenarios propios del caballero burgués (o la pareja burguesa). Pero más allá del éxito de las *boites* entre los hombres con mayor poder adquisitivo, ello no modificó el hecho de que la rocola siguió respondiendo a una necesidad particular de consumo por parte de los hombres urbano-marginales. En este punto, es pertinente recordar que las nuevas tecnologías guardan íntima relación con las “transformaciones del *sensorium* de los modos de percepción, [y] de la experiencia social”.<sup>948</sup> Pero ejemplos como el mencionado plantean la pregunta de si la relación causa-efecto funciona acaso a la inversa: si las nuevas experiencias son las que promueven el surgimiento de tecnologías que las reconocen e impulsan (auspiciando nuevas formas y escenarios de consumo). Es probable que la retroalimentación sea mutua y se trate de una co-construcción,

---

<sup>947</sup> “Las recurrentes campañas y ataques que perseguían liquidar a las chicherías desde los años treinta fueron dándole a la cantina el privilegio del lugar donde se consume cerveza y aguardiente, la misma que representó crecientemente lo mestizo que vinculaba a las clases medias con ciertos ambientes populares que se alejaban de la chichería. Era también un lugar público para las clases medias urbanas, que encontraron en la cantina el sitio obligado para la realización de una limitada vida bohemia”. [Ibid., 61].

<sup>948</sup> Walter Benjamin, citado en Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones ...*, 62.



pues esos dos tipos de producción material (la técnica y la cultural) son elaborados por el mismo ser humano.

Y ocurre que luego de unos 15-20 años de la llegada de la rocola, el consumo en la cantina (mediado por ese dispositivo) adquirió un rasgo particular: pudiera considerársele casi intimista, en contraste con formatos de consumo musical crecientemente masivos. En efecto, el aumento del número espectáculos en auditorios de emisoras, colegios, sindicatos, canchas, salones, clubes, etc. se relacionaba con el consumo cultural simultáneo por públicos enormes (cientos o miles de personas juntas). En paralelo, se desarrollaba el consumo en bares y cantinas; esto es: locales pequeños, menos expuestos al escrutinio público y a miradas ajenas, junto a la rocola. Pudiera ser exagerado el planteamiento, pero seduce la idea de trazar un paralelismo entre la emergencia de la *subjetividad burguesa moderna* (Habermas *dixit*) y la de esta *subjetividad del habitante urbano-marginal*; contrastar el rol de la lectura silenciosa en el recogimiento del hogar, con la escucha de esta música que apela a la sensibilidad (y de corte melodramático, para más señas), en el recogimiento de la cantina, con rocola y licor. En ese ambiente, la voz atiplada (sobre todo de Julio), un estilo que parece cantar/ contar/ llorar un *pathos*, el acento en una melodía que el requinto hace desgranar en matices: todo invita a que aflore “el sentir”, con libertad; si los códigos sociales del “macho” le impedían llorar, la cantina abre el resquicio para hacerlo: en ese lugar duro y marginal, “exclusivo para hombres”, no podía cuestionarse la masculinidad de quien lloraba por un amor perdido.

Vista desde esos ángulos, el consumo musical en la cantina difiere de otro consumo por grupos pequeños, en las *boites*. Primero, se trata de formas opuestas en la jerarquía social; las *boites* son reductos apegados a nociones burguesas fundacionales (individuo, familia), que ubican a las cantinas en sus antípodas. Segundo, las cantinas son lugares casi exclusivamente masculinos, mientras a las *boites* acudían hombre y mujer (sin que esta perdiera con ello su prestigio de dama burguesa). Por último, los usuarios masculinos de cantinas podían frecuentar un escenario de multitudes en otros momentos; en cambio, el consumo musical burgués en multitudes decayó desde la década de 1940, cuando la Feria y el American Park dejaron de ser atractivos para ellos, por lo masivo de los públicos. En suma, lo que emparenta a las formas de consumo en *boites* y cantinas es que no se realizan en grandes multitudes.

Finalmente, mencionaré cambios en el *sensorium* de público y artistas, mediados por la rocola. En el público, el consumo mediado por ella promovía “desordenamiento” de las

clasificaciones tradicionales de los géneros musicales (colecciones ordenadas a la luz de la razón instrumental), y favorecía también una familiaridad con las mezclas entre dichos géneros. Así, el *habitué* de la rocola podía combinar los géneros disponibles a su criterio y gusto, revolverlos o ligarlos entre sí de formas inéditas. Pero hay más: al tiempo que se sumergía en esta práctica, este oyente se familiarizaba más y más con el lenguaje de la estética melodramática, lo “comprendía” mejor (trabajo pedagógico en el que la rocola coincidió con el cine y la radio, en la región). Así se afinaba la percepción de este público masculino; y ese contacto suyo con la sensibilidad melodramática, junto al gusto por las mezclas musicales, retroalimentaban a la vez el despliegue del estilo rocolero.

De otro modo, la tecnología medió también en la construcción de este estilo al facilitar el aprendizaje y difusión de sus rasgos entre artistas. Antes de la rocola, técnicamente no se podía repetir una canción hasta el cansancio, a menos que se tuviese fonógrafo propio; ahora sí, pues se podía acceder al recurso tecnológico. La rocola pudo funcionar como herramienta pedagógica en la difusión del estilo, al posibilitar a los artistas noveles el escuchar infinito número de veces un tema, idénticamente interpretado por el intérprete en el disco. Por ejemplo, Olimpo Cárdenas refiere una escucha cotidiana de tangos: “me gustaba mucho el tango, [lo aprendí] a través de grabaciones y de las películas de Gardel, **diariamente**”. Y liga esta afición con lo afectivo: “tal vez el sentimentalismo ya estaba en mí [...]; tendría yo unos tres años cuando perdí a mi madre, y luego después mi padre, como a los cinco años, también falleció. [...] Perdí a muy temprana edad ese cariño verdadero de los padres de uno”.<sup>949</sup>

Y para cerrar esta reflexión sobre el estilo, no es exagerado decir que Olimpo creó escuela, sobre la base de similitudes en la tesitura de las voces suya, y las de Julio Jaramillo y Lucho Bowen,<sup>950</sup> y de la similar matriz cultural melodramática. En efecto: a) hay una centralidad otorgada a rasgos melódicos en la voz del cantante (no en vano llaman a Olimpo “El Rey del Estilo”, por los matices de su voz y las modulaciones que le imprime al cantar); b) la cercanía con el “cantado y contado” del vals criollo (denominación popular de la transformación de una canción en historia susurrada al oído del oyente); c) el sentimiento

---

<sup>949</sup> “Olimpo Cárdenas - Entrevista con Luis Jorge Martínez Medina - parte 1 de 10.wmv”. Audio. 1985. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 17 noviembre 2014 <<https://www.youtube.com/watch?v=Xa9AoRnOKOw>>

<sup>950</sup> Sobre las grabaciones de Lucho Bowen en Discos Victoria: “Recortes del Diario ‘El País’, de Cali, dan informes de su triunfo. Muchos creen que Bowen imita a su compatriota Olimpo Cárdenas; otros dicen que su voz es más agradable”. [“Mosaicos radiales”, *Revista Cine Radial*, Año VI, No. 29 (noviembre 1957), 21]

que imprimen al canto. Al escucharlos, queda claro que han descubierto el parentesco entre tango, valse y pasillo; y eso a la vez se relaciona con su experiencia: Olimpo y Lucho cantaron preferentemente tangos durante varios años, antes de interpretar otros géneros.<sup>951</sup> En cuanto a Julio, es muy conocida la similitud estilística entre él y Olimpo; la anécdota señala que Julio afirmó que no grabaría *Fatalidad* cantando igual que Olimpo —era lo que le pedía Discos Ónix—, sino que lo haría mejor. La influencia es evidente; y acaso en ella radicó el éxito inicial de esta versión, cuando Julio Jaramillo no era aún Julio Jaramillo, y Olimpo se había transformado ya en Olimpo Cárdenas, a poco tiempo de haberse radicado en Colombia.

De manera natural, los tres cantores imprimieron similar (y muy especial) *feeling* al tango, el valse y el pasillo. Supieron que la matriz cultural de los tres géneros era la misma (el melodrama) y evidenciaron la filiación común entre esos géneros: todo por intuición. Y al dar espacio a esta sensibilidad que los guiaba, al expresarla, lograron que el público “hiciera click” con la experiencia narrada en la lírica, y con el sentimiento vivido/ mostrado/ interpretado por los cantores. Dice Jorge Núñez: “Nadie puede interpretar una ‘canción de desarraigo’, como es el pasillo, sino aquel que ha sido desterrado de su ser original, de su mundo primigenio, de sus afectos esenciales, y vaga triste y desconsolado, irreconocible para sí mismo, entre las luces del triunfo y las vanas alegrías que se compran con el dinero.”<sup>952</sup> No extraña entonces que Olimpo ubique, en sus orígenes individuales como artista, un sentimiento universal: el dolor de la orfandad.

### **Articulación entre empresas discográficas, emisoras radiales, artistas y rocola**

El surgimiento de Lucho Bowen, Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo se produjo casi de forma simultánea, entre fines de los años 40 e inicios de los 50. Sus historias contienen los tópicos de la época: inicios en la radio, en programas de aficionados; grabaciones iniciales en sellos locales; contratos en Colombia y México; inclusión en circuitos discográficos y de espectáculos más poderosos; emigración. Lo que interesa resaltar aquí es su inserción las corrientes y estilos de matriz melodramática, la cual se cumplió con mediaciones diversas entre artistas de varios países, empresas discográficas, y el recurso difusor de la rocola.

---

<sup>951</sup> Refiere Carlos Rubira Infante: “[Olimpo] me pidió que le enseñara pasillos [...] porque no conocía los ritmos. Conmigo después cantó hasta yaraví. Y nada más”. [Martillo Monserrate, “La última canción...”]

<sup>952</sup> Jorge Núñez, “Vagaba triste y desconsolado”, en “Julio Jaramillo: La historia de un ídolo”. s/f. Acceso 17 noviembre 2015 <<http://ecuadormusica.homestead.com/files/juliojaramillo/JulioJaramillo.htm>>

Empezaré con Lucho Bowen. El dúo inicial que conformó con Julio César Villafuerte debutó en Radio América a fines de los años 40 e inicios de los 50; grabaron para Discos Ónix, Fénix y Cóndor; viajaron a Colombia, contratados, y radicaron allí. A inicios de los años 50, Medellín era “el epicentro musical del país, debido entre otras razones a que allí se concentraba el 80% de la industria y producción musical (sellos disqueros y filiales internacionales) (Bermúdez E. , 2006)”.<sup>953</sup> Como solista, Bowen grabó para los varios sellos; su ranchera *Corazón prisionero* fue “uno de los más grandes sucesos de la **canción mexicana al estilo antioqueño**, en todos los tiempos”;<sup>954</sup> hoy es reconocido como artista de la música “guasca” o “carrilera”. Lo que deseo yo resaltar es la articulación entre artistas, disqueras y rocolas. Así fue como, en Colombia, Bowen interpretó pasillos ecuatorianos, vales (al estilo de Ecuador y de Perú), rancheras (al estilo de Antioquia); “canciones criollas colombianas con sabor mexicano”, en general. Para la conformación de este estilo de música colombiana,

fue de más importancia la continua presencia en Medellín de numerosos artistas extranjeros asociados con la radio y la industria local. Además de los colombianos [...], muchos extranjeros se encargaron de consolidar los repertorios de base de nuestros dos estilos. La residencia en la ciudad de cantantes como el cubano Orlando Contreras, o de los ecuatorianos Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, Lucho Bowen, Plutarco Uquillas y Julio Cesar Villafuerte ayuda a consolidar el estilo de despecho en sus principales géneros, el bolero, el vals y el pasillo ecuatoriano. Por su parte, los duetos de Peronet e Izurieta y los argentinos Valente y Cáceres introducen el repertorio de zambas, tonadas y vales popularizado en grabaciones por los Trovadores de Cuyo. El tango por su parte, contó con el argentino Joaquín Mauricio Mora y el intérprete local Oscar Agudelo (Bermúdez E., 2006, pág. 90).<sup>955</sup>

Y, como en muchas ciudades y regiones de Latinoamérica, también en Antioquia la rocola contribuyó a la difusión de estas corrientes musicales; Lesmes Espinel afirma que,

[en los años 50, esta música] se hacía particularmente audible en aquellos espacios de socialización (esencialmente masculinos) fuertemente cargados emocional y simbólicamente para los campesinos e inmigrantes del campo, [...] aquellos lugares aledaños al ferrocarril (de allí lo de “música carrilera”), como fondas, bares, cantinas, prostíbulos y desde luego, las estaciones del tren [...]. En estos lugares y a través de máquinas tragamonedas, la música guasca hacia presencia, muy probablemente en una fuerte asociación con el consumo de licor.<sup>956</sup>

---

<sup>953</sup> Lesmes Espinel, “El sublime objeto...”, 34.

<sup>954</sup> “Biografías de artistas, intérpretes y compositores de la música Guasca o de Carrilera de Antioquia. Lucho Bowen”. 2010. Acceso 31 agosto 2016. <<http://biografiasantioquia.blogspot.com/2010/12/lucho-bowen.html>> Énfasis añadido.

<sup>955</sup> Bermúdez, E. (2006). “Del humor y del amor: música de parranda y música de despecho en Colombia (I)”, en *Revista Cátedra de Artes* (3), 81-108; citado en Lesmes Espinel, “El sublime objeto ...”, 36.

<sup>956</sup> Lesmes Espinel, “El sublime objeto...”, 36.

Desde 1954, Colombia fue también el hogar de Olimpo Cárdenas (con un paréntesis de residencia en México, de 1957 a 1970). Sus inicios se ubican en “programas radiales de cantantes aficionados como ‘Tío Pepe’, en la Voz del Litoral, y ‘La Corte Suprema del Arte’, en CRE (Radiodifusora del Ecuador): [allí], cantando tangos de Carlos Gardel y Agustín Magaldi ganó el derecho a actuar los domingos en el American Park”.<sup>957</sup> Cancionero El Mosquito señala, en 1942, que Olimpo es “ya una de las figuras más sobresalientes de la Radio y Teatros de la Localidad”.<sup>958</sup> En 1946, junto a Carlos Rubira Infante, conformó el dúo Cárdenas-Rubira, con el que “empe[zó] a cantar música nacional, ganando popularidad en el país”.<sup>959</sup> En 1954, como parte del Trío Emperador (con Pepe Jaramillo y Plutarco Uquillas) viajó a Colombia; y con un pasillo de Julio César Villafuerte —*Tu duda y la mía*—, inició una carrera de éxitos, grabaciones, y giras por América Latina y EE.UU. Afirmó Olimpo: “nunca pude imaginarme el éxito que tendría [ese pasillo]; vendió por millares, y **no hubo radioemisora, salón, club o rockola donde no se pusiera ese pasillo.**”<sup>960</sup> La recepción de su música se mantuvo en Colombia, en escenarios diversos (incluidos los marginales), con mediación de la rocola. En reseña de un cronista colombiano, se afirma que Olimpo fue

uno de los cantantes que reinaron por mucho tiempo en esas salas de baile [de los prostíbulos de Santa Marta], **gracias a los traganíqueles, conocidos en el interior del país como ‘rocolas’.** [...] Aunque en la ‘Calle de las piedras’ alternaban otros ritmos como la guaracha y los que hoy se conocen como salsa, las canciones de Olimpo Cárdenas siempre tuvieron preferencia entre las prostitutas y sus amantes tanto para iniciar desengaños como para propiciar reconciliaciones.<sup>961</sup>

En cuanto a Julio Jaramillo, en su promoción artística fue decisiva la mediación de la empresa de Feraud Guzmán, de Radio Cristal, y de la rocola. Siendo muy joven, en 1956, grabó el valse *Fatalidad*, poco después de la grabación de ese tema en la voz de Olimpo, en

---

<sup>957</sup> Jorge Martillo Monserrate, “La última canción de Olimpo Cárdenas, el Rey del Estilo”, El Universo (Guayaquil), 2 de julio de 2011. Acceso 24 de julio de 2016 <<http://www.eluniverso.com/2011/07/02/1/1378/ultima-cancion-olimpocardenas-rey-estilo.html>>

<sup>958</sup> “Bélgica Parra y Olimpo Cárdenas”, Cancionero El Mosquito, No. 3, T. 19 (1942) [portada, con fotos] BCAR 7

84 CUCm

<sup>959</sup> “El Pasillo Ecuatoriano recorrerá por toda América en la voz de OLIMPO CÁRDENAS”, *Revista Cine Radial*, Año VI, No. 25 (enero- febrero 1957), 30. Énfasis original.

<sup>960</sup> *Ibíd.* Énfasis añadido.

<sup>961</sup> José Vanegas Mejía, “Olimpo Cárdenas en la ‘Calle de las piedras’”, *El Informador* (Santa Marta, Colombia), 26 de junio de 2015. Edición digital. Acceso 30 septiembre 2016 <<http://www.elinformador.com.co/index.php/opinion/39-columns-de-opinion/104490-olimpocardenas-en-la-calle-de-las-piedras>> Énfasis añadido.

Colombia. Ahora interpretado por Julio, constituyó un suceso discográfico en el país, y fue el inicio de sucesivas impresiones del disco, presentaciones locales y giras. Pero la recepción exitosa no se limitó al Ecuador, debido a la gestión de los empresarios del sello local Ónix:

[el] promotor internacional [de la disquera], Fausto Feraud Aroca, enviaba a la famosa empresa disquera PEERLES de México los éxitos de Julio Jaramillo que estaban haciendo furor en Ecuador [pero no logró despertar su interés] [...]. Sin desanimarse por el rechazo de la gran firma, [...] Fausto Feraud hizo editar por su cuenta cinco mil ejemplares en México y los promocionó a través de las radioemisoras aztecas. La aceptación del público fue sensacional. PEERLES revocó su decisión inicial, envió dos directivos al Ecuador y tramitó la cesión de Ónix para los éxitos del flamante ídolo sudamericano.<sup>962</sup>

Así se cierra el circuito de promoción, por el que un talentoso artista de un país pequeño es absorbido por el gran sistema de la industria discográfica internacional. Solía ocurrir con ello que el país “perdía” a su cantante cuando éste emigraba, en la medida en que “su” público local ya no podía asistir a sus presentaciones en vivo. Por lo demás, este proceso fue similar en todos los países cuya industria fonográfica era marginal.<sup>963</sup>

En cuanto a Radio Cristal, la amistad entre su director y Julio “era especial. Hermanados en el afecto y el respeto que se profesaban, iban compartiendo éxitos, bohemia, ascensos a la fama, tropiezos personales y profesionales”.<sup>964</sup> Julio fue estrella al celebrarse el primer aniversario de la emisora; y esta siempre tuvo las primicias de cada grabación local del artista (y aún de las realizadas en el exterior).<sup>965</sup> “Los discos que Ónix sacaba al mercado llegaban al público directamente por la emisora de Armando que los acogía, cuando otras del medio todavía lo[s] juzgaban de mal gusto. **Luego se distribuían a las rockolas**, y de bar en bar iban creando fanatismo en barrios guayaquileños, en parroquias, recintos y cantones”.<sup>966</sup>

Se trata de dos mecanismos por los cuales las canciones de Julio llegaban a su público. Por un lado, estaban los circuitos de locales con rocolas, que formaban parte de la red de distribución de discos, principalmente de los sellos Cóndor<sup>967</sup> y Ónix, que además editaban pasillos, valeses, boleros y otros géneros popular-mestizos; esto ocurría mientras las rocolas iban siendo relegadas a las cantinas. Por otro, desde 1975 Radio Cristal ofreció el segmento

---

<sup>962</sup> Jenny Estrada, *Ruta de un ideal. Radio Cristal 1957-1992* (Guayaquil: s.e., 1992), 171.

<sup>963</sup> Cfr. Gajardo Cornejo, “Aproximación a la industria discográfica...”.

<sup>964</sup> Estrada, *Ruta de un ideal* ..., 173.

<sup>965</sup> El programa llamado “La hora Jota Jota” se emitía en la madrugada de los sábados. La discoteca de Radio Cristal con temas de Julio “era incrementada continuamente por [su dueño], en todos sus viajes por América, y [gracias a] sus conexiones con colegas de otros países”. [Estrada, *Ruta de un ideal* ..., 177]

<sup>966</sup> Estrada, *Ruta de un ideal* ..., 173. Énfasis añadido.

<sup>967</sup> Cfr. “Discolandia”, *Revista Cine Radial*, Año III, No. 11 (febrero 1954), 16 y 33.

“La hora Jota Jota”, cuya duración inicial de sesenta minutos pronto se multiplicó por tres; era un programa para bohemios, pues se transmitía en la madrugada de los sábados, de 1 am. a 4 am. En suma: la ubicación preferente de la música de Julio, Olimpo y otros, en rocolas; la difusión radial de estos géneros en varias emisoras (Cristal, Excelsior, Cóndor y otras); y programas radiales diseñado para los usuarios de las cantinas, configuraron de a poco el imaginario de la canción rocolera como compañera de hombres enamorados y/o traicionados, en sus borracheras; y a Julio y Olimpo como dos de sus mayores exponentes.

#### **2.1.4. Los cantores de la experiencia en los márgenes, en Guayaquil de los años 50**

Ahora revisaré cómo la vida de estos artistas funcionaba como modelo identitario para los habitantes urbano-marginales; se verpa además cómo ese *ethos* contrastaba con el de cantores importantes del pasillo de la región sierra-centro, y también con la experiencia de las mujeres artistas —marcada por lo que hoy se denomina problemas de género—.

Artistas como Julio, Olimpo y Lucho Bowen *encarnaron* los rasgos de una reconfiguración cultural clave de los años 50. No solo hablo de un *ethos* masculino de cantina o un tipo de masculinidad,<sup>968</sup> sino de una reconfiguración cultural más amplia, a saber:

1. Referentes identitarios para esos artistas eran los amigos, vecinos, la madre, el hijo; no la “comunidad imaginada” de ecuatorianos. Ellos cantaban al barrio marginal, o al pueblo pequeño “que los vio nacer”, en lugar de referirse a la nación (esta referencia se dio en los años inmediatos a su migración al exterior, pero fue limitada). El barrio (ese nuevo espacio en el que casi todos eran migrantes) se torna pieza clave en la reconstrucción de identidades: allí se realizaba buena parte del consumo cultural (conmemoraciones, comida, deportes, música, trabajo, duelos), compartían su situación de precariedad, buscaban cómo paliarla/salir de ella; y allí también se construía una nueva cultura política, como ya se analizó.
2. Los tres artistas encarnaban el imaginario del hombre común que se volvía “una estrella”. Si bien se trata de un sueño moderno (surgido con la radio y la industria fonográfica), la posibilidad de realizarlo se volvió más cercana en la década del 50, con la eclosión de emisoras producida desde 1945, y de sellos discográficos locales. Entonces, si se tenía

---

<sup>968</sup> Medios e industrias culturales jugaron un rol clave “desde mediados del siglo XX en la institucionalización de las identidades de género, en su producción y reproducción”. [Lesmes Espinel, “El sublime objeto...”, 83].

buena voz, había que mostrarla en alguno de los múltiples escenarios radiales, “hacerse conocer” y/o “hacerse recomendar” ante el director artístico de una radio; ese era el camino que creaba grandes posibilidades de cantar en la emisora y de grabar;

3. En los años 60, los tres abandonaron el reclamo de lo nacional (propio de los años 30, 40 y 50); en contraste, Carlota Jaramillo y el dúo Benítez-Valencia lo mantuvieron hasta su muerte. Conforme a ello, el repertorio de los costeños no priorizó los géneros popular-mestizos (aunque los cantaron); más bien respondió a la demanda, por el público, de músicas internacionales (particularmente valse, bolero y tango) además del pasillo. En contraste, los artistas de la región Sierra interpretaron también tangos y valeses en sus inicios; pero finalmente priorizaron el pasillo y los géneros popular-mestizos. Es cierto que lo hicieron a pedido y en interacción con su público (público construido desde ca. 1935 y en los años 40, de inflado espíritu nacionalista). Pero Olimpo, Julio y Lucho partían de otra experiencia cotidiana, que era inédita; pertenecían a otra generación (de los desencantados años 50); ingresaron a un campo sonoro más diverso y más accesible; y crecieron en Guayaquil. Todo eso les dio otras marcas de identidad; su mérito fue que supieron transformarlas en un estilo que rompía con las prácticas y valores de los artistas precedentes, y que los tres encarnaron mejor que nadie: ellos *fueron* ese nuevo estilo.

Pero además de lo mencionado, en Julio son más fuertes ciertos rasgos que lo vuelven ídolo y leyenda, a nivel local y de Latinoamérica:

1. Encarna un *ethos* y un modo de vida contrapuestos a los valores de la civilidad burguesa: no reniega de la marginalidad, y más bien se regodea en ella.<sup>969</sup> Julio es alcohólico y suele ser violento;<sup>970</sup> se casa cinco veces (tres, sin divorciarse),<sup>971</sup> es infiel; tiene veintiocho

---

<sup>969</sup> A sus 15 años, fue “cantante en el cabaret Puerto Rico [...]. Allí mantuvo amores con una prostituta; por defenderla se trompeó con el dueño de otro [local de] lenocinio [...], de manera que tuvo que alejarse del sitio y volver a la Lagartera de donde había salido”. [Rodolfo Pérez Pimentel, “Julio Jaramillo Laurido”. Acceso 17 noviembre 2015 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/j1.htm>>]

<sup>970</sup> Ca. 1955, “Blanquita Garzón, abandonada junto a dos hijos [suyos] en una casucha del suburbio, empezó a bailar en diversos espectáculos y se hizo famosa [...]. Al regresar [de sus giras], meses después, le propinaba folklóricas golpizas a Blanquita, donde la encontrara; porque no le guardaba las espaldas [decía], a sabiendas que la dejaba sin un centavo para comer [...]. En cierta ocasión la encontró en 9 de Octubre y Boyacá y le cayó a trompadas, intervino la policía y J.J. fue a dar a la cárcel. [...] [En octubre de 1960, en México, también] golpeó malamente a [su esposa] Gloria Reich, quien le denunció [y fue encarcelado]”. [Ibid.]

<sup>971</sup> A inicios de los años 60, en República de El Salvador, se casó con Coralía Valle, en una ceremonia que incluso fue televisada. Pero “seguía casado en el Ecuador con María Eudocia Rivera y en la Argentina con Gloria Reich. A la semana [Julio] partió a Costa Rica, abandonando a la flamante novia”. [Rodolfo Pérez Pimentel, “Julio Jaramillo en el Teatro Blanquita de México D.F.”, *Expreso* (Guayaquil), 7 de marzo de 2016].



- hijos, casi todos fuera de matrimonio; no ahorra ni planifica para el futuro;<sup>972</sup> puede no cumplir contratos artísticos;<sup>973</sup> puede armar escándalos y actuar al margen de la ley.
2. No abandona su nacionalidad ecuatoriana,<sup>974</sup> y regresa con alguna frecuencia al país: retorna a su madre, a las mujeres guayaquileñas, a los amigos del barrio, a Radio Cristal.
  3. De los tres artistas, fue el menor y murió más joven (a los 43 años); lo hizo en su ley: su enfermedad fue consecuencia de su estilo de vida. Sostiene Ibarra que Julio “representó también un personaje” que, *aún* con sus “rasgos cholos”, se volvió ídolo popular.”<sup>975</sup> Más bien, yo pensaría que Julio devino ídolo precisamente por ser mulato, no “a pesar” de eso; que su *ethos* marginal (de macho violento, de malandro de barrio que se volvió adinerado) no fue un lastre sino que, acaso, contribuyó a que se volviera leyenda.

La tabla 5 resume el contraste entre ese *ethos* que encarnaba Julio, y el de Benítez y Valencia. Puede añadirse que los artistas de Guayaquil contaban básicamente con su talento, y que solo unos pocos tenían acceso preferencial a disqueras o emisoras radiales. Además, en Guayaquil existía un menor número de instituciones de la sociedad civil (y tenían menor peso), a diferencia de lo que ocurría en Quito. Un contraste central entre el dúo Benítez-Valencia y Julio deriva de ello: los quiteños habían construido un buen número de lazos débiles con intelectuales de la Unión Nacional de Periodistas, del circuito de medios del que formaban parte Radio Quito y diario *El Comercio*, con buen número de instituciones deportivas y educativas, y con algunos artistas ligados a la Casa de la Cultura (no con sus directivos). Finalmente, para complejizar más aún la falta de instituciones de la sociedad civil y de lazos con ellas y con medios de comunicación, los cantores del puerto se vieron avocados a un proceso cultural distinto: uno que propendía a la afirmación de jerarquías sociales entre elites y actores subalternos (como lo eran todos estos cantores). De allí que el reconocimiento

---

<sup>972</sup> “El dinero que ganaba se le hacía agua en las manos pues no creía en el ahorro ni en la inversión. Todo lo gastaba en tonterías o lo regalaba en las cantinas”. [Pérez Pimentel, “Julio Jaramillo Laurido”]

<sup>973</sup> En octubre de 1960, durante su primera temporada en el Teatro Blanquita, de México, fue encarcelado por un incidente violento. Días después inició una gira, y “se involucró en escándalos; esta vez su empresario canceló su contrato [...]. Presentó una nueva temporada desde el 13 de enero al 1 de febrero de 1961 en el [Teatro] Lírico.[...] Por segunda vez, debido a su debilidad por la bohemia, su empresario volvió a cancelar su contrato; en esta ocasión la Asociación Nacional de Actores de México lo suspendió, e inmediatamente tuvo que abandonar el país”. [Myriam Navas Guzmán, “La música en la vinculación intercultural México-Ecuador (1920-1970)”, en Patricia Aulestia *et al.*, *Ecuador y México. Vínculo histórico e inter-cultural (1820-1970)* (Quito: Museo de la ciudad, 2010), 98]

<sup>974</sup> Olimpo y Lucho se nacionalizaron colombianos. [Cfr. “En Tuluá, Homenaje a Olimpo Cárdenas”, 2016, <[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=704657659661832&id=514639675330299](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=704657659661832&id=514639675330299)>]

<sup>975</sup> Ibarra, “Que me perdonen las dos’..., 318.

que recibieron los de Guayaquil provino del mercado; no fue una construcción desde la sociedad civil y menos aún de la sociedad política (incluidos Presidentes de la República).

Finalmente, paso a revisar los contrastes entre los mencionados artistas porteños, y las artistas mujeres. Desde mediados de los años 40 e inicios de los 50, se muestran varias excelentes voces femeninas: junto a Fresia Saavedra y las Hermanas Mendoza Sangurima (Maruja y Amelia), hay que ubicar a Máxima Mejía y Carmen Rivas (quienes no tuvieron la visibilidad de las primeras). Al revisar de sus carreras, se aprecia cómo la promoción de una voz femenina cualificada estaba sujeta a los avatares del oficio, amén de los relativos a la maternidad (Máxima Mejía y Carmen Rivas suspendieron durante años sus carreras);<sup>976</sup> o a la estructura social de carácter patriarcal (casos de Carmen Rivas y Lida Uquillas).<sup>977</sup> En un sentido opuesto, el parentesco y buena relación con un hombre ligado a la radio, a empresas de espectáculos o a la industria discográfica, podían jugar en favor de la artista; en este punto, ocurría lo mismo con las voces masculinas. Por ejemplo, el esposo de Fresia Saavedra (Alfonso Murillo) fue artista, compositor, gerente de Radio Cóndor y Discos Cóndor, y director artístico de varias emisoras porteñas. Sin poner en discusión el talento de Fresia, su empresario y esposo condujo adecuadamente su carrera (y la de su hija común, Hilda Murillo). Fresia grabó para Cóndor como solista, y conformó diversos dúos con varias noveles artistas que iniciaban sus carreras discográficas en aquel sello;<sup>978</sup> esa estrategia la mantuvo siempre en los escenarios, ya fuera sola o acompañada de artistas emergentes.

---

<sup>976</sup> Máxima se retiró durante 9 años al casarse y tener sus hijos. [Cfr. Neutralicio: “Desfile artístico. Máxima Mejía”, *Revista Cine Radial*, Año V, No. 24 (noviembre- diciembre 1956), 17] Carmen Rivas igualmente se retiró por maternidad. [Cfr. “Bis a bis con Carmen Rivas, ‘la expresión sentida del tango’”, *Revista Cine Radial*, Año VIII, No. 35 (marzo 1959), 35]

<sup>977</sup> Carmen Rivas triunfó en un programa de aficionados (La Corte Suprema del Arte, de C.R.E., dirigido por Ney Vela) en 1942, a los 14 años; a los 16, tuvo un hijo con Vela. Luego de su segundo matrimonio, su carrera se limitó: “Tiene propuestas para actuar en Colombia en Radio y Televisión, **pero ella como buena esposa, espera la resolución de su marido** Jorge Blacio, trombón de la Orquesta Blacio Jr.”. [“Bis a bis con Carmen Rivas, ‘la expresión sentida del tango’”, *Revista Cine Radial*, Año VIII, No. 35 (marzo 1959), 35] En su juventud no grabó discos, sino en 1980 y en 2004 (cinco años antes de fallecer). [Carmen Cortés, “Carmen Rivas lleva 60 años a ritmo del tango”, *El Universo*, 29 de septiembre de 2004. Acceso 16 septiembre 2016 <<http://www.eluniverso.com/2004/09/29/0001/1065/6D2DADD1B87D431995E365FB108D7310.html>>] Énfasis añadido. Lida Uquillas (hija del famoso Rubén Uquillas y la actriz Olimpia Gómez) tuvo una larga relación con Ernesto Albán, y procreó 5 hijos con él; pero la violencia doméstica marcó su vida familiar y su trabajo. En 1962, emigró a EE.UU.; allí grabó su primer disco (de un total de 12) y continuó su carrera. [“Lida Uquillas, la ‘dama de la canción’”, *La Hora* (Quito), 3 de marzo de 2007. Acceso 15 septiembre 2016 <[http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/541518/-1/Lida\\_Uquillas,\\_la\\_%E2%80%98dama\\_de\\_la\\_canci%C3%B3n%E2%80%99.html#.V9re0vDhDIU](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/541518/-1/Lida_Uquillas,_la_%E2%80%98dama_de_la_canci%C3%B3n%E2%80%99.html#.V9re0vDhDIU)>]

<sup>978</sup> Cfr. “Las Porteñas. Fresia Saavedra y Blanca Palomeque”, *Revista Cine Radial*, Año I, No. 4, 5 y 6 (julio 1952), 39; cfr. también “Artista Cóndor: Luisa Rojas Mendoza”, *Revista Cine Radial*, Año III, No. 13 (agosto- septiembre (1954), 12

Precisamente por no haber contado con el apoyo de un capital económico y social similar al de Alfonso Murillo, es muy significativo el recorrido de las Hermanas Mendoza Sangurima.<sup>979</sup> La recepción de su música, que aún perdura, las ubica en un sitio tan prestigioso como el de Carlota o el dúo Benítez-Valencia, y merecería un estudio detallado. Los archivos de la prensa de los años 50 dan fe de la recepción de sus voces, en programas de diversas emisoras (Atalaya, Radio América y otras).<sup>980</sup> Recibieron un homenaje multitudinario, en 1951, por sus 16 años de carrera,<sup>981</sup> participaron diversos programas significativos, como la lujosa inauguración de Radio Cristal (con más de veinte artistas);<sup>982</sup> compartieron auditorio con cantantes internacionales como Lucho Barrios,<sup>983</sup> y varios otros más. Finalmente, Maruja grabó casi 500 discos (a dúo con su hermana, la mayoría).<sup>984</sup>

Así y todo, ellas debieron enfrentar el obstáculo de la mentalidad patriarcal. Si bien los diarios las publicitaban de manera constante (en anuncios contratados por las emisoras), también hallamos notas que censuraban el costo de sus presentaciones. La *Revista Cine Radial* comentaba: “Las Hnas. Mendoza Sangurima, por una actuación, quieren cobrar cifras astronómicas”;<sup>985</sup> la misma revista insistía: “Se dice que las Hnas. Mendoza Sangurima son un número costoso. [...] Rebajen los honorarios chicas”.<sup>986</sup> Respecto de Julio u Olimpo, no se hallaron comentarios en tal sentido. Sobre este último, una nota reseña ampliamente su éxito artístico y económico, sin poner en cuestión sus honorarios; refiere que Olimpo ha recibido “el espaldarazo de la fama en tierras extrañas: es artista internacional de radio y televisión en Colombia y Venezuela, e irá pronto a Argentina a filmar una película. En sus últimos doce días de actuación en las radios y teatros [de Guayaquil], ha redondeado una

---

<sup>979</sup> Amelia Mendoza se casó con el guayaquileño Carlos Solís Morán, un compositor reconocido pero claramente con menor capital económico y social que Alfonso Murillo. El dúo grabó algunos de sus temas.

<sup>980</sup> “Sinalco”, *El Universo* (Guayaquil), 11 de junio de 1956, 14. “Esta noche a las 9:30”, *El Universo* (Guayaquil), 2 de febrero de 1957, 14. Cfr. también “Por las radios de Guayaquil. Magnífica fue la actuación [...] en Radio América”, *Revista Cine Radial*, Año I, No. 7 (noviembre 1952), 8.

<sup>981</sup> “Monumental homenaje a las Hnas. Mendoza Sangurima”. [“México Hoy”, *El Universo* (Guayaquil), 2 de octubre de 1951, 11]

<sup>982</sup> “Hoy, 24 de febrero de 1957, extraordinaria inauguración de Radio Cristal”. *El Universo* (Guayaquil), 24 de febrero 1957, 22.

<sup>983</sup> “Radio El Mundo”, *El Universo* (Guayaquil), 27 de julio 1959, 2.

<sup>984</sup> “Ayer falleció la cantante nacional Maruja Mendoza”, *El Universo* (Guayaquil), 22 de diciembre de 2008. Acceso 14 septiembre 2016 <<http://www.eluniverso.com/2008/12/22/1/1379/6C40DE7B17574A9C87A5C0907961157A.html>>

<sup>985</sup> “De la farándula”, *Revista Cine Radial*, Año III, No. 12 (junio 1954), 30.

<sup>986</sup> “No se sabe pero se dice...”, *Revista Cine Radial*, Año III, No. 14 (noviembre 1954), 17.

utilidad líquida de OCHENTA MIL SUCRES”.<sup>987</sup> El artista añade: “Yo acostumbro cobrar entre el 60 y el 80% del valor de la taquilla, cuando me contratan en Colombia para presentarme en algún teatro. Pero cuando firmo un contrato a precio fijo, nunca hago una presentación en radios o teatros por menos de 1000 pesos.”<sup>988</sup> Es claro que estas notas evidencian un sesgo; no se sabe si ello obedece (o en qué medida lo hace) a un prejuicio proveniente de la mentalidad patriarcal, a la carencia de un familiar con capitales económico y cultural (como Fresia), o a factores de otra índole; en todo caso, habla de circunstancias adicionales a la calidad de la voz, que incidían en la promoción de las artistas femeninas en el medio.

### **2.1.5. Construcción de la distinción por el consumo musical, en Guayaquil**

En este apartado revisaré cómo se construyó la distinción en el puerto, en los años 50; en gran medida, se produjo a través del consumo musical (en un contexto en que se desplegaban nuevas formas de uso de lo sonoro y se difundían nuevos géneros); aportaron también, aunque en grado menor, las políticas de las instituciones locales de la alta cultura.

#### **La distinción, según los escenarios de consumo y los géneros musicales**

El cierre de los años 40 trajo cambios significativos en el consumo musical. Primero, se da una cierta universalización del baile, al son de ritmos caribeños o “tropicales” (porro, guaracha, son, mambo, rumba). En rigor, no se trataba de una práctica nueva, sino que ahora la oferta de eventos bailables no se limitaba solo a las grandes fiestas conmemorativas en la ciudad; y sus promotores ya no eran solo empresas como la Feria de Muestras y el American Park. La prensa de los años 50 incluye innumerables convocatorias a bailes masivos, por instituciones diversas: industrias del espectáculo, Municipio, empresas, colegios, organismos barriales, etc.<sup>989</sup> Los escenarios eran por demás variados; así, en octubre de 1951, organizaron bailes: la Asociación de Empleados Municipales,<sup>990</sup> la Sociedad Hijos del Trabajo;<sup>991</sup> la

---

<sup>987</sup> “El Pasillo Ecuatoriano recorrerá por toda América en la voz de OLIMPO CÁRDENAS”, *Revista Cine Radial*, Año VI, No. 25 (enero- febrero 1957), 28 y 30. Énfasis original.

<sup>988</sup> *Ibíd.*, 30.

<sup>989</sup> Ejemplos: “Hoy viernes 2: Gran Baile Universitario, organizado por la Asociación Escuela de Ciencias Químicas de la Universidad de Guayaquil”, *El Universo* (Guayaquil), 2 de octubre de 1953, 1. “Verbena Bailable [...] Club Náutico Guayas”, *El Universo* (Guayaquil), 1 de octubre de 1953, 20. “Hoy Baile Social [...] Sociedad de Beneficencia de la Colonia China”, *El Universo* (Guayaquil), 9 de octubre de 1953, 10.

<sup>990</sup> “Asociación de Empleados Municipales”, *El Universo* (Guayaquil), 10 de octubre de 1951, 5.

<sup>991</sup> “Gran Baile en la pista de la Sociedad Hijos del Trabajo”, *El Universo* (Guayaquil), 10 de octubre de 1951, 5. La orquesta que lo amenizó fue Los Bohemios.

Asociación de Modistas del Guayas;<sup>992</sup> Morocco Night Club;<sup>993</sup> la Sociedad Cooperativa de Comercio;<sup>994</sup> el mismo American Park.<sup>995</sup> Cabe señalar que esto de “poner a bailar” a los habitantes ocurrió también en Quito, según anuncios publicados en la prensa.<sup>996</sup> Es que no era un fenómeno del país, sino de la región.

Pero este cambio no implicó un desplazamiento de la escucha de música, pues no se trataba de prácticas reñidas entre sí; al contrario, los públicos podían alternar la escucha y el baile sin tensiones. De hecho, la rocola se instalaba en bares, salones, ferias y cantinas, como dispositivo privilegiado que permitía ambas prácticas. De su parte, la radio aumentaba el número de programas dirigidos a nichos específicos de oyentes; por ejemplo, ahora la música de la radio podía acompañar las noches de bebida y también de baile (pues aumentaba el número y duración de emisiones de música tropical).<sup>997</sup>

En cuanto a los escenarios, escuchar música en sitios distintos del hogar se volvió una práctica común por esos años, incluso en estratos populares. Esto se producía a la par de otro desplazamiento clave: de lo público a lo privado. Así, a la escucha en sitios *públicos* (plazas y parques) se añadió la escucha en sitios *privados y mediados por empresas del espectáculo*: aumentaron los programas “para oír música” en teatros populares,<sup>998</sup> *platós* de emisoras, asociaciones sindicales o gremiales; los públicos de estratos sociales altos acudían a hoteles y *boites* (en ellas se escuchaba música y también se bailaba).<sup>999</sup> Esta fue la diferencia clave:

---

<sup>992</sup> “Gran Baile Social [Asociación de Modistas del Guayas]”, *El Universo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1951, 14. Actuó la Orquesta The Tropical Boys.

<sup>993</sup> “Morocco Night Club”, *El Universo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1951, 6.

<sup>994</sup> “Festival Bailable”, *El Universo* (Guayaquil), 24 de octubre de 1951, 16.

<sup>995</sup> “American Park”, *El Universo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1951, 16.

<sup>996</sup> Anuncio de “bailables”, del sello Ónix: 7 discos (14 temas): 4 boleros, 1 bolero-mambo, 3 guarachas, 2 rancheras, 2 tangos, 1 fox-trot, 1 blue. [“Ónix. Ya están a la venta los últimos ‘hits’ bailables”, *El Comercio* (Quito), 2 de agosto de 1953, 8]

<sup>997</sup> Si desde los años 30 y 40 se bailaba con música emitida por radio, esos programas se volvieron más largos y frecuentes con el *boom* de la música antillana, en los años 50. Radio El Telégrafo emitía el programa “Bailables de R.C.A. Victor”. [“H.C.2.E.T. Radio El Telégrafo”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1940, 6] Un programa similar era “Hits bailables”, de Ondas del Pacífico [“Radiodifusora Ondas del Pacífico”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 1 de octubre de 1947, 6] Cfr. también “Casino musical del aire (bailables en la noche)”, de Radio Continental; o “Bailables”, de Radio Atalaya [“Por las radioemisoras”, *El Universo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1957, 2]

<sup>998</sup> Ejemplo de programa en el Cine Guayas, en que la estructura del show fue similar a la de las *boites*, pero con artistas populares: “Dúo Bowen-Villafuerte, Máximos Intérpretes Nacionales. Trío del Caribe, Los Embajadores de la Música Antillana. Graciela Beltrán, Rumbera No. 1. Clara Beltrán, Mambolera No. 1. [...] Transmitirá Radio Guayaquil”. [“Guayas”, *El Universo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1954, 14].

<sup>999</sup> El Morocco invitaba: “Diviértase Bailando lo más Moderno, de 10 pm. a 4 am.” [“Morocco”, *El Universo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1951, 6]. Cfr. También “Morocco Night Club”, *El Universo* (Guayaquil), 28 de octubre de 1953, 5] Si se trataba de géneros caribeños, el espectáculo podía incluir danzas de vedettes

las *boites* introdujeron formas de distinción en el consumo de los mismos géneros (eran pues, formas “aptas para marcar las diferencias [sociales] conservadas”).<sup>1000</sup> Por eso, el número de estos locales en la ciudad se incrementó en la década del 50 (en octubre de 1957, doce *boites* diferentes se publicitaron de forma continua).<sup>1001</sup> Con la característica de que sus espectáculos no incluían artistas ni géneros que hubieran perdido prestigio (pasillo) o popularidad (diferencia clave con el consumo musical de públicos subalternos). Las *boites* apostaban a “novedades” artísticas, venidas del Caribe, México, España o Argentina; preferían los nuevos géneros que ofrecía la industria musical internacional (y la local que seguía esos derroteros).

Pero en la difusión del bolero y los géneros antillanos en Latinoamérica existieron matices que hablan, otra vez, de la construcción de la distinción. La etnomusicóloga Carolina Santamaría, en su trabajo sobre la recepción del bolero en Medellín entre 1930 y 1950, refiere que su consumo “en un principio sirvió para articular los valores y prejuicios de la sociedad local. Para las clases medias —la audiencia que quería seducir la industria radial— el bolero representaba un modelo de cosmopolitanismo latinoamericano”.<sup>1002</sup> El bolero mexicano se volvió símbolo de distinción, de elegancia; diferenciándose del antillano, había incorporado letras de poetas modernistas o marcas de esa estética, y reducido elementos de la percusión. La autora afirma que este bolero, específicamente, se ajustaba muy bien a los imaginarios modernizadores, civilizados, que la sociedad antioqueña quería resaltar:

De hecho, la fácil acogida que tuvo en Medellín el bolero ‘mexicanizado’ pasaba por la marginación del bolero antillano de la programación radial [...]. El problema es que los tambores y las maracas sonaban ‘demasiado tropicales’ para una comunidad que tenía recelos con lo tropical, [...] [que] era asociado con lo incivilizado y lo salvaje, lo húmedo; por supuesto, con la gente de piel oscura que vivía en tales regiones del país.<sup>1003</sup>

Al historizar este proceso, Santamaría señala que fue impulsado por el despliegue de la industria cultural radiofónica en México; tal desarrollo

---

(ecuatorianas y extranjeras). Cfr. “Morocco”, *Revista Cine Radial*, Año V, No. 22 (junio 1956), 31. Énfasis original. Cfr. “Blanquita Garzón”, *Revista Cine Radial*, Año VIII, No. 36 (mayo- junio 1959), 18-9.

<sup>1000</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Barcelona: Gedisa, 1996 [1991]), 60.

<sup>1001</sup> Ellas fueron: Morocco, Henry, Grand Hotel Crillon, Bar Restaurant Manfredo, Hotel Humboldt Internacional, Habana Club, The Tabarin boite (con anuncio, en inglés y español), Maxim’s, alegre como París (9598), Candy Club (9600), Jardín Terraza Inca, HappyLand (9823), Casbah.

<sup>1002</sup> *Ibíd.*

<sup>1003</sup> *Ibíd.*, 21.

[se produjo] luego del establecimiento en ese país de una de las emisoras privadas más influyentes del continente. XEW, *La voz de América Latina*, [...] se lanzó en 1930, respaldada por una gran inversión y un reparto musical de lujo para su programación diaria, en la que se presentaban los músicos y cantantes más importantes de la cuenca del Caribe, entre ellos figuras consagradas de la canción romántica [...] y compositores talentosos que estaban comenzando su carrera.<sup>1004</sup>

Poco después, con intérpretes como Agustín Lara, la industria volvió hegemónico al bolero, al introducir cambios que lo “mexicanizaron”. Con ese ropaje, iniciaría su entrada en el país.

La recepción de este bolero en Guayaquil inició en los años 30, también con el apoyo de la radio; su consumo ascendió en el segundo lustro de esa década (ca. 1937), como muestra la columna de Radio El Telégrafo, en el diario homónimo. Ya en el año 1940 era el género hegemónico entre los representados en el Cancionero El Mosquito. Las elites del puerto “adoptaron” el bolero mexicano en los años 50 (no el interpretado por Julio Jaramillo u Olimpo Cárdenas) y los ritmos antillanos, ubicando su consumo en las *boites* de clubes u hoteles; allí, esas prácticas funcionaron como dispositivos de diferenciación social y racial (punto en el cual hay coincidencias con lo ocurrido en Medellín). Es que, en el puerto, la aceptación de artistas afrodescendientes por este público podía responder a factores como el prestigio internacional del artista (Dizzie Gillespie, Trío Sepia); o, en sentido inverso, como una forma de construir jerarquías sociales racializadas y cruzadas por el género; prueba esto último el *boom* de espectáculos con *vedettes* bailadoras de calipso, de los años 50.

En un sentido inverso, la disminución del prestigio del pasillo de los años 40 y 50, así como del valse y el bolero caribeño, se potenció cuando esos géneros fueron “adosados” a escenarios identificados con menor prestigio social: cantinas y bares, ferias y teatros populares. Con un pasillo carente del reclamo modernista de los años 20 y 30, este género perdió el reconocimiento de las elites políticas y culturales guayaquileñas (mientras, en Quito sí mantuvo mucho de su prestigio). Aun así, la oferta del pasillo y otros géneros popular-mestizos se mantenía en el puerto, como muestran las grabaciones de sellos locales publicitadas en los diarios, y su presencia en el cancionero El Mosquito. La tabla 3 permite apreciar esa transición que llevó al bolero a ubicarse como el género con mayor presencia en ese cancionero, entre 1940 y 1952.<sup>1005</sup>

---

<sup>1004</sup> Santamaría Delgado. “Bolero y radiodifusión...”, 19.

<sup>1005</sup> En la BCAR, no hay archivos de este cancionero posteriores a 1952; por eso no se puede ver el ascenso del rock y de la “nueva ola”, desde ca. 1955; también hay un vacío durante el periodo 1935-1939.

Al observar en detalles las tablas 3 y 4, se aprecia que temas y géneros presentes en los cancioneros reflejaban lo que se difundía en radios, audiciones y presentaciones diversas. La tabla 3 muestra, en el resumen histórico de 1921 a 1952, que el pasillo es el género que acumula mayor número de temas en el Cancionero (124); le siguen el valse (81), el tango (76), el bolero (69), y géneros popular-mestizos del país —excepto el pasillo— (42). Puede apreciarse que, en el primer periodo (1921-1934), también el pasillo es el mejor representado (94), seguido de géneros latinoamericanos diversos (78), del valse (59) y el tango (58); hasta entonces, no figuraban el bolero ni los géneros antillanos en el Cancionero. Como se vio en el capítulo anterior, esta presencia elevada del pasillo responde a la eficiente y amplia convocatoria a todos los estratos sociales del puerto, por el sello Columbia; a la representatividad del país otorgada al Dúo Ecuador en las grabaciones de 1930 y los años siguientes; y a la difusión de las mismas en radios de EE.UU. y en las primeras radios locales; también, al trabajo de cantores de Quito.

Pero en el segundo periodo (1940-1952) se registran cambios (ver tabla 4). Primero, el pasillo desciende de 94 entradas, a 30. También disminuyen “otros géneros extranjeros minoritarios” (pasodoble, *couplet*, *shimmy*, samba, cueca, marinera, bambuco), de 78 a 12 entradas; de modo similar, tienen menor presencia el tango y el valse (bajaron de 58 a 18, y de 59 a 22, cada uno); finalmente, se redujeron, aunque en proporción menor, las entradas de otros géneros popular-mestizos del país (sin contar el pasillo): de 25 a 17. Segundo, entre las categorías que incrementaron su representación, constan los ritmos caribeños (son, mambo, guaracha, rumba y porro), que pasaron de 4 a 23 entradas. Pero el mayor crecimiento lo tuvo el bolero (todas sus formas), que domina con amplitud (de 0 entradas, pasó a 69). En números absolutos, le siguen: pasillo (30), ritmos caribeños (23), valse (22), tango (18), y otros géneros popular-mestizos del país (17). Ahora bien, aunque la tabla 4 no lo muestre, puedo decir que la presencia del bolero no arrancó en 1940, pues las cifras en ese año son ya elevadas; pero me apoyo en otras fuentes: la publicidad de las casas discográficas,<sup>1006</sup> y la inclusión de este género en eventos en programas radiales, todos del segundo lustro de 1930

---

<sup>1006</sup> RCA Victor prosigue con su pedagogía musical. En 1937, explica qué es el bolero y de dónde proviene. [Cfr. “Boleros en Discos R.C. Victor (sic)”, *El Telégrafo* (Guayaquil), 18 de septiembre de 1937, 12]



(ejemplo: desde mediados de 1937 se aprecia su inclusión en las programaciones casi diarias de Radio El Telégrafo);<sup>1007</sup> por todo ello, puedo señalar ese año como clave en su ascenso.

Por otro lado, de 1940 a 1952, se aprecia que hay 191 entradas. Las categorías *fox-trot* y *one-step* tuvieron 0 entradas, y “otros géneros extranjeros minoritarios”, solo 12. Al comparar las proporciones entre categorías, vemos que el bolero abarca el 36,12% del total; es decir, más de tres de cada diez canciones en El Mosquito fueron boleros, en este periodo. Esta cifra es 2,3 veces mayor que la siguiente, que corresponde al pasillo (15,7%); el bolero triplica las cifras del son y ritmos afines (12%), y del valse (11,52%); es 3,8 veces mayor que el tango (9,42%), y 4 veces más frecuente que los otros géneros del Ecuador (8,9%). A pesar de esta tendencia fuertemente ascendente del bolero, también se aprecia que el pasillo (aunque no lidere las entradas, como entre 1930-1935), mantiene el segundo lugar en la proporción total; sumados el pasillo y otros géneros popular-mestizos del país, alcanzan un total de 47 de 191 entradas (24,6%), lo cual habla de que se mantiene una cifra “dura” de su presencia, que asciende a la cuarta parte del total de las canciones más representadas en El Mosquito, en el segundo periodo. El criterio de vigencia de estos géneros es apoyado por las grabaciones que los sellos publicitaban en la prensa de Guayaquil y Quito,<sup>1008</sup> al mismo tiempo que se posicionaban el bolero y géneros antillanos en este periodo.

Ahora bien, cabe preguntarse a qué estrato social pertenecía el público que escuchaba pasillo y otros géneros popular-mestizos a inicios de los años 50. Recuérdese que el consumo del bolero mexicano y la concurrencia a las *boites* eran fenómenos relacionados con la construcción de la distinción; que las *boites* eran la expresión plena del fenómeno iniciado a fines de los años 30, de diferenciación social de los escenarios por parte de las elites; que otra

---

<sup>1007</sup> Algunos boleros referidos en la columna “HC2ET Radio El Telégrafo” fueron: *Piensa en mí, Una noche tropical, Sorpresa* (bolero-son) [*El Telégrafo* (Guayaquil), 21 de agosto de 1937, 8]; *Extraños* (canción bolero) [*El Telégrafo* (Guayaquil), 23 de agosto de 1937, 3]; *Aquellos ojos verdes* [*El Telégrafo* (Guayaquil), 15 de septiembre de 1937, 3]; *No dejes de quererme, Piénsalo bien* [*El Telégrafo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1937, 5];

<sup>1008</sup> Tres anuncios (de 1952, 1953 y 1954), como ejemplos: el sello Cóndor de Guayaquil, publicitó 21 discos nuevos, cuyos 42 temas se distribuían así: 12 pasillos, 9 guarachas, 6 pasacalles, 5 boleros, 4 porros, 2 merengues, 2 sanjuanitos, 1 albazo, 1 tonada. [“Últimos éxitos en Discos Cóndor”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1952, 12. En Quito, anuncio de sello Panart: “Música nacional. Hermanas Mendoza Suasti: El macareñito (pasacalle), y Amor ajeno (aire típico) [...] El esperado éxito No sigamos pecando (bolero, Trío Caney)”; además, 2 guarachas y 1 bolero (Trío La Rosa, Servando Díaz). [“Llegaron los últimos éxitos Panart!”, *El Comercio* (Quito), 2 de agosto de 1953, 7] Anuncio de discos Ónix: 4 discos (8 temas): 1 pasillo y 1 sanjuanito (Los Indianos); 2 porros (Hermanas Vélez); 2 boleros (Trío Avileno); 2 tangos (Raúl Iriarte). [“Ónix. Siempre los últimos éxitos” *El Comercio* (Quito), 2 de mayo de 1954, 19].

expresión de ello es que, desde los años 40, esas elites ya no frecuentaban las ferias, menos aún los teatros populares (y eran sitios que ofrecían bolero,<sup>1009</sup> ritmos antillanos, tango, valse, pasillo y otros; pero interpretados por cantantes populares). Entonces: si el consumo del pasillo persistía, y éste se producía en escenarios desfavorablemente ubicados en la jerarquización social; y si los intérpretes eran artistas populares, puedo afirmar que el pasillo mantenía preferencias en el puerto en un público de estratos medios y subalternos. Otra conclusión es que ese mismo público, adicionalmente consumía el bolero antillano<sup>1010</sup> y mexicano.<sup>1011</sup> Recuérdese que el bolero de México llegó también a ellos a través de discos que en seguida se emitían por las radios locales<sup>1012</sup> y, por supuesto, a través del cine.<sup>1013</sup>

### **La distinción y las políticas de las instituciones locales de la alta cultura**

Además de las *boites*, también el Estado participó en la construcción de la distinción social por el consumo musical; lo hizo a través de instituciones de la alta cultura, financiadas con su presupuesto: el Conservatorio local y CCE Núcleo del Guayas. Ya se señaló que los públicos subalternos también fueron consumidores de los nuevos géneros, y que la distinción se construyó sobre todo desde los escenarios en que se realizaba este consumo (en prosenios distintos, se construían otros significados). Pero ¿cómo operaron el Conservatorio y la CCE?

Esas instituciones caminaron en el mismo sentido de las *boites*, en la construcción de la distinción, pero sin ofrecer presentaciones de géneros populares; tampoco buscaron

---

<sup>1009</sup> El show del American Park (octubre de 1953) incluyó: “Bonga, con afrocubanos, [...] Pepe Salcedo, la voz de oro del bolero, [...] Trío Arcoiris, las voces juveniles de los ritmos Antillanos, The Bel-Tren Sisters, tridimensionales mamberas, [...] bailes argentinos”. [“American Park”, *El Universo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1953, 18] Fernando Albuérne, bolerista mexicano, se presentó en el American Park y audicionó en Radio Excelsior. [Cfr. “Fernando Albuérne”, *El Universo* (Guayaquil), 4 de octubre de 1952, 8]

<sup>1010</sup> Entre 1940 y 1942, programas referidos en la columna “HC2ET Radio El Telégrafo” fueron: “Ritmos cubanos” [*El Telégrafo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1940, 14]; “Canciones antillanas” [*El Telégrafo* (Guayaquil), 10 de octubre de 1942, 4]; “Música azteca” y “Ritmo cubano” [*El Telégrafo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1942, 4]. En diario *El Universo*, se publicitaba el programa “Boleros de moda”, de Radio Atalaya [“Por las radioemisoras [...]. SEA (Atalaya)”, *El Universo* (Guayaquil), 11 de octubre de 1957, 2]

<sup>1011</sup> En 1951, el American Park presentó juntos a “Los Ponce, folkloristas mexicanos; [y a] Carlos Sonny, cantante romántico de boleros”. [“Grandes atracciones”, *El Universo* (Guayaquil), 4 de octubre de 1951, 16]. En 1953, el Teatro París organizó un espectáculo que incluyó a Antenor Iturralde, “la voz romántica del Ecuador”, al dúo Bowen-Villafuerte, Lucho Vargas, la tanguera Carmen Rivas, las Hnas. Mendoza Sangurima, sketches cómicos y vedettes. [“Teatro París Hoy”, *El Universo* (Guayaquil), 26 de octubre de 1953, 3]

<sup>1012</sup> En octubre de 1953, el trío mexicano Los Tres Diamantes se presentó en Radio El Mundo. El anuncio convoca “al público de Guayaquil a recibir a LOS TRES DIAMANTES hoy a las 9 de la mañana en el Campo de Aviación de Panagra, y a su recorrido por el centro de la ciudad”. [“Embotelladora Canada Dry del Ecuador”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1953, 16]

<sup>1013</sup> “Colón-Hoy”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1951, 10.

apropiarse o resignificar el pasillo u otros géneros popular-mestizos. La única disputa por públicos consumidores del “folklore musical” se dio a través de la oferta del Coro de la CCE (de la casa matriz de Quito),<sup>1014</sup> que tuvo presentaciones eventuales en el puerto. También como excepción, hallé alguna propaganda de su Radio Cultura, que postulaba al bolero como representante del “cancionero tropical”; pero en la voz de un “Gran estilista [y con] Acompañamiento al piano por la Máxima Expresión del Teclado”.<sup>1015</sup> En mi revisión de la prensa local, solo una vez di con algo que pudiera leerse como acción de contrapeso a espectáculos populares exitosos, y probablemente obedeció a una coincidencia. Ocurrió en 1956, luego del éxito impensado de la grabación de *Fatalidad*, por Julio Jaramillo. Los *shows* del artista en el Cine Guayas (interpretando valeses, boleros y pasillos) se extendieron desde fines de junio hasta el 31 de julio de 1956. En el mismo lapso, las propagandas de la CCE publicitando a su Ballet, caminaron codo a codo con las de aquel cine; pero está claro que la convocatoria se dirigía a un público distinto. De todo lo dicho puede concluirse que la política de la CCE Núcleo del Guayas relativa a expresiones musicales populares era ignorarlas.

En cuanto a políticas sobre música culta, su oferta consistió en: conciertos de música de cámara,<sup>1016</sup> presentaciones corales<sup>1017</sup> y escénicas (algunas traídas desde la Casa matriz); entre ellas, destacaron el Coro de la Casa de la Cultura y la Orquesta Sinfónica.<sup>1018</sup> Como es obvio suponer, las políticas de este Núcleo no entraron en conflicto con las del Conservatorio local.<sup>1019</sup> En general, desde su fundación en 1945, la CCE Núcleo del Guayas contribuyó a mantener la hegemonía de la noción de música culta, y a difundir el arte culto en general, ofreciendo: charlas sobre literatura,<sup>1020</sup> recitales poéticos,<sup>1021</sup> teatro “culto”,<sup>1022</sup> exposiciones

---

<sup>1014</sup> Cfr. “Casa de la Cultura”, *El Universo* (Guayaquil), 6 de octubre de 1955, 15.

<sup>1015</sup> “Compañía de Cervezas Nacionales”, *El Universo* (Guayaquil), 12 de octubre de 1951, 5. Este programa presentó los boleros *Mi vida, Irremediamente, Franqueza, Milagro de amor, y Miénteme*.

<sup>1016</sup> “La Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas”, *El Universo* (Guayaquil), 13 de octubre de 1955, 4. Se trataba de un concierto de violín, con repertorio clásico, por “el destacado artista e intelectual mexicano doctor Samuel Martí. Acompañ[ó] al piano [la guayaquileña] Divina Icaza”.

<sup>1017</sup> Radio Cultura también se ocupó en esa tarea; ejemplo: organizó un concurso de Conjuntos Corales. [“Radio Casa de la Cultura”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1957, 7]

<sup>1018</sup> “Casa de la Cultura Núcleo del Guayas”, *El Universo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1958, 13.

<sup>1019</sup> “Concierto Coral Ofrecido Anteanoche en Celebración del Aniversario del Conservatorio de Música Tuvo Buen Éxito”, *El Universo* (Guayaquil), 30 de octubre de 1952, 2.

<sup>1020</sup> “La Casa de la Cultura invita al público”, *El Universo* (Guayaquil), 15 de octubre de 1954, 4.

<sup>1021</sup> La CCE presentó al “más famoso artista uruguayo [...]. El más grande recitador de América, de nuestros tiempos, Gabriel Vitureira”. [“9 de Octubre”, *El Universo* (Guayaquil), 23 de octubre de 1951, 10]

<sup>1022</sup> El grupo Guayaquileños amigos del teatro, y la CCE, presentaron la obra *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre. [“Teatro Casa de la Cultura”, *El Universo* (Guayaquil), 29 de octubre de 1957, 14]

de pintura;<sup>1023</sup> realizó muchas presentaciones de lo que fue su producto más logrado en la década del 50: el Ballet de Guayaquil, de la CCE del Núcleo del Guayas.<sup>1024</sup> Así, en Guayaquil no fue el Estado sino el mercado (a través de las industrias culturales, la radio y la televisión) quien se hizo cargo de gestionar aspectos de la dimensión cultural de los grupos subalternos. También lo hicieron los partidos populistas (con su praxis cultural y su retórica), potenciando expresiones que las industrias culturales recogían y amplificaban. Un ejemplo: en octubre de 1951, la Confederación de Barrios Suburbanos (del CFP) brindó una función en el Cine Colón, para elegir y proclamar a las Madrinan de Barrios; números complementarios fueron las películas *Arrabalera* y *Perdida* (esta última, con Ninón Sevilla y el trío Los Panchos).<sup>1025</sup>

Para cerrar, diré que esta discreta actuación de la CCE Núcleo del Guayas en la disputa dentro del espacio público sonoro tenía fundamentos estructurales. En contraste con Quito, Guayaquil contaba con menor número de instituciones de la música culta (aun siendo la ciudad que mayores ingresos económicos aportaba al país). En segundo lugar, en ellas no existió la voluntad para impulsar una política renovada sobre la gestión de las músicas populares; de ello deriva el que no se ejercieran prácticas de resignificación de las músicas populares *de forma sistemática y militante*,<sup>1026</sup> como sí ocurrió en la capital (las instituciones de la música culta y la CCE ofrecieron en Quito mayor número de espectáculos musicales eruditos y resignificadores, y de forma sostenida). Además, en Quito residía un mayor número de intelectuales (compositores y no compositores) que eran orgánicos a la política tendiente a construir un “pasillo estilizado”. Todos esos factores ejercieron contrapeso al consumo de nuevos géneros en la capital, y matizaron de un modo distinto ese proceso.

## 2.2. El pasillo en Quito (1945-ca.1965)

En rigor, más correcto que *pasillo de Quito* sería hablar de *pasillo de la región Sierra centro-norte*. Es que, como destino migratorio, la capital fue escenario de intercambios entre

---

<sup>1023</sup> Ejemplo: la Exposición del Primer Salón de Octubre, de Pintura Nacional. [“La Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1957, 5]

<sup>1024</sup> “Casa de la Cultura Núcleo del Guayas”, *El Universo* (Guayaquil), de octubre de 1958, foto 9876

<sup>1025</sup> “Colón-Hoy”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1951, 10.

<sup>1026</sup> Los eventos resignificadores fueron eventuales, y provenían Quito o de fuera del país. Ejemplo: un recital incluyó “poemas aymaras”, música criolla boliviana y “música sinfónica boliviana”. [“La Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas”, *El Universo* (Guayaquil), 3 de octubre de 1949, 2]

fuertes tradiciones musicales de las provincias de Imbabura, Chimborazo, Tungurahua y la actual Cotopaxi. Sobre todo, el influjo de compositores y cantantes imbabureños (de la ciudad de Cotacachi, en particular) fue decisivo para la música popular-mestiza que se interpretaba en Quito. Las obras y ejecuciones de estos artistas construyeron, a la vez, un vasto campo de recepción de esos géneros entre la población de procedencia urbana y rural, emigrada a la capital en décadas previas. Es el caso de los imbabureños Gonzalo Benítez y Marco Tulio Hidrobo (director de Los Nativos Andinos, y padre de Homero Hidrobo), llegados a Quito muy jóvenes, pero encarnando ya una fuerte tradición musical regional<sup>1027</sup> e incluso familiar.

En esta sección, revisaré cómo se concretó la influencia del bolero y el valse en el pasillo de Quito, evento que se relaciona con una tradición de gestión local de lo popular, muy distinta de aquella de Guayaquil. Asimismo, estudiaré las prácticas de diversos actores (medios de comunicación, Municipio, industrias culturales, la misma gestión del dúo Benítez-Valencia) en la construcción de este pasillo *yaravizado* como “canción nacional”.

### **2.2.1. Tradición de gestión de lo popular en Quito**

Las elites de Quito diferían de los oligarcas guayaquileños en varios aspectos; aquí, interesa revisar su forma de pensar los vínculos sociales. En la capital, las políticas municipales habían configurado una distinta gestión de las poblaciones. Primero, esa institución no había cortado sus vínculos con la Iglesia, ni ésta había abdicado de su rol histórico como pedagoga. Jijón y Caamaño, presidente del Concejo Municipal en 1934 y alcalde electo para el periodo 1946-1948, fue actor destacado del Centro Católico de Obreros (COC). Esta institución se fundó en la primera década del siglo, y fue la mayor expresión de las políticas inspiradas en la Acción Social Católica; dichas políticas, a su vez, contribuyeron a la organización del obrerismo católico y a potenciar el impacto de las políticas culturales de la Iglesia, del período 1941-1945. En segundo lugar, en Quito pervivían a la vez elementos de una tradición municipal de carácter corporativista. Un tercer elemento que incidió fue el crecimiento de los sectores medios en la capital, sobre todo ligados a la oferta de cargos

---

<sup>1027</sup> Ambos fueron hábiles intérpretes de flauta de carrizo, cuando niños, y mantuvieron sus vínculos con músicos y géneros populares: Hidrobo, en su relación con bandas, estudiantinas, grupos para la radio; Benítez, al privilegiar esos géneros en su repertorio. [Cfr. Luis Rivadeneira Játiva, “Marco Tulio Hidrobo”, 2012. Acceso 13 octubre 2016 <<http://elnorte.ec/opinion/editorialistas/37654-marco-tulio-hidrobo.html>>. De la Torre y Guerrero Gutiérrez, *Gonzalo Benítez ...*, 29].

burocráticos estatales (a cuenta de los procesos modernizadores y de la bonanza económica por el *boom* del banano, de los años 50); esta población fue parte del público consumidor que se incrementó en esta década. Finalmente, Quito fue la única ciudad serrana que creció demográficamente al ritmo de las ciudades de la Costa;<sup>1028</sup> aunque una proporción importante de esta población era económicamente deprimida, también participó del aumento del consumo musical, según ya se analizó. Ese conjunto de factores mantenía vigencia cuando sobrevino, en los años 50, la avanzada de planificación/ centralización desde el Estado.

En Quito, durante la primera mitad del siglo XX, actores de la matriz cultural de derechas sostuvieron que el municipio era la institución ideal para cohesionar a la nación; postularon una idea de nación no liberal, que remitía al vínculo por una esencia ancestral, telúrica y local, ubicada en las antípodas de la lucha por la ciudadanía y los derechos. El énfasis de Jijón y Caamaño en una “comunidad regional natural” y en la institución municipal apuntaba a clausurar la tradición de lucha ligada a la noción de contrato; al mismo tiempo, promovía un tipo de relaciones premodernas en ámbitos modernos de lo social y lo económico. Como señala Valeria Coronel, en esta propuesta y en la de Julio Tobar Donoso hay una tensión entre modernización y reinención de formas paternalistas de administración laboral.<sup>1029</sup> Así, entre ca.1910 y 1950, el municipio quiteño se erigió de a poco en institución alternativa de gestión de lo social, no exenta de tensiones con varias ideas modernizadoras y/o civilizatorias, en sus políticas públicas locales. Pero esta idea del municipio como ente cohesionador de la nación se vería desafiada con fuerza desde 1944, a partir de las políticas centralizadoras del Estado, en general, y de la creación de la CCE, en particular.

En efecto, las nuevas tensiones estaban vinculadas a cambios en la correlación de fuerzas entre dos instituciones del polo cultural hegemónico: el Estado (cuyas políticas culturales conducía la CCE) y el Municipio. Con el avance de los procesos centralizadores,

---

<sup>1028</sup> Migrantes de las provincias de Cotopaxi e Imbabura poblaron “barrios cercanos al centro de la ciudad [...]. [Pero] la cabecera sur de Quito también se encontraba en crecimiento, [y allí] [...] barrios obreros y populares comenzaron a consolidarse”. [María José Rodríguez Álvarez, “La representación de la ciudad a través de radiodrama como dispositivo de administración de poblaciones en Quito (1940-1949)”. (Tesis de Maestría en Estudios Urbanos, FLACSO, Sede Ecuador, 2014): 43. Acceso 6 octubre 2016 <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6233/2/TFLACSO-2014MJRA.pdf>>]

<sup>1029</sup> Por ejemplo, Jijón y Caamaño auspició “la existencia de huasipungos industriales formados por mano de obra excedentaria de las haciendas”. [Coronel, Valeria. “Hacia un ‘control moral del capitalismo’: pensamiento social y experimentos de la Acción Social Católica en Quito”. En Ximena Sosa-Bucholz y William F. Waters (comps.), Estudios ecuatorianos. Un aporte a la discusión: 57-78. Quito: FLACSO/ Abya-Yala, 2006. Acceso 14 mayo 2016 <[www.flacso.org.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=48931](http://www.flacso.org.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=48931)>, 62].

ca.1950, Quito se evidenció como escenario de batalla por la jurisdicción de políticas culturales, en particular. En contraste con lo que sucedía en Guayaquil (tensiones entre CFP y oligarcas afiliados al Partido Liberal), en la capital eran menores las diferencias entre los dos únicos partidos que conquistaron la alcaldía quiteña de 1946 a 1963 (sea que hubieren sido conservadores o liberales).<sup>1030</sup> Pese a todo, las tensiones que se generaban al interior del Municipio por diferencias político-partidista entre un régimen y el siguiente, eran mucho menores que las que surgían en Guayaquil. En Quito, la fuente principal de conflicto radicaba en el apoyo mayor o menor a expresiones de culturas populares (como el auspicio, siempre controlado, de la Banda Municipal) o expresiones de la alta cultura. Por lo demás, puede decirse que existió continuidad (o al menos un desenvolvimiento regular) en políticas urbanas decisivas —como el Plan Regulador de Odriozola—. <sup>1031</sup>

En cuanto a las diferencias entre Alcalde y Presidente de la República, ni la filiación político-partidista ni el sesgo regional fueron variables en el juego. Conservadores y liberales terminaban coincidiendo en su mirada respecto del estatuto de arte referido solo a las bellas artes; como antecedente, cabe recordar que durante la presidencia del liberal Arroyo del Río (1940-1944), también hubo coincidencia en las nociones de cultura y de arte que postulaban liberales y conservadores.<sup>1032</sup> Algo similar ocurrió durante la década de 1950, más allá de que uno u otro régimen municipal brindara más apoyo a determinadas políticas culturales y a determinadas artes.<sup>1033</sup> Mi hipótesis es que el factor que gravitó más en las disputas concretas entre Estado y Municipio fueron varias políticas de la CCE —institución investida con el poder centralizador estatal—; en particular, las que atañían al manejo y gobierno de tradicionales instituciones de la música, en la ciudad capital.

---

<sup>1030</sup> Todos esos alcaldes fueron electos por votación. En Guayaquil, luego de Guevara Moreno (1952-1953), los alcaldes Mendoza y Menéndez (de 1953 a 1956) fueron designados por el Presidente Velasco Ibarra.

<sup>1031</sup> El Plan Regulador (1945) se enfocó en el patrimonio y la reconfiguración territorial: planificó la construcción de nuevos barrios, dispuso que las áreas destinadas al comercio y la banca se ubicaran al norte de Quito. significativamente, no generó conflictos insalvables con la agencia de sectores subalternos, ya que éstos seguían consiguiendo donaciones de terrenos para edificar sus barrios (p. ej., el obrerismo católico había creado el barrio La Vicentina, décadas antes). [Marily Vaca, actriz e investigadora de la historia del teatro en Quito, entrevistada por Martha Rodríguez. Quito, 4 de agosto de 2016. Vaca es Antropóloga Sociocultural por la PUCE, y Especialista en Historia del Arte por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador].

<sup>1032</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 110-8.

<sup>1033</sup> Las diferencias entre liberales y conservadores no eran de fondo (ideas sobre cultura o arte). Vaca refiere que, en los años 50, las políticas culturales del Municipio fluctuaron, sí, pero según criterio del alcalde sobre qué actividad cultural debía promoverse, y el presupuesto destinado para ello. [Marily Vaca, *ibíd.*]

Para efectos de este trabajo, interesa anotar brevemente desde qué noción de arte/cultura enunciaban los cuatro Presidentes de la República que gobernaron entre 1948 y 1963, y/o su valoración de las músicas populares. Más allá del camaleónico discurso de Velasco,<sup>1034</sup> existían coincidencias entre él y Camilo Ponce (Presidentes en los periodos 1952-1956 y 1956-1960, respectivamente). Quiteños, ambos se educaron en el mismo colegio de jesuitas, y estudiaron leyes en la Universidad Central; sus esposas eran artistas (Corina del Parral de Velasco era música académica; la aristócrata Dolores Gangotena de Ponce estudió Bellas Artes y fue restauradora y coleccionista de arte). En contraste, Galo Plaza (1948-1952) y Carlos Julio Arosemena Monroy (1962-1963)<sup>1035</sup> disfrutaban de las expresiones populares; en particular Plaza, con quien varios artistas de géneros popular-mestizos sostuvieron lazos débiles. En palabras de Gonzalo Benítez (del dúo Benítez-Valencia):

Entre los presidentes, mi mejor amigo fue Galito [Plaza]. A José María Velasco Ibarra le íbamos a dar serenatas, claro que contratados. Aunque **a nosotros no nos hacía mucho caso**, sucedió un día que fuimos a tocar con el violinista Enrique Espín Yépez, que le encantó a Velasco Ibarra y le concedió una beca de estudios en Alemania [...] A Carlos Julio Arosemena le gustaba la música y también era amigo.<sup>1036</sup>

Sobre el lugar de enunciación de Velasco, obsérvese que —según el episodio relatado—, él construyó jerarquías al ofrecer un privilegio al músico académico Espín Yépez, y no a los populares (el “nosotros” de Benítez); a discreción, otorgó un auspicio estatal al violinista Espín, más allá de que muchos otros del campo (incluidos Benítez y Valencia) también pautaran. Ahora bien, las intervenciones de los Presidentes Velasco y Ponce no sobrepasaron el impacto micro sobre determinados actores, como la anécdota de Gonzalo Benítez permite atisbar. Y ocurrió algo similar en el sentido contrario: los dos presidentes sensibles a la música popular-mestiza tampoco pudieron/ procuraron imprimir giros de timón decisivos en las políticas de la CCE. Eso, más allá de que esos dos presidentes mostraran

---

<sup>1034</sup> Velasco era populista, más allá de su condición de letrado de inspiración decimonónica, con esposa concertista y profesora de piano. Sus simpatías ideológicas se materializaban en alianzas pre-electorales; siempre con habilidad y ambigüedad, oscilaron entre los Partidos Conservador y Liberal, las izquierdas (en mayo de 1944) e, incluso, el filo-fascismo de la Acción Revolucionaria Nacionalista Ecuatoriana (en 1952).

<sup>1035</sup> Guayaquileño, Arosemena estudió con los salesianos, y se graduó de Doctor en Jurisprudencia por la Universidad de Guayaquil. Militó en el frente Nacional Velasquista; fue parte del binomio Velasco-Arosemena, que triunfó en las elecciones presidenciales, para el periodo 1960-1964. En noviembre de 1961, las Fuerzas Armadas depusieron a Velasco del cargo de Presidente, y este le fue otorgado a Arosemena.

<sup>1036</sup> De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 65. Énfasis añadido.



gestos que hablaban de una valoración a este dúo en particular: la felicitación pública de Galo Plaza a ellos,<sup>1037</sup> y la condecoración que les otorgó Carlos Julio Arosemena.

No es asunto menor decir que la sagacidad política de Benjamín Carrión y sus lazos débiles le posibilitaron concretar la creación de la Casa y ser designado su Presidente, en 1944.<sup>1038</sup> Pero en el sostenimiento de esta política (la CCE) en los lustros inmediatamente posteriores a su creación deben mucho también a elementos del contexto: el impulso que se dio a la planificación<sup>1039</sup> y la modernización estatal, como mecanismos que enrumbarían al país hacia el esquivo paraíso del desarrollo. Pudiera decirse que, en los años 50, Carrión logró que la CCE actuara como “la política cultural del Estado”, bajo la idea de que esa política, única y centralizada, debía regir sobre intereses/propuestas particulares en materia de cultura.

En esta jugada resuenan ecos de la gesta institucionalizadora del aparato estatal, que en el siglo XX arrancó con la Revolución Juliana.<sup>1040</sup> Las palabras del historiador Paz y Miño, referidas a ese evento, pudieran aplicarse a la CCE, en tanto *política cultural* que buscaba imponer “los intereses de la nación” sobre los particulares; que debía regir “sobre los fraccionamientos regionales, sociales, partidistas o de grupo, y sobre el juego de fuerzas tradicionales”; que debía ser expresión de “lo nacional”.<sup>1041</sup> El impulso estructurador del Estado (actualizado en los años 50, en el contexto del discurso del desarrollo) y la noción de mestizaje como dispositivo de apoyo a la unificación/ centralización cultural, configuraron

---

<sup>1037</sup> En octubre de 1950, autoridades congratularon al dúo, en un anuncio en *El Comercio*, “a página completa, [era] una felicitación por los diez años del dúo ‘Al Servicio de la cultura Musical Ecuatoriana’. [...] [Firmaban además de Galo Plaza,] Juan Pablo Muñoz Sanz, Director del Conservatorio Nacional de Música; Jorge Carrera Andrade, Vicepresidente de la CCE; y Humberto Vacas Gómez, Subsecretario de Educación”. [De la Torre y Guerrero Gutiérrez, *Gonzalo Benítez ...*, 93]

<sup>1038</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 142-3.

<sup>1039</sup> Cfr. José Moncada Sánchez, “La economía ecuatoriana de los sesenta a los ochenta”, en Enrique Ayala Mora (editor), *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 11, *Época Republicana V: El Ecuador en el último periodo* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1991): 61.

<sup>1040</sup> Según Juan Paz y Miño Cepeda, el nuevo “modelo” de Estado-Nación que logró impulsar la Revolución Juliana de 1925 se basaba “en tres nuevas orientaciones: en primer lugar, la imposición del interés de ‘la nación’, representado precisamente por el Estado, sobre los ‘intereses privados’ [...]; en segundo lugar, la imposición de la autoridad política, centralista e institucional del Estado, como aparato de expresión de ‘lo nacional’, sobre los fraccionamientos regionales, sociales, partidistas o de grupo, y sobre el juego de fuerzas tradicionales; y, en tercer lugar, la institucionalización de ‘la cuestión social ecuatoriana’”. [*Revolución Juliana. Nación, Ejército y bancocracia* (Quito: Abya-Yala, 2000), 25]

<sup>1041</sup> “A mediados del siglo XX, Ecuador era un país fragmentado, no integrado ni geográfica ni económicamente, y con una dinámica regional que actuaba de manera centrífuga. La localidad y la región siempre predominaron sobre cualquier intento de consolidación de la nación, atravesada por constantes enfrentamientos regionales por el control del poder y de los recursos.” [Mireya Salgado Gómez, “Galo Plaza Lasso: la posibilidad de leer el paradigma desarrollista desde una apropiación reflexiva”, en Carlos de la Torre y Mireya Salgado (edits.), *Galo Plaza y su época* (Quito: Serie Foro FLACSO, 2008), 118-9].

el terreno idóneo para que la CCE (sin intervención de Ministerios u otros entes del Estado) definiera las políticas de la institución; para que ellas se constituyeran en políticas culturales de la nación y que, por ende, tuvieran jurisdicción en todo el territorio nacional (empezando por la capital del Ecuador). Es obvio que nada de eso hubiera sido posible sin los enormes capitales social y cultural de Carrión, sin su sagacidad y su poder político, ni sin su imagen y sus vínculos con intelectuales de talla internacional; ese conjunto de elementos lo ubicaron, durante décadas, como la voz más autorizada en temas culturales en el país. Quito se volvía así el escenario mayor de tensión entre intereses locales/ regionales y esfuerzos por la construcción centralizadora del Estado, en materia de políticas culturales; enfrentamientos que, en buen romance, eran luchas por la jurisdicción del poder en ese ámbito, y el control y distribución de los recursos destinados a la gestión de lo cultural en la capital.

### 2.2.2. El pasillo en Quito: influencia del bolero y el valse (ca. 1955-1970)

La ciudad de Quito vio nacer a nuevos artistas en la década del 50. Con excepciones como el dúo Miño-Naranjo (surgido en 1958), los nuevos artistas preferían el formato de trío. Existieron tríos antes: Los Indianos (1940),<sup>1042</sup> Los Yumbos (ca. 1946),<sup>1043</sup> en Guayaquil: Los Soberanos (1950),<sup>1044</sup> Trío Emperador (ca. 1953).<sup>1045</sup> Pero en la década del 50 los tríos fueron cada vez más numerosos, y mostraron de forma consistente un giro en sus repertorios y en su estilo. Fueron destacados: Los Embajadores (activos de 1950 a 1956),<sup>1046</sup> Los Lemary

---

<sup>1042</sup> Los Indianos se iniciaron en Radio Bolívar, en 1940: Camilo Santacruz (director y segunda voz), Gonzalo Mendoza y Eduardo Arturo. Integrantes posteriores fueron, en diversos momentos, Leopoldo Iturralde, Pepe Quevedo, Washington Avilés, Luis Heredia y otros [“El legendario Trío ‘Los Indianos’ de Ecuador”, Audio-video, 2014, disponible en sitio web Youtube. Acceso 2 octubre 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=YN5nPOJ1XvQ>>]

<sup>1043</sup> Lo integraban dos ecuatorianos y la colombiana Anita García. “A fines del año 46, después de una rotunda jira por Centro América, estuvieron entre nosotros [...]. Hoy, luego de visitar Perú, Bolivia, Uruguay, se encuentran actuando con todo éxito en L-R-1-Radio ‘El Mundo de Buenos Aires’, Argentina, divulgando nuestro bello Folklor Ecuatoriano, que tanto gusta por aquellos países hermanos”. [“Manuel Chávez, Bolívar García y Anita García”, Cancionero El Mosquito, No. 5 T. 25 (1948) (portada, con foto). BCAR 784 CUCm]

<sup>1044</sup> Homónimo del trío mexicano, el ecuatoriano se conformó en Guayaquil (1950) con los talentosos músicos: Pedro Chinga, guitarra; Alfredo Lamar, primera voz y maracas; y Abilio Bermúdez, compositor, requinto y segunda voz. Los hallamos como parte de los números de “música nacional” del programa “La Hora Municipal”, emitido por Atalaya, en cadena con CRE, Radio Continental, Ondas del Pacífico y Ondas Nacionales. [“Hora Municipal”, *El Universo* (Guayaquil), 2 de octubre de 1954, 19]

<sup>1045</sup> De efímera vida, lo conformaron Olimpo Cárdenas, Pepe Jaramillo y Plutarco Uquillas. Luego de una gira por Colombia, en 1953, Olimpo se separó, radicándose en ese país.

<sup>1046</sup> Los hermanos Carlos, Rafael y José Jervis formaron el Trío Los Tampiqueños, en 1947; Guillermo Rodríguez reemplazó a José, y nació Los Embajadores. [“NOTICIAS SANTO DOMINGO. José Jervis, leyenda viviente”. *La Hora* (Quito), 3 de julio de 2006. Acceso 2 octubre 2016 <[http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/447912/-](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/447912/)

(1952-ca.1957),<sup>1047</sup> Los Latinos del Ande (1957-1962),<sup>1048</sup> Los Brillantes (desde 1962), Los Reales (desde 1966). Ellos cantaban, cada vez más asidua y exclusivamente, en *boites* y grandes teatros. Su estética y la experiencia que narraban sus canciones también eran nuevas; y aunque el pasillo estaba presente en sus repertorios, no siempre era central. Todos esos rasgos se correspondían con las políticas de los circuitos internacionales de espectáculos, en las que esos artistas consiguieron insertarse pronto.

En efecto, desde los años 40, se observó en la región una política agresiva de grandes disqueras de la región (de México, en particular,<sup>1049</sup> y que tuvieron mayor impacto en Ecuador que disqueras de Chile o Argentina), para conquistar los mercados latinoamericanos hasta entonces segmentados por sus músicas “nacionales”. El objetivo era favorecer la hibridación de géneros de diferentes países o, al menos, atenuar las diferencias entre ellos. Las películas musicales mexicanas, y otros productos difundidos por circuitos de espectáculos de ese país (con contactos en las principales ciudades de la región) fueron heraldos de esas políticas; pusieron en escena a artistas mexicanos cuyas presentaciones en el país fueron incontables.

Pero ¿cómo se buscaba atenuar los rasgos musicales nacionales? Primero, se dio una apertura del mercado discográfico y de la industria de espectáculos mexicanos a grupos de otros países, *cuyos repertorios suavizaran dichos rasgos*; en ese contexto he leído el éxito internacional de Los Embajadores, Los Brillantes, Los Reales. Segundo, se dio acogida a grupos musicales que ajustaban su composición humana para volverse transnacionales (hecho que favorecía más aún la hibridación de géneros y estilos); eso ocurrió en México con

---

1/Jos%C3%A9\_Jervis,\_leyenda\_viviente.html#\_V\_ExB\_DhDIU>] Trío de “gran éxito en México en los años 1954-1955, [...] [formato por] los hermanos Carlos Alberto y Rafael de Jesús Jervis Vicuña (primera y segunda voz, respectivamente), y Guillermo Enrique Rodríguez, requinto y tercera voz. En 1956 se desintegró.” [Gustavo Leal Benavides, “Carlos Lico, Embajador?”, Blog Los mejores tríos de América. 2008. Acceso 2 octubre 2016 <<http://nuestrostrios.blogspot.com/2008/01/carlos-lico-embajador.html>>]

<sup>1047</sup> Trío de 1952 (Eduardo Erazo, Pablo Floril y Héctor Jaramillo). [Cfr. “Héctor Jaramillo es desde hace 32 años ‘El Señor del Pañuelo Blanco’”, *El Universo* (Guayaquil), 11 de enero de 2004. Acceso 2 octubre 2016 <<http://www.eluniverso.com/2004/01/11/0001/259/7669F0B5CC0D40C7B945F3DC225858F2.html>>] Siendo adolescente aún, Hidrobo sustituyó a Erazo, cuando éste abandonó el Trío. [Cfr. Municipio de Quito, Secretaría de Cultura, “Homero Hidrobo”, Audio-video, 2012, disponible en sitio web Youtube. Acceso 1 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=IZXJWm3Ysl8>>] Los Lemary se presentaron en Guayaquil, en Radio América, en 1955. [“Regalías”, *El Universo* (Guayaquil), de octubre de 1955, foto 9610]

<sup>1048</sup> Héctor Jaramillo, Eduardo Erazo y Homero Hidrobo conformaron Los Latinos del Ande, en 1957. Desde 1962 hasta 1972, Jaramillo formó parte del “cuarteto y el trío Los Brillantes. En este último fue la tercera voz”. [Cfr. “Héctor Jaramillo es desde hace 32 años...”] Escuchar: “Mentiras” [“MENTIRAS LOS LATINOS DEL ANDE”, Audio-video de Los Latinos del Ande, s/f. de grabación, disponible en sitio web Youtube. Acceso 1 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=OktwAAYbwUA>>]

<sup>1049</sup> Cfr. Carolina Santamaría Delgado. “Bolero y radiodifusión...”, 23.

Los Embajadores y Los Brillantes y, antes, con Los Yumbos. En el caso de Los Brillantes y Los Reales, las voces de sus respectivas cantantes argentinas (Olga Gutiérrez y Consuelo Vargas) fueron clave en la función de atenuación; así, cuando Consuelo interpreta valeses y pasillos (con voz más grave que Carlota o Maruja Mendoza, en hermosos despliegues de intensidad y contención, a la vez) remite más al tango, que al acento del pasillo en voces por entonces ya canónicas (Benítez-Valencia, Hnas. Mendoza Sangurima, Carlota, los mismos Julio y Olimpo). Tercero, favorecían la promoción de artistas cuyos repertorios incluyeran nuevos temas y géneros de varios países; es el caso de solistas (Julio, Olimpo) y de tríos quienes, en sus giras tempranas, incorporaron géneros locales, formaron transitorios dúos o tríos con artistas locales, y realizaron grabaciones en esos países. Finalmente, se premió también el trabajo de arreglos y acompañamientos de requinto, en particular; este instrumento se adaptó a varios géneros nacionales y —suerte de *lingua franca*— ejerció una verdadera mediación entre ellos; en 1966, el Trío Los Brillantes recibió un galardón al mejor requinto y a los arreglos e interpretación musicales, en Hollywood.<sup>1050</sup>

Esos cuatro mecanismos contribuyeron a volver “más internacionales” los géneros de cada país, en voces de artistas emergentes. En contraste con la alineación de ellos a esas premisas, existieron también artistas que hasta el fin de sus carreras preservaron las formas del pasillo fijadas en los años 30, así como su estilo interpretativo. Hablo, entre otros, de dúos y solistas surgidos en la década de 1940 en Quito, y que en los años 50 se hallaban ya consolidados en el mercado local: Carlota, dúo Benítez-Valencia, Hnas. Mendoza-Suasti (en Guayaquil, sus similares fueron las Hnas. Mendoza Sangurima). Su opción de mantenerse en la línea de las “músicas nacionales” tuvo costos para sus carreras: su inserción en circuitos internacionales del espectáculo fue mínima, por lo que sus giras al extranjero fueron gestionadas por circuitos menores y/o por instituciones privadas (en particular, empresarios que ofrecían productos al mercado nostálgico de migrantes, sobre todo de EE.UU.) u organismos de los gobiernos locales. A pesar de que su trayectoria llevaba tres lustros de ventaja a los tríos emergentes, el dúo Benítez-Valencia realizó su primera gira al extranjero recién a fines de los años 50. En suma, ellos, las Hnas. Mendoza Suasti, las Hnas. Mendoza Sangurima, Héctor Jaramillo (solista) y otros, no se acogieron a las nuevas propuestas de las

---

<sup>1050</sup> Con el Trío Los Brillantes, Homero Hidrobo ganó La Palma de Oro al “Mejor requinto de América”, y por sus arreglos e interpretación, en el “Festival of Music and Song, Hollywood, 4-09-66”. [Cfr. Municipio de Quito, Secretaría de Cultura, “Homero Hidrobo”]

disqueras internacionales; en su defecto, se mantuvieron como piezas clave en la defensa de los productos del mercado local, por los sellos del país.<sup>1051</sup>

Autores como Wong, Guerrero y Mullo designan como “pasillo bolerizado” a la forma del género que introdujeron los tríos. Se refieren a la incorporación, en el pasillo, de rasgos presentes en el bolero mexicano,<sup>1052</sup> a saber: preferencia por la conformación de tríos (en México destacaban Los Tres Diamantes, Los Panchos, Los Tres Ases, Los Tres Caballeros), en contraste con la forma hegemónica de interpretación del pasillo (por solistas y dúos); añaden que ellos introdujeron arreglos a tres voces para el canto y el uso del requinto.

Sobre el último punto, considero que el acompañamiento con requinto no es un rasgo exclusivo o que pueda definir a la llamada forma “mexicanizada”. Y me baso en tres argumentos para sustentar esta afirmación. Primero, ese instrumento más bien fue un mediador entre la forma precedente de pasillo, y otras que se mostraron en los años 50: a) la que marcaba los inicios de la vertiente rocolera, y b) la forma “mexicanizada”. En efecto, el requinto formó parte también del pasillo guayaquileño: Rosalino Quintero acompañó de manera asidua a Julio Jaramillo, en sus giras en el país y el extranjero (excepto en México, donde se incorporaron instrumentos como trompetas, bandoneones y violines);<sup>1053</sup> otro famoso requintista y compositor de música rocolera es Naldo Campos (n. 1949), quien trabajó con Julio Jaramillo (ca. 1965) y también con Los Brillantes (ca. 1970).<sup>1054</sup> En segundo lugar, Naldo y otros utilizaban la guitarra como requinto, estableciendo así una mediación adicional entre esos instrumentos, y entre las nuevas formas de pasillo y la precedente.<sup>1055</sup> Finalmente, los requintistas fueron también mediadores en el proceso de intercambios musicales entre los géneros pasillo, valse y bolero, cuando ellos adquirieron sus rasgos de

---

<sup>1051</sup> En el valse *Temo*, se aprecian el estilo vocal del Benítez-Valencia y los arreglos instrumentales y vocales de Los Latinos del Ande. Es significativo que esta conjunción de artistas haya sido anecdótica. [“Dúo Benítez Valencia Temo Vals con los Latinos del Ande”, s/f. Audio disponible en sitio web Youtube. Acceso 14 octubre 2016 <<http://www.musicme.com/Temo/videos/Duo-Benitez-Valencia-Temo-Vals-Con-Los-Latinos-Del-Ande-3162723959496E49707838.html>>]

<sup>1052</sup> Ketty Wong, *La música nacional...*, 107. Pablo Guerrero Gutiérrez y Juan Mullo Sandoval, *Memorias y reencuentro: el pasillo en Quito* (Quito: Museo de la Ciudad, 2005).

<sup>1053</sup> Cfr. Pérez Pimentel, “Julio Jaramillo Laurido”.

<sup>1054</sup> Marcelo Sánchez Pazmiño, “Música ecuatoriana. Naldo Campos”. 2010. Acceso 24 septiembre 2016 <<http://cancionesecuatorianas.blogspot.com/2010/04/biografias-de-compositores-y-autores.html>> Cuando Hidrobo dejó Los Brillantes, ocupó su lugar Víctor Galarza, quien luego fue a reemplazado por Campos.

<sup>1055</sup> Hidrobo fue importante mediador entre lo culto y lo popular; autodidacta, de impecable técnica y enorme sensibilidad, hizo arreglos vocales e instrumentales para Los Latinos del Ande, Los Brillantes y Los Reales.

música de rocola. ¿De qué forma realizaron esta última mediación? Con los arreglos que de forma sistemática realizaron a canciones de esos géneros, moldeándolos en un estilo que los asemejaba más entre sí; dotados de ese “aire de familia”, se evidenciaba que eran hijos de una misma matriz: la melodramática. El proceso culminaba con el trabajo de interpretación del cantante: este debía “conocer” esos géneros (un saber radicado en su ejercicio interpretativo) y además “conocer” y “sentir” la experiencia que cantaba (eran artistas de extracción popular), para introducir los cambios pertinentes al conjunto.

Rosalino Quintero se refiere a la grabación de *Fatalidad*, con Julio: “Como yo estaba a cargo de los arreglos, quise hacer una cosa muy diferente. Volví a usar el requinto en lugar de la guitarra, y le dimos a la canción un ritmo distinto, en un punto medio entre el valsecito peruano y el ecuatoriano.”<sup>1056</sup> Intervino además en el cambio de ritmo de *Nuestro Juramento*, “una criolla del puertorriqueño Benito de Jesús a la que Rosalino [...] convirtió en bolero. Años después, el famoso compositor le diría al requintista que estaba muy agradecido. Sin ese cambio de ritmo, y sin la voz de Julio, su canción seguramente habría permanecido mucho tiempo en el olvido.”<sup>1057</sup> Hay antecedentes de intervenciones similares: el bambuco colombiano *Canoraavecilla* fue grabado en el sello Victor en 1920; con arreglos de Nicasio Safadi, fue llevado al disco de pizarra en 1930, con el nombre de *Avecilla*; en la década del 40 se llamó *Avecilla* y, con ritmo de albazo, fue grabado por el dúo Benítez-Valencia; en esta versión, es considerada un clásico de la música ecuatoriana. La diferencia con casos como éste es que, en los años 50, el proceso conducido por los cantantes de Guayaquil, por sus requintistas y arreglistas, fue más amplio y sistemático.

Señalo, finalmente, que el influjo de estos requintistas de Guayaquil llegó a Quito y otras ciudades, a través de los discos (p. ej., Naldo y Rosalino acompañaron en varias grabaciones y/o audiciones a Gonzalo Benítez).<sup>1058</sup> A su vez, Homero Hidrobo inspiraba a los nuevos “punteadores”, como Rosalino y Naldo.<sup>1059</sup> Entonces, fue el trabajo de varios

---

<sup>1056</sup> “Fatalidad”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 2014, edición digital. Acceso 1 de septiembre de 2016. <<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/10/03/nota/4062266/fatalidad>>

<sup>1057</sup> “Julio Jaramillo: La historia de un ídolo”. Acceso 17 noviembre 2015 <<http://ecuadormusica.homestead.com/files/juliojaramillo/JulioJaramillo.htm>>

<sup>1058</sup> Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 166.

<sup>1059</sup> Naldo mantuvo en Los Brillantes el estilo construido por Homero; reconoce su filiación respecto del quiteño: “Naldo formó parte del trío Los Brillantes [...]. Entró como reemplazo del requintista Homero Hidrobo. ‘Para mí, él era el mejor guitarrista que ha tenido el país’, dice. Naldo tuvo que grabar lo que Homero había hecho y también componer cosas nuevas. Con el trío grabó ocho long plays.” [“Naldo Campos: Un

virtuosos del requinto (junto con el de los intérpretes) que configuró el estilo rocolero así como el pasillo de influencia mexicana; por ejemplo, Rosalino incidió de manera importante en el estilo del dúo Miño-Naranjo (no fue solo Homero). Ellos señalan:

[Luego de que, como dúo] triunfamos en un festival en la emisora radial Tarqui, de Quito, [...] [grabamos un disco] con J. D. Feraud Guzmán, que contenía el pasillo Sin tu amor, de Carlos Solís Morán, y el sanjuanito El pajonal, de Marco Vinicio Bedoya. El arreglista fue Rosalino Quintero, que ‘nos oyó cantar y dijo: Yo voy a hacer de los Miño Naranjo lo que hice de Julio Jaramillo –asegura Eduardo [Miño]–. Grabamos nuestro primer disco y Sin tu amor fue un éxito tan grande que pegó en todo el Ecuador’”.<sup>1060</sup>

Este dúo reconoce, por último, la influencia de varios requintistas y guitarristas célebres, al explicar la recepción de su música: “El éxito del dúo también se debe a que posee un repertorio de música nacional e internacional, y que en su carrera ha contado con excelentes arreglistas y guitarristas como Rosalino Quintero, Homero Hidrobo, Eduardo Erazo, Guillermo Rodríguez, Naldo Campos, Los Gatos y actualmente Wilson Pérez”.<sup>1061</sup> Cabría plantearse la pregunta de si puede o no hablarse de un estilo de requintistas ecuatorianos; y, por otro lado, indagar más sobre la relación entre los estilos “rocolero”, del llamado “pasillo mexicanizado” y el de formas “clásicas”, dada la participación de los mismos requintistas en todos ellos —asunto muy interesante, pero que desborda los límites de esta investigación—.

Sostiene Wong que Los Brillantes “dieron al pasillo un tono más romántico y un sonido más internacional con su estilo de cantar, muy distinto al estilo sentimental del dúo Benítez-Valencia y las Hermanas Mendoza-Suasti”.<sup>1062</sup> Las categorías “romántico” o “sentimental” pueden no aclarar mucho; prefiero decir que el modo melodramático del pasillo de Quito sufrió una nueva modificación en sus temas y en su estética, lo que acentuó el contraste entre las formas de pasillo vigentes en los años 50. En lo referido a su estética, ocurre que, en el pasillo de los tríos, los tonos de las voces femeninas son menos agudos que aquellos de las Hnas. Mendoza Sangurima y Mendoza Suasti;<sup>1063</sup> en los arreglos generales y

---

‘manaba silvestre’”, *El Universo* (Guayaquil), 24 de junio de 2012 (La Revista). Acceso 13 octubre 2016 <<http://www.larevista.ec/actualidad/show/naldo-campos-un-manaba-silvestre>>]

<sup>1060</sup> “Los Miño Naranjo, un dúo auténticamente ecuatoriano”, *El Universo* (Guayaquil), 28 de noviembre de 2009. Acceso 9 octubre 2016 <[www.eluniverso.com/2009/11/28/1/1378/mino-naranjo-un-duo-autenticamente-ecuatoriano.html](http://www.eluniverso.com/2009/11/28/1/1378/mino-naranjo-un-duo-autenticamente-ecuatoriano.html)>

<sup>1061</sup> *Ibíd.*

<sup>1062</sup> Ketty Wong, *La música nacional...*, 107.

<sup>1063</sup> Voces que configuraron la tesitura del pasillo de los años 30, 40 y aún 50: Carlota Jaramillo, Amelia Mendoza (primera voz del dúo Mendoza-Sangurima), Luis “Potolo” Valencia, y, en particular, Julio y Olimpo (ubicados entre tenor y contralto, podían transitar fácilmente de los graves a los agudos, sobre todo Julio).

acople de voces de los tríos late, en efecto, el estilo del bolero mexicano (cuya industria estaba atenta a los rasgos más aceptados por un público internacional).<sup>1064</sup> La apuesta estética se ratifica en el repertorio complementario: a diferencia de los tríos, el dúo Benítez-Valencia irrenunciablemente incluye géneros como el yaraví y el pasacalle, sin mostrar el mismo compromiso con el bolero o el valse (ver tabla 5).

Otro elemento clave son los temas de las canciones; primero, está la perspectiva desde la que los pasillos abordan la reflexión sobre el amor (o su uso particular del melodrama); en tal sentido, hay temas políticamente incorrectos que sí fueron acogidos (e incluso preferidos) por el pasillo rocolero, y no por el de los tríos; segundo, éstos apenas incluyeron motivos de alabanza de “lo local” (la capital que acoge al provinciano, por ejemplo), ni se detuvieron en los afectos trastocados con la emigración; en contraste, el elogio a Quito y a la pequeña ciudad que se abandonó son temas recurrentes y centrales en el repertorio del dúo Benítez-Valencia, y se asocian al género pasacalle; asimismo, ellos aluden a la situación de pobreza del inmigrante, aunque sin detenerse en contextos estructurales económicos o políticos. Estos rasgos son muy significativos, pues los temas y la estética de las canciones remiten a la experiencia con la que el público de los respectivos artistas se identifica más.

Con todo, hay que decir que Los Brillantes y Los Reales<sup>1065</sup> ofrecieron un *plus*, deudor de la presencia de Homero Hidrobo en ellos. En sus solos de requinto y guitarra, el artista configuraba una memorable mezcla de virtuosismo clásico y sensibilidad por los géneros populares (no en vano Homero alternó con Benítez y Valencia —amigos y compañeros de trabajo de su padre Marco Tulio Hidrobo— en una cantina del popular barrio La Tola, desde muy joven).<sup>1066</sup> Además, Homero realizó los arreglos para las voces de esos tríos, logrando

---

<sup>1064</sup> Es significativo que los Miño-Naranjo ganaran el primer premio en el Segundo Festival de la Canción Iberoamericana (Barcelona, 1964) con el pasillo *Tú y yo* (L: Guillermo Noritz; M: Francisco Paredes Herrera). [“Hnos. Miño Naranjo”. Acceso 9 octubre 2016 <[www.edupedia.ec/index.php/temas/arte-y-cultura/del-ecuador/estrellas-de-la-musica/69-hnos-mino-naranjo](http://www.edupedia.ec/index.php/temas/arte-y-cultura/del-ecuador/estrellas-de-la-musica/69-hnos-mino-naranjo)>]

<sup>1065</sup> Los Reales nacieron en 1966, con dos músicos que fueron parte de Los Brillantes: Eduardo Erazo (guitarra, composición, arreglos) y Homero Hidrobo (requinto, arreglos), y Consuelo Vargas. Destacaron por sus arreglos, y la calidad y expresividad en la interpretación vocal (Vargas) e instrumental (Hidrobo y Erazo). A la muerte de Hidrobo, (1979) Los Reales se mantuvieron, incorporando a Joel Sánchez; a la muerte de éste, Los Reales se convirtieron en dúo. [“Consuelo Vargas es la voz de ‘Los Reales’”. *La Hora* (Quito), 26 de diciembre de 2005. Acceso 24 septiembre 2016 <[http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/10313/-1/Consuelo\\_Vargas\\_es\\_la\\_voz\\_de\\_%E2%80%98Los\\_Reales%E2%80%99.html#.V-7NzPDhDIU](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/10313/-1/Consuelo_Vargas_es_la_voz_de_%E2%80%98Los_Reales%E2%80%99.html#.V-7NzPDhDIU)>]

<sup>1066</sup> Bolívar Ortiz y Luis Alberto Valencia se reunían en el salón del “Compadre Angelito”, en La Tola; otros concurrentes eran: Marco Tulio Hidrobo y su hijo Homero, Carlos Bonilla Chávez, las Hermanas Mendoza Suasti. [De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 42].



un acoplamiento muy sutil entre ellas (efecto igualmente logrado, acaso de manera más intuitiva y sin la impronta académica, por Benítez y Valencia), y destacando la tesitura vocal de las cantantes argentinas.<sup>1067</sup> Finalmente, si Julio, Olimpo y Lucho supieron del parentesco entre tango, valse y pasillo (según mostraron en sus interpretaciones como solistas), las argentinas Gutiérrez y Vargas evidenciaron también este saber, al ejecutar los solos.

Este *plus* de la labor de Homero desemboca en una nueva mediación entre las músicas culta y populares en el país. Hijo de un músico cotacachense de extracción popular, no realizó estudios formales en el Conservatorio; pero se lo reconoce como un virtuoso de técnica extraordinaria, resultado de su talento y de un trabajo sin horario con su guitarra y el requinto. Además de su recepción por amplios públicos y por los públicos reducidos de las *boites* capitalinas, la crítica vinculada a la Academia le fue favorable; ofreció conciertos en el Teatro Nacional Sucre —escenario de la distinción en el consumo musical—<sup>1068</sup> sin lucir ajeno a tal estrado, y realizó grabaciones de música académica.<sup>1069</sup> Sus presentaciones en esos diversos escenarios son recordadas por su genio y habilidad, en una ejecución impecable y emotiva que construía una atmósfera plena de sensibilidad entre él y su público.

En el país, la nómina de requintistas inspirados no es corta: además de los célebres Hidrobo, Quintero y Campos, en ella constan Guillermo Rodríguez, Eduardo Erazo, Víctor Armijos, Ney Moreira. Pero destaco el trabajo de Homero Hidrobo por su técnica impecable y la intensa comunicación emotiva que propiciaba. Homero fue el “punteador”, arreglista y director de voces en varios tríos activos desde ca. 1955 (Los Lemary, Los Latinos del Ande, Los Brillantes —cuarteto y trío—, Los Reales), y del dúo Miño-Naranja, en los años 70.<sup>1070</sup> Aunque muchas veces trabajó en colaboración con Eduardo Erazo, el aporte de Hidrobo marcó la diferencia: él dejó sentado el estilo de Los Brillantes y Los Reales —en voces,

---

<sup>1067</sup> “El empaste de voces [del dúo] y el manejo que hicieron de ellas como complemento vocal en la música ecuatoriana es su aporte mayor.” [Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, “Breve historia del Dúo Benítez Valencia: una visión personal”. 2010. Acceso 6 de septiembre de 2016 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/04/breve-historia-de-benitez-valencia-una.html>>]

<sup>1068</sup> Su último concierto en el Teatro Sucre fue el 7 de marzo de 1979. [“Homero Hidrobo Guitarrista Clásico (1939-1979)”. 2007. Acceso 9 octubre 2016 <[www.georgemichaelforums.com/showthread.php?t=71571](http://www.georgemichaelforums.com/showthread.php?t=71571)>]

<sup>1069</sup> “GRABACIONES PROFESIONALES CLASICO”, C.D. Recopilación de la obra guitarrística de Homero Hidrobo, remasterizado en ‘Ozland Studio’, 2001 [Grabación original en Fadisa, Quito, s/f.] [Cfr. “Homero Hidrobo Guitarrista Clásico (1939-1979)”. 2007. Acceso 9 octubre 2016 <[www.georgemichaelforums.com/showthread.php?t=71571](http://www.georgemichaelforums.com/showthread.php?t=71571)>]

<sup>1070</sup> Cfr. “Los Miño Naranja, un dúo...”

arreglos y solos instrumentales—, y esa huella aparece desde el trío que antecedió a ambos: Los Latinos del Ande.

### 2.2.3. Actores y prácticas en la construcción de “la canción nacional” (1945-ca.1965)

Iniciaban los años 50 con un discurso desarrollista activo en las esferas políticas; este iba de la mano de la noción implícita de que un país mestizo era un co-requisito para el desarrollo;<sup>1071</sup> y de que “la fuerza creadora” del ecuatoriano, su “fecundidad espiritual” se expresaban “cuando se liberta[ba] a sí mismo de la pugna de sus dos almas”.<sup>1072</sup> Por último, se imponía un criterio vigente en algunos países de la región: que “celebrar el mestizaje se convertía en una aseveración de la supuesta democracia racial latinoamericana”.<sup>1073</sup> En ese contexto, la música popular mestiza vivió un auge, sobre todo hasta ca. 1955. En cuanto al pasillo, hacia 1955 cristalizaban ya diversas formas de este género: al menos dos coexistían en la capital, y otras adicionales se cultivaban en varias regiones del país, con rasgos que las diferenciaban. En Quito, desde ca. 1955, las tendencias eran: el pasillo “mexicanizado”, y el “yaravizado” (que mantenía las formas establecidas en décadas previas, y era cultivado por el dúo Benítez-Valencia, las Hnas. Mendoza Suasti, y otros). Eso, mientras en Guayaquil empezaba a cocerse un estilo “arrabalero”, que resultó heraldo de la canción rocolera. Estas constataciones son necesarias como punto de partida, para revisar luego cómo una sola de las mencionadas formas de pasillo fue designada como “la canción nacional”.

Ahora bien, ocurre que, entre todos los artistas populares que destacaron en esos años, solo al dúo Benítez-Valencia se ungió de manera consistente como “el intérprete genuino” de “la canción nacional”.<sup>1074</sup> Lo interesante es que eso fue resultado de la gestión de diversos

---

<sup>1071</sup> “La posible originalidad latinoamericana está configurada, en su realidad histórica y actual, por el mestizaje. [...] Mestizaje racial y mestizaje cultural en pleno proceso”. [Benjamín Carrión, “Raíz e itinerario de la cultura latinoamericana” [1965], en *re/incidencias, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*, Año III, No. 3 (diciembre 2005), 229-30] “A los ecuatorianos nos entusiasma esto de tener nuestro héroe indio —además de las figuras mitológicas de Atahualpa y Rumiñahui— en plenitud de mestizaje cultural con lo español. [...] [Eugenio] Espejo, indio de cultura española [...], es lo mejor que hemos producido, y ese ‘mejor’ es bueno”. [Benjamín Carrión, “Retrato a lápiz del Ecuador y su cultura” [1961], en *re/incidencias, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*, Año III, No. 3 (diciembre 2005), 183.]

<sup>1072</sup> Leopoldo Benites Vinuesa, *Ecuador: drama y paradoja* (Quito: Campaña Nacional Eugenio por el Libro y la Lectura, 2003 [1950]), 142.

<sup>1073</sup> Peter Wade, “Repensando el mestizaje”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 39 (Bogotá Enero-diciembre 2003). Acceso 17 marzo 2016 <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_serial&pid=0486-6525&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_serial&pid=0486-6525&lng=en&nrm=iso)>.

<sup>1074</sup> “En los diez años de actuación fervorosa y constante, el Dúo Benítez-Valencia ha alcanzado la más sólida consagración como **el mejor y el más fiel intérprete del cancionero nacional**. [...] Son unánimes y

actores y que, lejos de tratarse de un proceso unívoco y pacífico, allí se coció más de una contienda cultural-política. Parecería que, a fines de esta década del 50 e inicios del 60, “canción nacional” se volvió una suerte de significante vacío,<sup>1075</sup> al que diversos actores (culturales; políticos; del ámbito del mercado) dotaron de sentidos particulares. El primer proceso pone en escena la corrección política del discurso del mestizaje: el dúo Benítez-Valencia recibió aval sistemático de un sector de la *intelligentsia* ligada a la Unión Nacional de Periodistas (UNP) y, a título individual, de algunos intelectuales allegados a la CCE (no de la Casa como institución, ni de Benjamín Carrión); en el mismo sentido, otros actores del campo de la política (los Presidentes Plaza y Arosemena) los reconocieron o premiaron solo a ellos. El segundo proceso es una disputa, y se realiza en Quito; con el avance de la década del 50, los géneros popular-mestizos y estos intérpretes en particular fueron pieza clave en el arduo debate por las políticas musicales, entre CCE (decidida a resignificar las músicas populares) y Municipio (que apostaba por una identidad quiteña popular-mestiza).

El que esta lucha tuviera como escenario a la capital explica, aunque solo en parte, por qué artistas de la escena quiteña fueron los posicionados como “genuinos intérpretes” no solo de la quiteñidad sino de “la música nacional”. Fue clave, en efecto, que esta disputa se librara en Quito; pero existió un conjunto adicional de gestiones/ políticas que aportaron al resultado final (es decir, a que solo el dúo, y no artistas como Olimpo, Julio, o Los Brillantes recibieran esa distinción). Así, pienso que fueron decisivos: la proveniencia local y diversa en la oferta de espectáculos musicales (no solo ligados a empresarios internacionales); la

---

amplios la cordialidad y el afecto que les prodigan todos sus compatriotas. Y es que en sus voces diáfanas, estremecidas de sentimiento y armonía, palpita siempre el alma ecuatoriana.” Énfasis añadido. [H. A., “Una década de vida artística”, *Letras del Ecuador*, Año... p. 18: Foto 9038]

<sup>1075</sup> Para Laclau, “los significantes vacíos no representan abstracciones de contenidos concretos [...]. Si bien estos retoman materialidades significantes y sentidos ya utilizados en el pasado, no es de una manera repetida (o reproductiva) que estos vuelven a presentarse [...]. Al contrario, **la dimensión performativa de los significantes** señala dos aspectos importantes: por un lado, que está oculta cierta arbitrariedad, [...] [pues] estos significantes se definen en la coyuntura por aspectos en buena medida contingentes [...]. Por otro lado [...] **la performatividad subvierte la linealidad temporal (y la causalidad lineal) de un proceso de acción. La constitución identitaria, así como las aperturas que cierto movimiento político [o una política cultural] populista pueda generar en términos de orden social, no tienen lugar en una dinámica discursiva lineal** que arranque desde el pasado, atravesase el presente, y se desplace hacia el futuro. En cambio, es desde el presente que, para dar respuesta a la coyuntura e instar las voluntades colectivas, es posible recurrir a amplios y diversos horizontes temporales, dimensiones históricas e instancias subjetivas, y establecer ‘pactos’ con el pasado [...] y promesas de futuro [...]” Énfasis añadido. [María Mercedes Patrouilleau, “Discurso y narración en las dinámicas de constitución identitaria. La experiencia kirchnerista en Argentina”, *CONfines relacion. internaci. ciencia política*, Vol. 6, No. 11 (enero-mayo 2010), 37-58. Acceso 16 octubre 2016 <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-35692010000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-35692010000100003&script=sci_arttext)>]

agencia y prácticas del mismo dúo (apoyadas en sus vínculos con la prensa y la radio); y que este trabajo suyo coincidiera con la estrategia de defensa de la música popular-mestiza frente a la gran industria internacional del espectáculo, por parte de las disqueras locales.

Y cabe la pregunta de por qué solo el dúo Benítez-Valencia dedicó muchas energías a esa gestión. Incidió el que ellos nacieron y crecieron en una generación previa, en la que el discurso nacionalista dejó una huella indeleble;<sup>1076</sup> esa marca sería su bandera, desde sus inicios. En consecuencia con ello, el dúo (y en particular, Gonzalo) realizó una eficiente praxis comunicacional centrada en ese discurso, y a la vez cultivó lazos con instituciones y actores fuertes de los ámbitos político y cultural (lazos que no tuvieron Olimpo ni Julio). Fue de esos actores —adalides del emergente discurso del mestizaje, moldeados también por el discurso nacionalista— de quienes provino el reconocimiento como intérpretes del sentir nacional. Desde otra estructura de sentimientos, ni Julio ni Olimpo se sintieron impulsados a realizar el trabajo de Gonzalo en defensa de “la canción nacional”; en cuanto a los artistas quiteños emergentes, ellos fueron más sensibles al discurso modernizador que al del nacionalismo de los años 30 y 40 (en retroceso temporal, por entonces).<sup>1077</sup> En los artistas emergentes de Quito y Guayaquil, la nueva estructura de sentimientos podría explicar su menor orientación de energías a ser reconocidos por su defensa y trabajo para la construcción de “lo nacional”.

Todo ello tiene pleno sentido al considerar, en el contexto, el giro de perspectiva de los grandes emporios discográficos internacionales (construir músicas con menos marcas locales, para transnacionalizar sus mercados); dicha política amenazaba de muerte a las disqueras pequeñas de cada país. Su resultado varió según los países, pero en general fue

---

<sup>1076</sup> En Los Brillantes, ni la argentina Olga Gutiérrez ni Homero (24 años más joven que Gonzalo) bebieron de la ideología nacionalista de los años 30. Héctor Jaramillo sí (es más cercano a Gonzalo, en edad y en estructura de sentimientos). Héctor se estableció en Guayaquil cuando decidió seguir como solista, al separarse de Los Brillantes. Renunció al trabajo en voces y arreglos, y modificó su estética. Sus presentaciones incluyen pasillos y tonadas, pero son más una invitación a bailar pasacalles, albazos, sanjuanitos; se acercó así a la mezcla de estilos y géneros que conducía a la tecno-cumbia. Él llama a lo suyo “chamtashpa rap, [incluye intercambios con] la punta y la lambada [...]”. ‘Interpreto las canciones ecuatorianas en estos ritmos, pero sin quitarle su sabor’’. [“Héctor Jaramillo cumplió 63 años de carrera y sigue vigente”, *El Universo* (Guayaquil), 21 de agosto de 2010. Acceso 20 octubre 2016 <<http://www.eluniverso.com/2010/08/21/1/1379/hector-jaramillo-cumple-63-anos-carrera-sigue-vigente.html>>]

<sup>1077</sup> Otra vez, son interesantes las prácticas de Héctor Jaramillo. Pudo percibir que el discurso de la modernización y su correlato (un pasillo con marcas del bolero mexicano) se ahogaban, y se dejó llevar por otro movimiento emergente, que se volvería *mainstream*: el desarrollo de una industria cultural ligada a la autogestión a través de las NTICs.; la consolidación de un público ecuatoriano migrante en Europa y EE.UU., y un mercado nostálgico ligado a ellos; hasta hoy mantiene su actividad en ese nicho de mercado. [Cfr. *Ibíd.*]

eficaz. Pero al observar el caso de Ecuador, puedo decir que su efecto no fue uniforme. Pienso que el desenlace dependió de varios factores, y no solo (ni principalmente) de la gestión de una disquera, o de varias en conjunto. Aunque el tema ameritaría una investigación más profunda, propongo como hipótesis que los mejores resultados de las políticas de resistencia en Quito al avance de las transnacionales (en las décadas del 50 y 60) obedecieron a una conjunción de factores: a) un Municipio local que se encontraba en disputa con el gobierno central por las políticas culturales identitarias; b) en relación con ello, la existencia de actores que eran nodos centrales en el campo de la comunicación y en el campo político, a la vez (caso concreto de los hermanos Mantilla); c) una industria del espectáculo sostenida por muy diversos agentes, es decir, que no dependía exclusiva ni principalmente de los grandes circuitos internacionales; así, en esa industria participaron: sociedad civil, con actores del ámbito cultural (como instituciones educativas y religiosas), que se sumaban a instituciones político-culturales (como Ministerio de Educación, o cuerpo diplomático); d) la gestión personal de artistas como el dúo Benítez-Valencia, cuyos productos musicales eran muy consumidos y que al mismo tiempo gozaban de enorme presencia mediática.

Por pertinencia con el objeto de esta investigación, me centraré solo en los oferentes de espectáculos y en la gestión del dúo (inserta en un debate cultural local decisivo: la disputa que enfrentaba a políticas culturales estatales y municipales, en Quito).

### **Gestión y prácticas del dúo Benítez-Valencia**

Gonzalo Benítez (Otavalo, 1915 – Quito, 2005) fue hijo de un compositor autodidacta y amante de los yaravíes, nacido en la ciudad de Cotacachi.<sup>1078</sup> Gonzalo no recibió educación musical formal. Además de la fuerza de su tradición familiar y escolar, en su aprendizaje musical fueron significativas dos anécdotas de su adolescencia. En la primera, señala que quien le enseñó a tocar la guitarra fue el empleado a cargo de servir la comida a los estudiantes de su colegio, en Quito; es decir, un músico aficionado, de extracción popular. El segundo relato es menos amable; en él interviene otra persona a quien Gonzalo reconoce también como importante en su formación: fue quien le enseñó a pautar. Pero este aprendizaje resultó traumático; el maestro en cuestión fue Juan Pablo Muñoz Sanz. Enterado éste de que

---

<sup>1078</sup> En Otavalo y Cotacachi (en la provincia de Imbabura) perviven fuertes marcas de una cultura rural y un gran porcentaje de población indígena. Han aportado muchísimo a la música popular-mestiza del país.

Gonzalo había llevado al colegio su flauta de carrizo —instrumento muy usado en el campo serrano, y que este músico tocaba desde su infancia—, un día se la pidió. Entonces, sin mediar palabra, la rompió en dos pedazos. Ante el reclamo del adolescente, Muñoz respondió:

- Vea jovencito, tranquilícese, esto lo hago por su bien.

Yo decía, ‘¿qué bien me puede hacer, pues?’ Una flautita que yo le acariciaba y con la que me oyeron tocar. Me di cuenta que una mala reacción podía ocasionarme la expulsión [del colegio], así que me frené, y cerrando los ojos escuché que decía:

- Espérese, vea guambrito, le estoy haciendo un beneficio.

No le contesté, y siguió: ‘Mandé a pedir a Alemania dos flautas traversas, la una para usted y la otra para Arturo Rodríguez; en quince días llegan sus flautas de concierto’.

Esa explicación me da. Me reincorporé y a la final tuve que agradecerle. Llegaron las flautas y él me explicó siempre con mucha paciencia la lectura y la escritura musical.<sup>1079</sup>

A diferencia de su aprendizaje de la guitarra, esta otra experiencia fue violenta: al destrozarse la flauta, Muñoz rompía un instrumento de origen popular (identificado con prácticas musicales indígenas y rurales), y atentaba contra los sentidos que el joven construía al tocar la flauta de carrizo. Ese fue primer contacto de Gonzalo con instrumentos de la música culta y su inicio del aprendizaje de la escritura musical —aprendizaje por fuera del Conservatorio, pero con un profesor que llegaría a ser director del mismo CNM, y fundador de la Orquesta Sinfónica—. <sup>1080</sup> Hay otra referencia a Muñoz Sanz (sin nombrarlo) y a las autoridades del CNM, que se acompaña de una denuncia de Gonzalo:

En el Conservatorio Nacional debería enseñarse música ecuatoriana, pero los eruditos que han estado al frente tampoco se han acordado de la música nacional. Esto es por una cuestión social, porque se piensa que los que tocan música ecuatoriana son chagras, indígenas; entonces la dejan de lado. Antes de que se form[ara] la Orquesta Sinfónica, los músicos tocaban nuestra música en las radios y en todas partes [...]. El músico que tocaba lo nacional tenía más chance de ser contratado.<sup>1081</sup>

La queja es clara: se refiere al proceso de resignificación musical, que restableció las jerarquías musicales como respaldo de la distinción social (proceso que Benítez identifica sobre todo con la fundación de la Sinfónica por su antiguo profesor). Es que existe una tensión entre los músicos populares y la letra: salvo excepciones,<sup>1082</sup> ella ha implicado

---

<sup>1079</sup> De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 31-2.

<sup>1080</sup> Guerrero, “La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador...”.

<sup>1081</sup> *Ibíd.*, 75.

<sup>1082</sup> Una mediación menos conflictiva es cumplida por el mismo Gonzalo. Al terminar el colegio, regresó a Otavalo por dos años. Relata: “formé un grupo de músicos, donde todos leían partitura. [...] Me contacté con los hombres de música en Otavalo, especialmente con los que formaban la Banda Municipal. Los músicos me pedían repertorio de música internacional y les enseñé boleros, música brasilera y música cubana.

siempre altibajos, contradicciones, conflictos. Benítez lo reconoce casi furtivamente, al referirse al episodio en que Muñoz Sanz destruyó su flauta: “a él le debo el saber un poquito de música, y gracias a eso es que pude dedicarme a la composición”.<sup>1083</sup> También es cierto que el dúo tuvo vínculos amables con otros músicos letrados (Enrique Espín Yépez, Corsino Durán); pero ello ocurrió sobre todo en ese “antes” en que “todos tocaban nuestra música” y que, tentativamente, yo ubico entre ca. 1940 y ca.1955;<sup>1084</sup> ese tiempo se enrarecía a medida que avanzaba la resignificación musical —hecho no aislado de la creación de la OSN—.

Pudiera decirse que Gonzalo, en particular, tuvo clara la idea de “representación de la nación mediante la música”, durante toda su vida artística. Ello se aprecia desde los inicios del dúo como parte del conjunto Alma Nativa, en Radio Quito;<sup>1085</sup> en la apertura y cierre de su programa<sup>1086</sup> interpretaban un tema que Gonzalo aprendió de su padre: *Van cantando por la sierra*;<sup>1087</sup> ese yaraví fue asumido como otro ícono musical de la nación, aunque hiciera referencia solo a la región Sierra.<sup>1088</sup> Los radioescuchas recibieron el influjo pedagógico de ese símbolo durante los casi 30 años en que el programa estuvo al aire, en varias emisoras. Años después, Los Nativos se disolvieron, pero el dúo prosiguió su carrera.

---

Entonces ellos felices formaron un grupo y venían las tardes a tocar con un lindo dúo de clarinetes, encantados con las canciones nuevas, y después escribían la música”. [Ibíd., 33]

<sup>1083</sup> Ibíd., 32.

<sup>1084</sup> Los intercambios no eran nuevos; pero entre ca. 1940 y ca. 1955, fueron más intensos, con el despliegue tecnológico (radio, reproducción musical), el impacto del discurso nacionalista y luego de la Guerra del 41.

<sup>1085</sup> Formado por Marco Tulio Hidrobo (director), Bolívar Ortiz, Gonzalo de Veintemilla y Carlos Carrillo. A su ingreso a Radio Quito (1940), intercedieron por Gonzalo y Alberto, que se integraron al grupo (ahora llamado Los Nativos Andinos). La colaboración con Ortiz se extendió hasta 1968 (entre 1939 y 1943, grabaron 45 temas para la RCA: pasillos, sanjuanitos, albazos, yaravíes, danzantes, aires típicos). [Ibíd., 42]

<sup>1086</sup> El programa se llamó “Canciones del alma”, y se emitía tres veces por semana; fue su puerta hacia la fama. Incluía: un pasillo costeño, un vals (“si era ecuatoriano, mejor; pero si era argentino o peruano, también”), un pasillo serrano, un aire típico (o un albazo, tonada, yaraví o danzante), y otro pasillo. [Ibíd., 46]

<sup>1087</sup> Ibíd., 48. La canción fue registrada como bambuco “en el libro del Maestro Jorge Añez, con letra de Diego Uribe y arreglos musicales de Emilio Murillo, más se desconoce el verdadero artífice de la música.” [“Van cantando por la Sierra (Bambuco)”, s/f. Audio disponible en sitio web Youtube. Acceso 13 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=T0bilvqgb18>>] Con arreglos (ahora como habanera/yaraví), la canción se volvió insignia del programa. Éste, con su tema musical, se mantuvo al aire durante casi tres décadas. [“Dúo Benítez-Valencia Van Cantando por la Sierra”, s/f. Audio de grabación en Discos Granja, disponible en sitio web Youtube. Acceso 13 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=zVX44ibCa1o>>]

<sup>1088</sup> Sin duda contribuyó a difundir una idea clave en las peleas regionales del siglo XX; implicaba que la cultura serrana era “la cultura del Ecuador”: “El guión musical [...] viene de lo más remoto de nuestro folklore, con lamentación de yaraví, y esencia y sustancia **de espíritu y corazón ecuatorianos**, ya que ellos son quienes ‘Van cantando por **la Sierra**/ con honda melancolía/ **los cantares de mi tierra**,/ mientras va muriendo el día.” Énfasis añadido [H. A., “Una década de vida artística”, *Letras del Ecuador*, Año... p. 18: Foto 9038]

Hacia fines de los años 40, ellos ya ocupaban un lugar muy alto en la escena artística nacional. Pero acaso un factor que los diferenciaba de otros artistas contemporáneos era que, hasta entonces, acumulaban diez años de continua visibilidad mediática: desde la radio (con la emisión del programa, y su publicidad), la prensa (mediante anuncios con su foto, en diario *El Comercio*), y por sus presentaciones en las ciudades del país;<sup>1089</sup> todo ello, sobre la base de su talento y sus temas, y de las estéticas que cristalizaban en su amplio repertorio —grabaron, en total, más de 600 canciones—. <sup>1090</sup>

No se conoce cómo se definía la relación comercial de estos músicos en algunos casos, ni cuánto les pagaban cuando eran contratados.<sup>1091</sup> El hecho es que, por entonces (y a lo largo de la década del 50), el dúo era continuamente invitado/ contratado a celebraciones de diversa índole, por políticos e intelectuales quiteños. Refiere Jorge Enrique Adoum que, desde que él publicó su *Ecuador amargo* (1949), en su casa se organizaban “reuniones con ocasión de la aparición de cada libro [...]. [Acudían] Benjamín Carrión, Jorge Carrera Andrade [y] otros escritores más cercanos a mí que a ellos por la edad. Y, siempre, Gonzalo Benítez y el ‘Potolo’ Luis Alberto Valencia. Los había escuchado asiduamente, apenas salido de mi infancia, en su programa de radio ‘Canciones del alma’, y éramos miembros del mismo club, el ‘Crack’”.<sup>1092</sup> También realizaron presentaciones ante varios Presidentes de la República.<sup>1093</sup> La opacidad en la relación comercial en una ocasión fue extrema, y desembocó en una estafa innegable (aunque ellos no aludan al episodio en esos términos). Me refiero a una presentación suya en la Embajada de EE.UU., en 1958. Habían sido “invitados a un almuerzo”, y se les pidió que cantasen diez temas sin interrupción. “El gringo había tenido

---

<sup>1089</sup> Giras como la realizada a Guayaquil en 1940 sugieren la acogida que tuvieron desde sus inicios. [Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 91] En 1944 se presentaron en Cuenca (Teatro Andrade), y la propaganda los llamaba “los máximos intérpretes de la canción nacional”. [Ibíd.]

<sup>1090</sup> Las “más de seiscientas piezas musicales grabadas permiti[eron] ratificar definitivamente el cancionero o el repertorio llamado de ‘música nacional’. El *pasillo* llegó a su cúspide con estos intérpretes y los ritmos ecuatorianos como sanjuanitos, danzantes, tonadas, pasacalles, albazos y otros, que les entregaban los nuevos compositores populares de su época, [pudieron] divulgarse y popularizarse.” [Guerrero Gutiérrez, “Breve historia del Dúo Benítez Valencia: una visión personal”.]

<sup>1091</sup> Jorge Enrique Adoum habla de su amistad con Valencia: “Algunos domingos íbamos a pasar en su casa, cerca de Quito, y su canto entristecía más la tarde triste. Bebíamos, siempre, como siempre, y él como todos”. [*De cerca y de memoria: lecturas, autores, lugares* (Quito: Ediciones Archipiélago, 2003 [2002]), 198]

<sup>1092</sup> Adoum, *De cerca y de memoria...*, 197.

<sup>1093</sup> Cfr. texto y foto, en De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 64.



un gran equipo ahí”,<sup>1094</sup> listo para grabar su audición en vivo. Discos Cook no les pagó regalías por esa grabación, con el argumento de que no sería una edición comercial —lo que tampoco justificaba que no les cancelasen honorarios—. Concluye Gonzalo: “en realidad no hicieron [el disco] para el comercio, aunque de todas maneras vendieron”.

En contraste, las redes íntimas del dúo hablan de vínculos fuertes construidos en varios espacios de socialización interclasista e intercultural, que incluían salones y clubes deportivos, sobre todo en los tres lustros iniciales de su vida artística. Al mencionado Salón del Compadre Angelito (del barrio La Tola) y las casas de intelectuales, hay que añadir varias sociedades deportivas de la ciudad de Otavalo (Club Social Deportivo 31 de Octubre, Liga Deportiva Cantonal, Club Sport México, Club Atlético Shiris) y de Quito (Sociedad Deportiva Sacramento, Sociedad Deportiva Crack). Refiere Jorge Enrique Adoum:

en sus inicios, [‘Crack’] fue una Sociedad Deportiva y, en mi época, más bien una asociación de jugadores de naipes y bebedores de aguardiente pero, ante todo, representativa de las mejores virtudes de Quito, entre ellas el humor y el afecto: sus integrantes, sea como individuos o como miembros de un club, llegaron a ser, sin siquiera proponérselo, ejemplo de una amistad que supieron mantener por encima de cualquier discrepancia política. El alcohol, a causa de las canciones de los Potosols, no era siempre alegre [...].<sup>1095</sup>

En todos esos espacios, el dúo adquirió además muchos lazos débiles, cuya diversidad les permitió moverse con mayor soltura entre directores artísticos de emisoras y sellos discográficos, amén de promover mejor sus presentaciones. Este capital explicaría por qué, al salir de Radio Quito, la disminución de su visibilidad mediática a través de esa emisora y de *El Comercio* no afectó su popularidad; la recepción de estos artistas no se detuvo, sino que creció más aún en la década del 50. Desconozco las razones por las que el dúo abandonó Radio Quito; pero su voz siguió escuchándose desde otras emisoras: Radio El Sol, Radio Espejo, otra vez Radio Quito (regresaron allí por un año, en 1961), Radio Éxito (desde 1962).<sup>1096</sup> Así, hacia 1959, “Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez, mimados de Quito, [según siendo] ídolos populares [...], con un público totalmente fanático [...]. [P]ara

---

<sup>1094</sup> *Ibíd.*, 60. Fue el disco Cook01120 Microgrove. Grabado por Perry Culley, Cook Records, 1958. La grabación es parte de la colección Smithsonian Folkways Recordings. [Cfr. <<https://folkways.si.edu/benitez-valencia-trio/ecuador/latin-world/music/album/smithsonian>>]

<sup>1095</sup> Adoum, *De cerca y de memoria...*, 199.

<sup>1096</sup> Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 136-8.

nuevos artistas resultaba [...] una misión casi imposible el tener que competir con los aplaudidos del público capitalino, los mimados e inigualables ‘Benítez y Valencia’”.<sup>1097</sup>

En los años 50 se creó y grabó el danzante *Vasija de barro*. Las circunstancias en que nació son particulares; en casa del pintor Oswaldo Guayasamín, reconocidos intelectuales escribieron la letra: tres poetas vinculados a la CCE (Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán y Jorge Enrique Adoum) y un pintor (Jaime Valencia). Adoum sostiene que la música fue obra del dúo, pero Gonzalo refiere que fue solo suya (aunque en la grabación inicial constan los dos músicos como autores del tema).<sup>1098</sup> Circunstancias de creación, autoría de la música y la letra: todo devino en leyenda, dentro de esta leyenda de la *canción nacional*:

Quizás el éxito que obtuvo inmediatamente *Vasija de barro* explica la aparición de tantas versiones respecto de cómo fue creada la canción, sobre todo en el norte del país y en el sur de Colombia. La más imaginativa de esas versiones es, seguramente, la que atribuye la idea a Benjamín Carrión, [Gonzalo Zaldumbide] y Jorge Carrera Andrade, [...] escribiendo entre los tres la letra y solicitando, tiempo después, la música al maestro Segundo Luis Moreno.<sup>1099</sup>

Como prueba definitiva en la disputa, Gonzalo Benítez conservó un facsímil de las hojas en que se escribió la letra, firmada por los escritores; allí también Gonzalo y Alberto consignan sus nombres, como autores de la música.<sup>1100</sup> En seguida, “el dúo Benítez-Valencia comenzó a interpretarla en sus programas de radio, en conciertos y presentaciones públicas y entre amigos”.<sup>1101</sup> Pero la grabación de *Vasija de barro* se realizó en 1956, es decir, un lustro después de su creación. Refiere el mismo Gonzalo: “ningún productor quería registrarla por no considerarla pieza comercial. ‘Cuando íbamos a grabar un disco de larga duración con diez pasillos clásicos ecuatorianos, yo insistí en que se incluyera *Vasija de barro* en ese disco. Y paradójicamente, el long play no tuvo tanto éxito por los pasillos, sino justamente por la *Vasija de barro*’”.<sup>1102</sup> Esta referencia también sugiere que, ya en el segundo lustro de la década del 50, el pasillo era acaso el género que más vendía.

Este danzante fue un éxito luego de su grabación (1956), más aún que en sus primeros años de existencia, cuando el dúo lo difundía en sus presentaciones y desde su programa; en

---

<sup>1097</sup> Edupedia, “Hnos. Miño Naranjo”. Acceso 9 octubre 2016 <[www.edupedia.ec/index.php/temas/arte-y-cultura/del-ecuador/estrellas-de-la-musica/69-hnos-mino-naranjo](http://www.edupedia.ec/index.php/temas/arte-y-cultura/del-ecuador/estrellas-de-la-musica/69-hnos-mino-naranjo)>

<sup>1098</sup> Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 57 y 100.

<sup>1099</sup> Adoum, *De cerca y de memoria...*, 196.

<sup>1100</sup> Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 55.

<sup>1101</sup> Adoum, *De cerca y de memoria...*, 195.

<sup>1102</sup> De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 94.

seguida fue incorporado al repertorio de diversos artistas. Adoum recoge el criterio de la periodista Lola Márquez, en una entrevista que ella le realizara: “‘No hay exageración al afirmar que *Vasija de barro* se escucha en todos los continentes; fue muy frecuente [oír] en restaurantes y cafés, en épocas en que las dictaduras sudamericanas aventaron a tantos exiliados a Europa’. [Y añade:] Yo la he oído en Lausana, interpretada a dúo por un ingeniero paraguayo y un profesor de filosofía argentino”.<sup>1103</sup> Aquí, Adoum y Márquez se refieren a usos posteriores de *Vasija de barro*, en los años 70 y 80, cuando se incorporó al repertorio de diversos músicos latinoamericanos. En el país, obtuvo el disco de platino IFESA, en 1971.<sup>1104</sup> Aún hoy, sigue siendo una canción vigente, con enorme éxito entre los migrantes.

Volviendo al dúo, si en su primera década de vida artística construyeron un vasto público consumidor y difundieron un amplio repertorio que incluía diversos géneros popular-mestizos (con algunas composiciones suyas), en la segunda década se ubicaron en posición de privilegio entre los artistas del país. Ello obedecía, cómo no, a sus grabaciones exitosas —*Van cantando por la Sierra*, *Vasija de barro*, *El Chulla Quiteño*, *Romántico Quito mío*, *Balcón Quiteño*, y muchas otras—; pero, sobre todo, a que cultivaron muchos lazos débiles con intelectuales y políticos, y a su aporte en los inicios de “La Serenata Quiteña”; ese fue el corolario de esta segunda década de trabajo. La Serenata no solo fue un exitoso número de las fiestas capitalinas: resultó pieza clave en la construcción de la identidad urbano-mestiza, promovida por el Municipio, por esos años. Benítez afirma que la idea inicial fue del dúo:

Teníamos en *El Comercio* dos buenos amigos: César Larrea, director del diario *Últimas Noticias*, y Luis Banderas, jefe de redacción. Entonces les llamamos para explicarles por qué y cómo queríamos hacer esto para Quito. Acogieron la idea con todo agrado, pero les dije: ‘Organicen ustedes porque nosotros solo podemos cantar’. Ellos empezaron a hacer la propaganda de que íbamos a cantar en el atrio de la catedral el cinco de diciembre. Se reunieron más de veinticinco mil personas, según el periódico.<sup>1105</sup>

Ese testimonio quiere dejar en la memoria que la Serenata inició con su participación como número central. Asimismo, muestra la agencia del dúo para acrecentar su capital cultural, ligándose o brindando apoyo a la construcción identitaria que promovían las autoridades municipales (“ya me [había] acogi[do] a la **nacionalidad quiteña**”).<sup>1106</sup> (Énfasis añadido)

---

<sup>1103</sup> Adoum, *De cerca y de memoria...*, 195-6.

<sup>1104</sup> De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 138.

<sup>1105</sup> *Ibíd.*, 63. En contraste con ese testimonio, diario *El Comercio* (en 1959) señaló que la idea fue concebida en la redacción de *Últimas Noticias* (éste y diario *El Comercio* pertenecían al grupo Mantilla).

<sup>1106</sup> *Ibíd.*

Finalmente, revisaré ejemplos de intervenciones discursivas del dúo, fuertemente marcadas por la impronta nacionalista. En una de sus actuaciones en Chicago, en 1963, el presentador los anunciaba con apelativos usuales: “Damas y caballeros, con nosotros, el cotizado, **el mejor, el representante de la auténtica música ecuatoriana**, el Dúo Benítez Valencia y el famoso guitarrista Sr. Bolívar Ortiz”. En seguida, Luis A. Valencia afirmó:

Doblemente significativo es este momento, ya que se trata de conmemorar el día de la Patria; [...] y conmemorarlo en tan lejanos lares, tan lejanas tierras, debe ser para los ecuatorianos un momento inolvidable; así como para nosotros también va a ser un momento inolvidable el poder desgranar las notas de nuestro pasillo, de nuestro albazo, de nuestra música, y poner[la] a los pies y a consideración de todos ustedes.<sup>1107</sup>

El primer tema que interpretaron fue *El alma en los labios*, un pasillo canónico en el repertorio de la “música nacional”. A su vez, Gonzalo Benítez intervino muchas veces: al inicio de presentaciones, al ofrecer actos,<sup>1108</sup> o en el espacio público de la prensa; en este último caso, lo hacía para promocionar el trabajo del dúo o la “canción nacional”.

La mayor actuación discursiva de Gonzalo se produce desde la década del 60, con el inicio de sus giras internacionales —cortos viajes a EE.UU., para presentarse ante latinos emigrados—. Resultó muy significativa la gira de 1964: visitaron Alemania (Exposición Mundial dedicada a los países latinoamericanos), Francia, España y, finalmente, EE.UU. —a recibir un homenaje de los ecuatorianos residentes en Nueva York—. <sup>1109</sup> Este viaje muestra al dúo finalmente empoderado en su trabajo de “representación del país” (habían recibido su primera gran condecoración, en 1962). Respecto de aquella salida, refiere Benítez: “**Nos íbamos a ir pagando nosotros mismos [el viaje]** cuando alguien nos sugirió que pidamos (sic) ayuda económica a la Junta de Gobierno [...]. [Ese dinero] no alcanz[ó] ni para un pasaje; quedamos endeudados, pero eso fue por novelería, aunque **íbamos a representar al país.**”<sup>1110</sup> Al concluir los nueve días de presentaciones en Berlín Occidental, añade Gonzalo, “la anfitriona me puso un cheque en el bolsillo de la camisa. Le dije: ‘Señora, esto no le recibo porque nosotros no hemos venido con el sentido lucrativo, **venimos a representar a**

---

<sup>1107</sup> “El alma en los labios Dúo Benítez-Valencia.wmv”. Audio registrado en Chicago, 1963. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 24 septiembre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=1g70D2sMuVA>>

<sup>1108</sup> Cfr. “En el Primer Festival de la Canción Nacional fueron galardonados varios intérpretes”. *El Comercio* (Quito), 18 mayo de 1958: 15.

<sup>1109</sup> De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 58-59.

<sup>1110</sup> *Ibíd.*, 59.

**nuestro país, el Ecuador**'. ¡Ahhh!, se enojó, me dijo: 'No, señor Benítez, [...] ustedes son profesionales'. [...] **Creo que hicimos quedar bien al Ecuador**".<sup>1111</sup> Al retorno de este viaje, ya Gonzalo se autorizaba a sí mismo a escribir un artículo en diario *El Comercio* ("Gustaron en Europa las Canciones del Alma").<sup>1112</sup> Al año siguiente, publicó otra nota en ese mismo diario, promocionando la "música nacional" en ese espacio público.<sup>1113</sup> Esta actitud y estas prácticas sistemáticas del dúo no se apreciaron en otros artistas emergentes. Finalmente, destaco la coincidencia entre la publicidad auto-referencial del dúo y la estrategia de las disqueras locales para preservar sus productos frente a los de emporios internacionales, según revisaré a continuación.

### **Estrategia comercial de los emporios fonográficos internacionales vs. recursos locales**

Desde los años 40, y con mayor fuerza en la década de 1950, la industria fonográfica local y la radio centraron su trabajo en los festivales de *música folklórica* y de *música nacional*. Las presentaciones podían ser organizadas por las emisoras como empresarias únicas, o ser producto de alianzas entre ellas y/o cines/ empresas del espectáculo; por otro lado, los eventos podían originarse en emprendimientos de instituciones de la sociedad civil, y aún del Estado y los Municipios. En esas prácticas se revelaba la vinculación íntima entre radio, industrias fonográfica y del espectáculo, y sociedad civil. Las tres primeras, en particular, se retroalimentaban con fuerza: el auge de la radio (desde ca. 1945) potenció el despliegue de la industria de las grabaciones; al mismo tiempo, los discos grabados por "artistas exclusivos" de las emisoras publicitaban a esos medios, aunque también a las empresas o las instituciones de la sociedad civil que organizaban espectáculos (un ejemplo muy significativo: el impulso de la música a las políticas municipales de construcción identitaria en Quito, en las décadas del 40 y el 50). Esta dinámica fue el núcleo del crecimiento de la radio y de esas industrias, entre 1945 y 1960.

Esta diversidad en la génesis de la oferta operaba en un contexto en el que, si bien se mantenían antiguas empresas locales de espectáculos (surgidas en las décadas del 20 y del

---

<sup>1111</sup> *Ibíd.*, 59. Énfasis añadido.

<sup>1112</sup> Gonzalo Benítez, "Gustaron en Europa las Canciones del Alma", *El Comercio* (Quito), 14 de noviembre de 1964.

<sup>1113</sup> Cfr. Gonzalo Benítez, "La canción ecuatoriana, patrimonio nacional", *El Comercio* (Quito), 17 de octubre de 1965.

30), el peso de ellas en el conjunto de la oferta musical en vivo era ciertamente menor.<sup>1114</sup> Esa heterogeneidad entre los promotores culturales también incidió para que en Quito se atenuara el impacto de las políticas de las grandes empresas discográficas internacionales. Estas políticas se observaron primero y con más fuerza en Guayaquil, desde la década de 1940. En ese decenio, no solo en Ecuador, sino en Latinoamérica toda, inició una disputa por los mercados de la región; la avanzada era conducida por sucursales de grandes disqueras (como RCA Victor) en México<sup>1115</sup> —las que, a su vez, pronto enfrentarían a emporios como Fania y Odeon—. Carolina Santamaría resume el inicio de esta disputa por mercados:

A principios de la década de los cuarenta, la sucursal mexicana de la RCA Víctor era la responsable de producir prácticamente todos los discos de boleros de los compositores e intérpretes más queridos en Medellín, incluidos Rafael Hernández y Pedro Vargas. [...] En contraste, los catálogos de Columbia y Odeón carecían de boleristas de renombre con quienes entrar a competir. Julio y José Ramírez Johns eran los distribuidores en Antioquia del sello Odeón, que prensaba sus discos en Argentina y Chile, y fue a ellos a quienes se les ocurrió sugerir que se buscaran intérpretes argentinos de bolero que pudieran competir en ventas con los boleristas mexicanos. Leo Marini era un bolerista un poco desconocido en Argentina cuando fue contratado en julio de 1944 por Odeón para producir discos destinados al mercado colombiano, en los cuales cantaba acompañado por la orquesta de ‘Don Américo y sus Caribes’ [‘una orquesta muy suave’, de vientos y cuerdas; distinta de la Sonora Matancera que, para Vélez Sierra, era más adecuada para ‘voces muy rítmicas, picantes y tropicales’].<sup>1116</sup>

La estrategia de aquellas empresas se orientaba ahora a la conquista de los mercados latinoamericanos hasta entonces segmentados por sus músicas “nacionales”, crecidos y robustecidos sobre la base de ese criterio. Buscaron, como primer paso, atenuar las particularidades de las músicas nacionales, promoviendo estilos más estandarizados, reconocibles y disfrutables por un público no segmentado por países, cuantitativamente mayor; estilos que, por otro lado, llevaban adosados significados que ligaban con valores de elites de ciudades como Medellín (referido por Santamaría) o Guayaquil (analizado en esta investigación): “El gran atractivo del bolero se debía a ese delicado balance que mantenía

---

<sup>1114</sup> La prensa de Guayaquil anuncia más la pervivencia de esas empresas, en el periodo. Ejemplo: en 1957, la XIII Feria Pecuaria Avícola anuncia un “Sensacional desfile de estrellas internacionales” y a las Hermanitas Salinas, con “cantos y bailes de nuestra tierra”; Hermanas Montoya; Julio Jaramillo, “el romancero de la simpatía”; Nancy Murillo, “la cancionera que triunfa”. [“XIII Feria Pecuaria Avícola y Gran Festival de Guayaquil”, *El Universo* (Guayaquil), 5 de octubre de 1957, 11]. En respuesta, el American Park promocionó a los artistas de su Feria Nacional de Muestras: “Actuación de la consagrada artista de música nacional Máxima Mejía. La aplaudida cantante Fresia Saavedra y su Trío Victoria. El magnífico Trío Los Montalvinos; Los Hermanos Cuello, en Cantares de América”, y varios artistas internacionales. [“Feria Nacional de Muestras. American Park”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 1957, 8 y 9]. Eran artistas de Guayaquil.

<sup>1115</sup> Cfr. Carolina Santamaría Delgado. “Bolero y radiodifusión...”, 23.

<sup>1116</sup> *Ibíd.*

entre la tradición y la convención social, por un lado, y el espíritu progresista, por el otro. Su lugar en la radiodifusión estaba asegurado en cuanto no alterara las fronteras de razas y de sexo en una sociedad altamente patriarcal como la antioqueña.”<sup>1117</sup> De ese modo, no fue casual que el bolero se convirtiera en “el sonido del cosmopolitanismo latinoamericano”.<sup>1118</sup>

En esta disputa por los mercados, algunas empresas discográficas mexicanas (que trabajaron con apoyo de las industrias cinematográfica y de espectáculos) sedujeron a varios artistas emergentes en los diversos países, para que grabasen con ellos. Más allá de sus dotes vocales e interpretativas, esos nuevos artistas debían ser permeables a repertorios con menor presencia de marcas nacionales, y sensibles a géneros con demanda en los diversos países de la región (bolero, valse, ranchera) —como Julio, Olimpo, Lucho Bowen—; en el caso de que fuesen tríos o cuartetos, era preferible que la composición humana del grupo incluyera a artistas de más de un país —caso del Trío ecuatoriano Los Embajadores, y de Los Cuatro Brillantes, que devino pronto en Los Brillantes—. Con estos y otros recursos, se atenuaban las marcas de la canción nacional en artistas emergentes.

Los sellos discográficos ecuatorianos buscaron defender sus mercados locales ante ese despliegue de los emporios internacionales. El contexto político local favoreció a una de sus estrategias: en los discursos oficiales, se mantenía vigente la búsqueda del desarrollo, con mediación de los imaginarios de “lo nacional”. De hecho, estos últimos prolongaron su actualidad en los discursos oficiales del Estado, en los decenios de 1960 y 1970: el gobierno militar de 1963-1966 proclamó su carácter nacionalista, y la dictadura castrense de Rodríguez Lara (1972-1976) se autodenominó “Gobierno nacionalista revolucionario”. En consonancia con esos discursos e idearios, la industria discográfica local mantuvo similares postulados. Ese rasgo fue clave para sostener su mercado local, alentada también por las noticias de que empezaba a surgir un mercado musical nostálgico en los emigrantes ecuatorianos de EE.UU.

Los resultados de esta estrategia defensiva de las disqueras del país (prolongación de la oferta de “música nacional”) no fueron uniformes para todos los artistas. En el caso del dúo Benítez-Valencia, fue decisiva su propia agencia: el abanderarse de la categoría “canción nacional” y presentarse como representantes legítimos de ella. Es que, en conjunto, ellos habían grabado la mayor parte de su repertorio en disqueras del país, y seguían haciéndolo.

---

<sup>1117</sup> *Ibíd.*, 25.

<sup>1118</sup> *Ibíd.*, 19.

Así, en los lustros iniciales de su carrera, los principales sellos en los que el dúo grabó fueron RCA, y las empresas locales Ecuador y Rondador; pero en la década siguiente, de 1950, los sellos locales predominaron en el conjunto de sus grabaciones: Ortiz, Nacional, Granja, Ónix, Corsa;<sup>1119</sup> en los años 60, se multiplicaron las grabaciones para CAIFE y Ónix, con insistencia en la impronta nacionalista; ejemplo: en 1967 aparece el disco larga duración “En la mitad del mundo: Dúo Benítez-Valencia, del sello Rondador, LP 0001”.<sup>1120</sup> Asimismo, el dúo o Gonzalo como solista grabaron para Cordillera, Famoso, Éxito, Sonolux.<sup>1121</sup> Desde la muerte de Luis A. Valencia (1970), la estrategia comercial de las disqueras se enfocó en Gonzalo; así, en 1971, se editó el LP 9401 titulado “Canciones del alma, vol. 1. Gonzalo Benítez canta solo y en dúo consigo mismo, en homenaje a su compañero Luis Alberto Valencia”.<sup>1122</sup>

La estrategia de resistencia de las grabaciones locales tuvo sus logros. Prueba de ellos, como también de la vigencia del dúo (poseedor de un enorme capital cultural, por entonces), son dos hechos: primero, que Benítez halló espacio para prolongar su carrera como solista durante dos décadas más (de 1970 y 1980), posteriores a la muerte del “Potolo” Valencia; segundo, que incluso pudo promocionar su música desde su propia empresa, en años difíciles para la industria local. Anclado en el discurso de la “canción nacional”, instaló su sello discográfico, llamado GBG; en él grabó, en la década de 1980, compilaciones presentadas como volúmenes adicionales del conjunto titulado *Canciones del Alma*.<sup>1123</sup> A ello se añaden grabaciones en Ónix: cinco elepés de Gonzalo, acompañado por Naldo Campos, cuyos títulos muestran la insistencia en la impronta de lo nacional: “Serie Ecuatorianísima”, “Eternamente nuestro: Gonzalo Benítez con Naldo Campos y su Conjunto”, “Los más lindos pasillos: Gonzalo Benítez”.<sup>1124</sup> Todo ello da sustento para decir que la estrategia defensiva de las empresas locales más fuertes les permitió seguir introduciendo en el mercado —hasta los años 80— productos de la categoría “canción nacional”, entre los cuales Gonzalo Benítez

---

<sup>1119</sup> Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 44-55

<sup>1120</sup> *Ibíd.*, 99.

<sup>1121</sup> *Ibíd.*, 166.

<sup>1122</sup> *Ibíd.*, 160.

<sup>1123</sup> Son cuatro volúmenes. Vol. 1: LP 9401, de 1971; Vol. 2: Lp 340y0601, de 1980 (es de Producciones GBG); Vol. 3: Lp 5322/ Lp IFESA 340y0602, de 1983; y Vol. 4: Lp340y0603, de 1984. [Cfr. *Ibíd.*, 160, 164-5]

<sup>1124</sup> Cfr. *Ibíd.*, 161-3.



mantenía aún plena vigencia; entre esas empresas destacaron Ónix y Fadisa, y en este punto se les añadió el sello GBG (fundado sobre el capital cultural de Gonzalo Benítez).

Es necesario resaltar que la continuidad del dúo desde fines de la década del 50 y las siguientes se dio al margen de los monopolios discográficos internacionales: sus giras al exterior no estuvieron auspiciadas nunca por sellos extranjeros (ni por disqueras locales, ya en crisis desde la década de 1960). En el mismo sentido, acaso por su énfasis en representar todavía a “la canción nacional”, el dúo Benítez-Valencia tampoco fue solicitado para grabar en otros países para sellos transnacionales, ni incluido en giras o presentaciones auspiciadas por los circuitos del espectáculo ligados a los emporios discográficos. Fueron artistas *nuevos*, apartados del reclamo “nacionalista” quienes sí recibieron promoción internacional mediante estos recursos y estrategias.

En efecto, los artistas emergentes, quienes mayoritariamente empezaron sus carreras en los años 50, partieron en giras profesionales en esa misma década. Sus viajes se extendieron por varios meses o años, como muestran los casos de Julio, Olimpo, Los Montalvinos, Los Embajadores, Los Brillantes. En contraste, el dúo realizó su primera gira fuera del Ecuador (a la Feria del Café de Manizales, Colombia) apenas en 1959; y eso ocurría cuando ellos contaban ya con casi veinte años de trabajo. También es significativo que viajaran a Manizales auspiciados por agentes de la política local, en un marco de publicidad de la identidad quiteña oficial; fueron “enviados por el Concejo Municipal de Quito. Estuvieron acompañados también por la Reina de Quito, [el músico] Enrique Espín Yépez y alumnas del [Colegio] 24 de Mayo”.<sup>1125</sup> En agosto de 1961, estuvieron incorporados como “parte de una ‘Embajada Artística del Ecuador’ [...] [a] Panamá, acompañados por Bolívar Ortiz.”<sup>1126</sup> En este caso, no se menciona a los auspiciantes, pero nada hace pensar que se trató de una gira con énfasis comercial. De hecho, la ausencia de contratos con los grandes circuitos de industrias del espectáculo fue un rasgo constante en la mayoría de sus viajes.

Sus giras de la década de 1960 fueron promovidas, en buena parte, por asociaciones cívicas y deportivas de migrantes, en el contexto de inicios del mercado musical nostálgico. Así, en 1963, realizaron varias presentaciones en Chicago, invitados por la Liga Ecuatoriana Deportiva de esa ciudad.<sup>1127</sup> En 1964, se presentaron en Alemania y en España, auspiciados

---

<sup>1125</sup> *Ibíd.*, 95.

<sup>1126</sup> *Ibíd.*

<sup>1127</sup> *Ibíd.*, 97.

parcialmente por el gobierno de la Junta Militar y, en parte, por sus propios recursos. Cumplieron alrededor de diez viajes a EE.UU.,<sup>1128</sup> de los cuales solo dos correspondieron a contratos con el Hotel Beverly Hilton (en Beverly Hills, L.A.). El primero tuvo lugar el 29 de abril de 1967, con motivo del “V Festival Internacional de la Canción”; los artistas provenían de varios países, y el dúo —efectivamente— cantó en representación del Ecuador. El anuncio rezaba: “V Festival Internacional de la Canción. Artistas nominados para participar: Los Fronterizos (Argentina), Chabuca Granda (Perú), Luis Alberto del Paraná y el Trío Los Paraguayos (Paraguay), Hermanas Navarro (México), Benítez y Valencia (Ecuador), Ana Lillian Domínguez (El Salvador)”.<sup>1129</sup> En la siguiente presentación, compartieron escenario con otros artistas posicionados en la esfera musical del país y el exterior; el anuncio invitaba, el 2 de septiembre de 1967, al “Primer Festival de la Música Ecuatoriana. Los Brillantes, Benítez-Valencia, Hnos. Miño, Hnas. Mendoza Sangurima”; este segundo evento reunía a dos pares de artistas de la generación *anterior*, y un trío y un dúo *emergentes*; esa gira incluyó también eventos en Nueva York, Chicago y Las Vegas.<sup>1130</sup>

Pero el dúo no fue el único caso de anclaje en la “música nacional”. Héctor Jaramillo (parte del Trío Los Brillantes) es también ejemplo de prácticas exitosas de autogestión, sobre la base de elementos que el medio y los específicos momentos históricos le proveyeron. Contemporáneo de Gonzalo Benítez, logró mantenerse activo hasta inicios de la década de 2010 cuando, a sus 80 años de edad, realizaba por su propia cuenta “un mínimo de tres giras al año”.<sup>1131</sup> En su estrategia comercial desde la década de 1980, fue clave buscar nichos de mercado entre los jóvenes y entre los ecuatorianos residentes en el exterior —un público distinto de aquel de Los Brillantes—; influyó el éxito de su primer sencillo como solista (y que se volvió su marca personal): el pasillo *El Pañuelo blanco* (L y M: Fausto Galarza). Interesa resaltar que tampoco Héctor —solista retornado a las aguas de la música ecuatoriana— consiguió ligarse a grandes compañías internacionales del espectáculo, después de su separación de Los Brillantes.<sup>1132</sup> Pero hubo una diferencia con Gonzalo: éste

---

<sup>1128</sup> *Ibíd.*, 99.

<sup>1129</sup> *Ibíd.*

<sup>1130</sup> *Ibíd.*, 59.

<sup>1131</sup> “Héctor Jaramillo cumplió 63 años de carrera y sigue vigente”.

<sup>1132</sup> Lo suyo es autogestión; y se vale de correo electrónico, nada más: “No tengo empresario ni ando acolitado con nadie. La gente me contacta a través de internet. Pero solo sé recibir y responder mensajes”. [*Ibíd.*]

defendería hasta su muerte la pureza de las formas ya canonizadas del pasillo,<sup>1133</sup> mientras que Héctor se abrió a un nuevo episodio de intercambios entre géneros y estilos emergente; es parte del quinto momento del pasillo (al que se unen otros géneros mestizos), con sus versiones bailables tropicalizadas.

### **Radio y promotores de espectáculos musicales, en la construcción de la canción nacional (1945-ca.1965)**

Quito disfrutó en este periodo de una enorme oferta de espectáculos “de música folklórica”, de festivales y concursos de “canción nacional”. Esas categorías musicales se usaron indistintamente (a veces se hablaba de “nuestro folklore nacional”). Ellas se emplearon durante el complejo proceso cultural que condujo a la designación del pasillo de esa región del país como “la canción nacional”. En esos eventos participaron radioemisoras y muy diversos actores de la sociedad civil quiteña y aún del Estado; con la coincidencia de que casi ninguno de esos actores era una empresa dedicada a la organización de espectáculos.

Cabe preguntarse entonces qué llevó a estos actores disímiles a ocuparse en una labor del ámbito de la industria cultural (organizar eventos musicales). ¿Qué ocurría en Quito? Mi hipótesis es que esa ciudad fue la más apta para acoger una de las estrategias defensivas de la industria fonográfica local: la de mantener vigente la “canción nacional” (aunque varias emisoras guayaquileñas también cumplieron ese rol de organizadoras de espectáculos, carecieron del reclamo nacionalista). Varios elementos incidieron en ese proceso. El más importante fue que el Municipio quiteño auspició a intérpretes de géneros popular-mestizos y sus repertorios, como núcleo de su política de construcción de la identidad quiteño-mestiza; contribuyeron a esa política varias instituciones de la sociedad civil (como la UNP), medios de comunicación (radio, prensa), y algunos actores de la *intelligentsia*; estas “coincidencias” no eran gratuitas, pues algunos políticos del Municipio eran a la vez empresarios de medios y actores clave en organismos de la sociedad civil. Por último, y de manera complementaria, incidió el que ya se había conformado un importante público consumidor, en una ciudad en

---

<sup>1133</sup> La viuda de Gonzalo narra que Juan Fernando Velasco propuso a aquel que grabasen a dúo el pasillo *Ángel de Luz*, en 2000-2003. En los ensayos iniciales reclamó: “‘Pero usted está cantando como *balada*’. [...] Cogió la guitarra, tocó y le dijo: ‘Así se canta...’. No se anduvo por las ramas. [...] ‘No, —le dijo Gonzalo—, cante nomás su *balada*, que yo canto nomás el *pasillo*’”. [De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez* ..., 77].

que los discursos del mestizaje y de la “patria chica pero rica en cultura” tuvieron fuerte impacto. Entonces, esos factores convergieron, más allá de que sus objetivos distintos (los de la industria fonográfica eran comerciales; los del Municipio y algunos medios de comunicación eran político-culturales, y peleaban por una hegemonía alternativa). El hecho es que coincidieron en apoyar una de las jugadas defensivas de la industria fonográfica local: el reinvento del producto llamado “canción nacional”.

En este apartado revisaré el accionar de promotores de espectáculos de música, y de medios de comunicación afines a las políticas municipales de construcción identitaria.

Primero, señalo que la participación masiva de heterogéneos agentes culturales en la organización de espectáculos musicales ocurrió sobre la base de una tradición previa. Cabe recordar que las primeras empresas de espectáculos surgieron en las décadas del 20 y del 30. También desde esos años, instituciones de índole muy diversa (sobre todo, colegios) se sumaron a la organización de presentaciones y festivales artístico-musicales; es decir, que ellas participaron en el campo de la industria cultural, sin que esa fuera su razón de ser institucional. Desde los años 40, la radio se sumó como organizadora de espectáculos, y además como promotora de concursos para descubrir talentos. Entonces, lo que se aprecia en la década del 50 es un clímax de ese proceso, cuando cristalizaron factores como la consolidación de un enorme público consumidor, y el mencionado rol del Municipio. Con una diferencia clave respecto de la Alcaldía de Guayaquil: ella fue objeto de disputa entre el velasquismo y los partidos Liberal y CFP, y no pudo articular una propuesta identitaria subalterna *desde esa institución*; tampoco en esa ciudad existió una sociedad civil activa, que abrazara la causa identitaria. Por eso en Guayaquil tuvieron mayor entrada los géneros y estilos nuevos que proponía la industria fonográfica internacional; en Quito, en cambio, fueron matizados por los procesos de construcción del pasillo como “la canción nacional”.

En la década del 50, los escenarios para eventos musicales fueron tan variados como sus agentes: salones y patios de colegios; sedes de organizaciones sindicales, culturales y cívicas; teatros; salones de las sedes provinciales de la CCE; locales construidos para promocionar el deporte y las músicas populares (Coliseo Cerrado, en Guayaquil; Teatro Coliseo, en Quito); platós de emisoras radiales (cuyos eventos eran gratuitos o tenían costo mínimo). Todo ello coincidía con una pérdida de la centralidad de la compañía Feria de Muestras, y del American Park de Guayaquil, como promotores de eventos artísticos.

Es interesante el uso de un escenario como el Teatro Sucre. Allí privilegiaron eventos organizados por instituciones de alto capital social, cultural o económico: comunidades religiosas, embajadas, colegios distinguidos, instituciones dedicadas a la enseñanza artística (sobre todo, conservatorios estatales y particulares); compañías nacionales (destacando la Gómez Albán, por su alto capital cultural); coros estatales y privados; academias de danzas (sobre todo las de danzas españolas, que tuvieron una larga tradición en Quito y Guayaquil, la cual se mantiene hasta hoy).<sup>1134</sup> La discriminación para la ocupación de ese escenario estuvo a cargo de la CCE desde 1945: ella pasó a determinar qué eventos eran considerados arte y, por tanto, podían presentarse en el Sucre.<sup>1135</sup> Eso explica por qué los festivales de “folklore ecuatoriano” solo raramente fueron acogidos en ese escenario. Sí tuvieron espacio, en cambio: el “Recital de música folklórica peruana” (1948);<sup>1136</sup> el “Ballet folklórico brasilero Acuarelas del Brasil” (1952);<sup>1137</sup> el “Festival de Escenas Folklóricas de América”, presentado por el Colegio Americano de Quito (1958);<sup>1138</sup> el “Homenaje a Chile” (1958), por el Comité 18 de septiembre (un organismo de la sociedad civil),<sup>1139</sup> entre otros.

Esos actos fueron realizados en contextos políticos (locales y globales) conflictivos, como muestra el uso político de ciertos eventos musicales realizados en el Teatro Sucre. El primero es la puesta en escena de Danzas folklóricas de Israel, en 1956. Con mediación de la Cancillería, se cumplió la “Velada organizada por el Consulado de Israel (‘Un saludo vivo de América a la Israel en construcción’), en homenaje al Excmo. Señor Presidente de la República, Dr. José María Velasco Ibarra”.<sup>1140</sup> En este caso, una institución de lo político

---

<sup>1134</sup> Cfr. “Recital de Danzas Españolas que presenta la Academia Conchita Marín”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 1, Años 1887-1953. Año 1952, p.

<sup>1135</sup> Con la Ley de Patrimonio Artístico del 29 de febrero de 1945 y el nuevo Reglamento del Teatro Sucre, la CCE asumía la dirección estética de las obras a presentarse, y la administración del Teatro pasaba a manos del Jefe de la Sección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. [Cfr. “Ley de Patrimonio Artístico”, *Revista Letras del Ecuador*, Año II, No. 13 (1946). Cfr. “Reglamentación del Teatro Sucre”, *Revista Letras del Ecuador*, Año I, No. 7 (octubre de 1945): 15.]

<sup>1136</sup> “Recital de música folklórica peruana”, *Revista Letras del Ecuador*, Año IV, No. 39-40 (octubre-diciembre de 1948): 20.

<sup>1137</sup> “Ballet folklórico brasilero Acuarelas del Brasil”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 1, Años 1887-1953, Año 1952, pp. 2, 5 y 6, respectivamente.

<sup>1138</sup> “Festival de Escenas Folklóricas de América”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1958, p. 18. Este Festival incluyó cuadros del folklore de EE.UU., México, Cuba, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina, Brasil y Ecuador.

<sup>1139</sup> “Homenaje a Chile”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1958, p. 41. El programa incluyó al dúo Mendoza Suasti y al dúo Miño Naranjo; además, se interpretaron tonadas y cuecas.

<sup>1140</sup> “Embajada artística. Danzas folklóricas de Israel”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Años 1953-1980. Año 1956, p. 31.

organizaba este acto dirigido al más alto representante del Estado; lo auspiciaba la CCE. Incluyó números como: “Fiesta en el Kibutz. Escenas de la vida campesina en Israel” (una disertación explicaba, dentro del mismo acto, aspectos de la guerra de liberación). Entre las canciones interpretadas por el Coro de la CCE, se incluyeron: *Pasional* (un pasillo “estilizado”, de Espín Yépez) y un yaraví. Era, pues, un acto de altas connotaciones cultural-políticas, en el significativo contexto de la Guerra Fría. Por otro lado, la inclusión de un pasillo estilizado y de un yaraví (aunque desconozco detalles sobre la pieza) en el evento, prueba el empeño de la CCE de publicitar y difundir su política de resignificación musical.

Con todo, la presencia abierta de una institución política en el Sucre era excepcional. Un caso sorprendente fue cuando un actor político subalterno (la Federación de Trabajadores del Pichincha) celebró allí su aniversario XIII de existencia. Luego de la Revolución de mayo de 1944, una de las políticas enunciadas de la CCE era la de “culturizar al pueblo”; además, este actor político cumplía con el requisito de tener vínculos con mediadores letrados; en este caso: la FEUE y a la Universidad Central (entidades que desempeñaron importante rol en la Revolución, y con las que Benjamín Carrión mantenía lazos débiles). En la hibridez del programa, resalta la mediación letrada: la FEUE aportó con una puesta en escena de su Teatro Experimental Universitario (TEU); era una pieza del arte culto (“Farsa del Cornudo Apaleado o Historia 77 del Decamerón de Bocaccio”); la CCE presentó a su Coro; actuaron también el Quinteto ‘Pigalle’, el Piano Criollo y Los Indianos (popular trío de la radio local). Si la FTP hubiera elegido a los artistas, probablemente habría preferido a la Compañía Gómez Albán, y mayor número de artistas populares. Con todo, el Comité Ejecutivo de la FTP se muestra diplomático en el programa de mano: hace “un fervoroso llamamiento a los trabajadores de Pichincha y del país a continuar luchando por el mantenimiento y ampliación de las conquistas sociales, por la libertad, la democracia y los derechos sindicales. [Pero también] [...] deja constancia de su profundo agradecimiento al Coro de la CCE, Teatro Experimental Universitario, Federación de Estudiantes Universitarios, [y] Conjuntos Artísticos”.<sup>1141</sup>

Desde otra perspectiva, ocurre que los colegios destacaban en la oferta cultural de instituciones no pertenecientes al mercado. Fueron activos promotores del consumo musical, escénico, literario y dancístico desde los años 20 —todavía al impulso de las políticas

---

<sup>1141</sup> “Programa con que la Federación de Trabajadores del Pichincha celebra su XIII Aniversario”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 1, Año 1955, 40.

liberales—, y continuaron en esa labor hasta avanzada la década del 60. Según archivos del Teatro Sucre,<sup>1142</sup> en esa tarea pedagógica extra-aulas se empeñaron centros municipales (Liceo Fernández Madrid, Colegio Montúfar), privados católicos (Colegios La Salle, San Gabriel), privados laicos (Colegio Americano de Quito), y estatales (Instituto Nacional Mejía). La competencia por lograr presentaciones exitosas fue un elemento destacado en la construcción de las identidades colegiales capitalinas. El formato de estos espectáculos incluía: declamaciones, cantos, bailes, coros, puestas en escena. Pero los sentidos que se construían en las presentaciones en este escenario apuntalaban las propuestas de la CCE. Así, cuando el Colegio de La Salle realizó sus “Actos culturales”, solo uno de ellos tuvo lugar en el Teatro Sucre: su “Concierto coral”<sup>1143</sup> (los restantes se cumplieron en los salones del Colegio). Este ejemplo da cuenta del sentido de distinción que se construía cuando una forma musical se presentaba en el Sucre; en este caso, tal sentido era atribuido al acto coral. Dicho sea de paso, los coros fueron una forma de canto que la CCE logró posicionar en los años 50.

Hay ejemplos de espectáculo en el Teatro Sucre, organizados por colegios, que auspiciaban con mayor claridad las políticas resignificadoras de la CCE. Ello ocurría porque varios músicos letrados eran docentes de colegios. Así, la “Gran Velada de Gala” organizada por el Instituto Nacional Mejía en 1953, y realizada en el Teatro Sucre, fue conducida por el profesor Enrique Espín Yépez. El programa de mano anunciaba tres partes: “I. Obertura por la Orquesta. II. Intervención del Coro del Colegio: ‘Pasional’, pasillo de Enrique Espín Yépez. III. Colaboración de exalumnos”. Uno de los exalumnos era el mismo Enrique Espín, quien ofreció tres piezas adicionales, de música ecuatoriana estilizada”.<sup>1144</sup> La Universidad Central del Ecuador fue una institución de enorme peso en la vida cultural-política, que también coincidía con las políticas resignificadoras de la CCE. Muestra de ello son los diversos actos culturales que presentó (o co-auspició con la CCE) en el Teatro Sucre. Uno de

---

<sup>1142</sup> Cfr.: “Gran Velada de Gala organizada por el Instituto Nacional Mejía”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones Caja # 1, Años 1887-1953. Año 1953, p.11. Cfr. además en: ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Años 1956-1957 y 1958-1959: “Liceo Municipal Fernández Madrid”, Año 1959, p. 17. “Velada del Colegio Montúfar”, Año 1956, p. 21; *Ibid.*, Colegio La Salle, “Actos culturales con motivo de la clausura del año escolar”, Año 1956, p. 42. *Ibid.*, “Festival de Escenas Folklóricas de América”, Año 1958, p. 18.

<sup>1143</sup> “Colegio de La Salle” [Concierto coral, 28 de junio de 1956], ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1956, p. 38.

<sup>1144</sup> “Gran Velada de Gala”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2. Año 1953, p. 6. Las piezas que interpretó Espín fueron: el pasillo *Ojos negros*, “transcrito para violín y piano”, su “Pasillo en Mi Menor”, y un solo de violín (“Intermezzo”, de H. Provost).

ellos fue el “Festival Folklórico Panamericano”, de 1954.<sup>1145</sup> Instituciones religiosas también caminaron a la par de las propuestas de la CCE; ejemplo: el Coro Franciscano de Quito, cuyos repertorios incluían “música clásica”, “semiclásica” y folklórica.<sup>1146</sup>

Entre las entidades de la sociedad civil que presentaron programas folklóricos en el Teatro Sucre constan: un club privado (Club de Leones), que organizó su “Velada Artística y Musical en Honor de la XII Convención de Leones del Ecuador”, en 1959; este programa incluyó un número de la Orquesta del CNM, declamaciones y danzas.<sup>1147</sup> De su parte, el Comité de Damas Pro Alas Para el Oriente presentó un acto benéfico: el “Concierto de Música Clásica y Selecta en órgano y de coros femeninos (sic)”, en 1952. Empresarios especializados continuaron ofreciendo presentaciones, aunque perdieron el monopolio de la oferta cultural. Así, en la década del 50, actuaron bailarines, declamadoras de la talla de Berta Singerman, Compañías de Revistas Españolas,<sup>1148</sup> conjuntos del arte musical culto (co-auspiciados por la Sociedad Filarmónica y LIDA).

Junto a empresarios especializados y a la oferta no especializada, la radio también tuvo protagonismo al organizar eventos. Definida como medio de comunicación, recordemos que pertenece al ámbito del mercado, en el que mantuvo y mantiene vigente su oferta inicial: la mercancía información, y productos culturales escénicos y musicales. Solo rara vez ocupó el tablado del Teatro Sucre (p. ej., las presentaciones de Emisoras Gran Colombia, en sus aniversarios IX y X, que incluyeron números folklóricos).<sup>1149</sup> Pero hay que decir que este escenario de distinción no era el que albergaba la mayoría de actos gestionados por la radio.

Revisaré dos ejemplos de la radio desempeñándose como organizadora de eventos. Son programas significativos pues incluyeron concursos y premiaciones a artistas y compositores de larga trayectoria, y constituyeron afirmaciones del uso de la categoría folklore como sinónimo de “música nacional”. Por otro lado, aunque se realizaron con pocos

---

<sup>1145</sup> “Festival Folklórico Panamericano”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1954, p. 48.

<sup>1146</sup> “El Coro Franciscano de Quito presenta el Concierto Coral”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1958, p. 31.

<sup>1147</sup> Cfr. “Velada Artística y Musical en Honor de la XII Convención de Leones del Ecuador”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1959: p. 13.

<sup>1148</sup> “Gran Compañía de Revistas Españolas María Antinea”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 1, Año 1952, p. 5.

<sup>1149</sup> “IX Aniversario. Emisoras Gran Colombia”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 1, Año 1953: p. 31. “La Gerencia de Emisoras Gran Colombia”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1954: 44.



días de diferencia, ambos eventos para públicos masivos (cumplidos en un total de tres días) gozaron de llenos completos; eso apoya el planteamiento de que el público de esta música había crecido en forma significativa. Radio Espejo organizó el “Primer Festival de la Canción Nacional” los días 16 y 17 de mayo de 1958, y Radio Tarqui ofreció la “Fiesta Nacional del Pasillo” el 23 de mayo del mismo año. El Festival de la Canción Nacional, en su primer día, brindó un reconocimiento a Carlota, las Hnas. Mendoza Suasti y al dúo Benítez-Valencia, en acto realizado en el Teatro Sucre; en su segundo día, el Festival realizó un concurso de aficionados, en un escenario de menor jerarquía social: el Teatro Capitol. Sobre la Fiesta Nacional del Pasillo, aunque se cumplió una semana más tarde, tuvo una publicidad muy temprana, y empleó interesantes estrategias de competencia.<sup>1150</sup> El local fue el Coliseo, con precios, menores; también incluyó actos de premiación (galardonó a cinco compositores de música popular-mestiza); promovió un concurso de cantantes profesionales;<sup>1151</sup> e incluyó un extra: la dramatización de “El chulla quiteño”, por la compañía de Ernesto Albán.

Este programa de Radio Tarqui (Fiesta Nacional del Pasillo) incluyó dos símbolos de la cultura popular-urbana mestiza, nacidos a inicios de los años 40 y que se mantenían dentro de las preferencias del público: los géneros popular-mestizos y la figura del “chulla quiteño”. Pero ese personaje local (ícono de la identidad quiteña subalterna) adquiere visos de personaje identitario del país, al ligarse al ser presentado el pasillo como *canción nacional*. Por lo demás, actos como el Festival y la Fiesta hablan de una reivindicación de elementos subalternos (los artistas, los géneros y estilos, el repertorio), frente a la promoción letrada de sus productos musicales resignificados. En esta labor destacaba también Radio Quito. Sin abandonar su papel inicial de difusora de productos de la industria fonográfica, la radio había devenido promotora de artistas desde sus platós, y organizadora de espectáculos en sus propios locales, en las plazas y parques, y en pequeños o grandes teatros de las ciudades; solo excepcionalmente, organizaron presentaciones en escenarios como el Teatro Sucre.

Entre las diversas emisoras capitalinas destacaré el desempeño de Radio Quito. Es muy significativo para esta investigación, pues sus políticas culturales apoyaron de forma

---

<sup>1150</sup> En la “Fiesta...”, se condecoró a 5 compositores (la competencia, a 5 intérpretes); el Atahualpa de Oro fue el premio (un disco de oro, el de la competencia); competirían artistas profesionales (en los de la competencia, aficionados); su costo fue 50% menor. Cfr. “La Fiesta Nacional del Pasillo”, *El Comercio* (Quito), 23 mayo de 1958: 17. “Coliseo. La Fiesta Nacional del Pasillo”, *El Comercio* (Quito), 20 mayo de 1958: 14.

<sup>1151</sup> “Coliseo. La Fiesta Nacional del Pasillo”, *El Comercio* (Quito), 20 mayo de 1958: 14.

decisiva la construcción de una identidad quiteño-mestizo-urbana de corte más moderno, entre 1940 y 1965. Era una identidad que, en la disputa cultural, se impuso como hegemonía alternativa a la identidad quiteño-hispano-católica (promovida por el clero y actores conservadores, y vigente incluso entre grupos subalternos). En esa medida, sintonizó mejor con el discurso de la modernización y el desarrollo, desde la perspectiva de la inclusión de lo popular-mestizo. Finalmente, hay que advertir que esta emisora mantenía políticas diferenciadas, dirigidas a distintos nichos de públicos: existieron espacios de música erudita y espacios con programación musical para grupos subalternos, como veremos.

Radio Quito aportó a la mencionada identidad quiteño-mestizo-urbana mediante dos recursos, desde inicios de los años 40: a) el radiodrama de corte costumbrista o los retratos costumbristas (programas: *El indio Mariano* (1942-1960) o *El cholo quiteño 'Timbushca'*) de 1946 a 1948;<sup>1152</sup> ellos se inspiraban en “Estampas de mi ciudad”, programa que otra Radio, HCJB, difundía desde 1940;<sup>1153</sup> b) los repertorios de música popular-mestiza interpretados por Los Nativos Andinos, con el dúo Benítez-Valencia, por Los Indianos y Carlota Jaramillo. Recuérdese, de paso, que el *chulla quiteño* (tipo social encarnado en el personaje de Don Evaristo) se volvió modelo no solo de teatro (como espectáculo popular masivo), sino modelo de “la” identidad quiteña popular-mestiza; el Municipio empleó su imagen para publicidad sanitaria y cívica durante decenios. Asimismo, el personaje El Indio Mariano interpretado por Wigberto Dueñas, tuvo vigencia durante dos décadas;<sup>1154</sup> su imagen fue utilizada además en las propagandas de géneros musicales popular-mestizos, por los sellos discográficos.

Para publicitar a sus músicos y cantantes, Radio Quito tenía enorme ventaja a sobre la competencia; ella pertenecía al emporio Mantilla Jácome, propietario de la empresa El Comercio, que incluía a los diarios *El Comercio* y *Últimas Noticias*, y la *Revista Cultural*

---

<sup>1152</sup> Hernán Ibarra y Victoria Novillo, *La radio en Quito (1935-1960)* (Quito: Museo de la Ciudad, 2010), 65.

<sup>1153</sup> Rodríguez Álvarez, “La representación de la ciudad...”, 103. Alfonso García Muñoz publicó un semanario humorístico dominical en *El Comercio*, entre 1937 y 1938 (“Estampas de mi ciudad”); el personaje central era un *chulla*: Evaristo Corral y Chancleta. Su amigo, el actor Ernesto Albán, representó las estampas de García con la Compañía de Alta Comedia ‘Marco Barahona [Ibid.] “Estampas...” y los programas afines de Radio Quito se insertaban en un terreno largamente abonado por las prácticas pedagógicas de la Iglesia: usar dramatizaciones para adoctrinar. Despegadas de su contenido religioso, el consumo de ellas se mantuvo, aun en “eventos de los trabajadores sindicalizados [en los que] se efectuaban representaciones teatrales que incluían temas de tipo costumbrista.” [Ibarra y Novillo, “La radio...”, 18]

<sup>1154</sup> Rodríguez Álvarez, “La representación de la ciudad...”, 91-2.

*Línea*;<sup>1155</sup> por eso esta emisora tuvo acceso cómodo y preferencial a la publicidad por el matutino *El Comercio*. A la vez, esa propaganda en radio y prensa fue fundamental para posicionar a los artistas exclusivos de la emisora: Los Nativos Andinos, Los Indianos, el dúo Benítez-Valencia; también se beneficiaron de esa publicidad en Radio Quito-diario *El Comercio*: “Carlota Jaramillo, el pianista Raúl Molestina, los tríos Los Brillantes y Los Reales, los hermanos Miño Naranjo, y muchos otros cantantes y músicos de renombre”.<sup>1156</sup>

Carlos Mantilla Ortega fue director de la radio y el diario mencionados; en su tarea al frente de esos medios, hay que resaltar que puso en juego recursos adicionales: un *saber hacer* que aprendió durante sus estudios de diplomacia en la Universidad de Georgetown (EE.UU.); y sus vínculos políticos (fue Concejal Municipal, y legislador constituyente en 1966, en representación de la prensa).<sup>1157</sup> Además, los hermanos Mantilla gravitaron en el quehacer político-cultural en las décadas de 1940 y 1950, como fundadores de una importante institución del ámbito de la comunicación: la Unión Nacional de Periodistas (UNP), de la cual Jorge Mantilla fue Presidente.<sup>1158</sup> Carlos Mantilla fue también uno de los actores que apoyó la construcción de CIESPAL, en Quito.<sup>1159</sup> No extraña, por ello, la sintonía de las políticas culturales de Radio Quito, Grupo El Comercio, Unión Nacional de Periodistas y Municipio. El trabajo desplegado por Radio Quito y la UNP fueron entes clave para que se volviese hegemónica su propuesta de identidad quiteña popular-mestiza, en detrimento de las propuestas identitarias de la matriz cultural de derechas y de las izquierdas.<sup>1160</sup>

Tampoco fue menor el papel de Radio Quito y de diario *El Comercio* en el devenir quiteño del pasillo, en las voces de Carlota, el dúo Benítez Valencia, los tríos Los Brillantes y Los Reales, los Hnos. Miño-Naranjo. Los mayores frutos de su trabajo de construcción de la identidad popular quiteño-mestiza se vieron “a partir de 1960, [cuando Radio Quito] se convirtió en el centro de celebración en las fiestas capitalinas [...] con la popular ‘Serenata

---

<sup>1155</sup> “Carlos Mantilla Ortega”, *El Comercio* (Quito), 20 de julio de 2014. Edición electrónica. Acceso 6 octubre 2016 <<http://www.elcomercio.com/opinion/carlos-mantilla-ortega.html>>

<sup>1156</sup> “Radio Quito cumple hoy 74 años siendo la Voz de la Capital”, *El Comercio* (Quito), 17 de agosto de 2014. Edición electrónica. Acceso 6 octubre 2016 <<http://www.elcomercio.com/actualidad/radio-quito-aniversario-ecuadoradio-periodismo.html>>

<sup>1157</sup> También fue miembro de la Junta Consultiva de Relaciones Exteriores y Presidente del Directorio del Banco Central del Ecuador. [“Carlos Mantilla Ortega”]

<sup>1158</sup> Cfr. “Manifiesto”, *El Día* (Quito), 1 de enero de 1944, 1.

<sup>1159</sup> “Carlos Mantilla Ortega”.

<sup>1160</sup> Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 48-54.

Quiteña”<sup>1161</sup> En estas celebraciones, además del dúo Benítez-Valencia fueron también centrales los personajes de Don Evaristo y el Indio Mariano. Como era obvio suponer, los eventos que promovieron sus políticas no se cumplieron en el Teatro Sucre, sino en escenarios alternativos (platós de emisoras, teatros populares, plazas, organismos sindicales).

En suma, en este periodo, actores muy heterogéneos organizaron eventos musicales: colegios, entes de la sociedad civil y de lo político, empresas especializadas, radioemisoras, Municipio quiteño. Sea desde las categorías “folklore” o “música nacional”, contribuyeron así a mantener vigentes los géneros popular-mestizos. Y en ese contexto, el aval de sectores de la *intelligentsia* dio el impulso final a la construcción del pasillo como “canción nacional”.

### **Aval de sectores de la intelectualidad quiteña y del país. Aval de actores de la política**

Sectores de la intelectualidad e instituciones de lo político brindaron su aval a la música popular-mestiza (y a la interpretada por Benítez y Valencia, en particular). Como antecedentes, cabe recordar que la Guerra de 1941 y la Revolución de 1944 acentuaron los “giros hacia lo popular” y hacia expresiones mestizas, en ámbitos políticos y culturales. Fue el contexto de despliegue del discurso del mestizaje, el cual impulsó la aceptación de expresiones culturales mestizas (sin afectar el reconocimiento paralelo de la existencia de “lo indígena” como componente humano y cultural de la nación); es más, era políticamente correcto reconocer a ambos, sobre todo después de la Revolución del 44. Ejemplo de ello son las prácticas de la UNE como organizadora de los Festivales de Danzas Indígenas y de Festivales de la Canción Nacional (producto esencialmente mestizo), en los años 40. Así, el discurso del mestizaje se infiltró en diversos debates en el país, cuando todavía se disputaban propuestas emanadas de las matrices culturales de derechas y de izquierdas.<sup>1162</sup>

En la ruta de ascenso de lo popular-mestizo incidieron particularmente la música y la comedia populares-mestizas. Ambas expresiones construyeron sentidos vinculados con la nueva vida en los barrios y tugurios, que fueron difundidos de manera efectiva por actores y los cantantes de los años 40 (siempre con auspicio de la radio). Ellas consiguieron un contexto político, institucional y discursivo ideal para su desarrollo, luego de la Revolución de 1944. Así, los públicos de esa comedia y esa música no provenían solo de grupos

---

<sup>1161</sup> “Radio Quito cumple hoy 74 años siendo la Voz de la Capital”.

<sup>1162</sup> Ambas categorías de propuestas fueron desplazadas por la emergente: de la nación mestiza. [Cfr. Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador ...*, 48-54].

subalternos; abarcaron también a sectores medios en ascenso, e incluso a ciertos actores de las elites culturales. Baste recordar el poder de penetración de la radio desde el segundo lustro de la década de 1940 (en particular, el posicionamiento de Radio Quito entre los radioescuchas locales y nacionales). En este sentido, el dúo Benítez-Valencia funcionó como un mediador cultural interclasista (hecho que no ocurrió con los artistas populares surgidos en Guayaquil, según se analizó). Como ejemplo de lo ocurrido en Quito, consta el testimonio del escritor Jorge Enrique Adoum: “[Yo] los había escuchado asiduamente [a Benítez y Valencia], apenas salido de mi infancia, en su programa de radio ‘Canciones del alma’”.<sup>1163</sup> Ese fue el contexto en que el dúo recibió aval de parte de instituciones fuertes, las cuales incluían también a actores provenientes de sectores medios.

*La Unión Nacional de Periodistas (UNP)*. Esta fue una prestigiosa institución, que gravitó en el ámbito cultural y aún político de la capital desde antes de la creación de la CCE y aún en los años 50. Una de sus fortalezas fue el abrazar sin claudicaciones la defensa de “una cultura nacional” de índole mestiza. Fundada en 1940, ella fue importante como pedagoga cívica, y por el desarrollo de una política educativa destacada: la primera campaña de alfabetización, de 1944. En cuanto a su perspectiva sobre las culturas populares, hay una diferencia clave con la CCE: la UNP no centró su praxis en la causa de la alta cultura (aunque un sector de sus miembros apoyó proyectos letrados, como la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional).<sup>1164</sup> Fue esta institución la que organizó los Festivales de Danzas Indígenas en el primer lustro de la década del 40 (actos que desaparecieron de la escena cultural en el segundo lustro de ese decenio), la Feria Nacional de 1948,<sup>1165</sup> y al menos cinco “Festivales de Música Nacional”, hasta 1965.<sup>1166</sup> Al tiempo que la UNP se representaba como mediadora cultural, era percibida también como institución habilitada para la lectura de lo social<sup>1167</sup> —no en vano la conformaban intelectuales reconocidos—. En suma, fue de una entidad clave en la mediación cultural e interclasista, al menos en la capital.

---

<sup>1163</sup> Adoum, *De cerca y de memoria...*, 197.

<sup>1164</sup> Cfr. Guerrero, “La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador...”.

<sup>1165</sup> La Feria fue una suerte de alegoría de lo que institución consideraba los “cuatro puntos cardinales [...] [para alcanzar la unión,] la felicidad y progreso de la Nación Ecuatoriana”: enseñanza de nuestra historia, alfabetización, conocimiento de lo que producen las provincias desde su tierra, y producción desde sus ideas. [Cfr. “Inauguración de la Feria Nacional constituyó un gran suceso”, *El Comercio* (Quito), 15 de agosto de 1948, 1-2] La presencia del Presidente de la República, Ministros de Estado, Alcalde de Quito y concejales, junto a la directiva de la UNP, da cuenta del sentido de relevancia política y cultural atribuido al evento.

<sup>1166</sup> Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 98.

<sup>1167</sup> Cfr. “Inauguración de la Feria Nacional...”. Esta fue noticia a ocho columnas, en primera plana.

Por esa razón, constituyó un hito importante en la trayectoria del dúo el que la UNP les otorgara un primer reconocimiento en 1948, como ganadores del “Concurso de la Canción Nacional”. Dicho Concurso fue el número central del programa de la “Feria Nacional”, organizada por la UNP en Quito. Con ello, la institución auspiciaba y difundía “la producción cultural del país” (uno de los “puntos cardinales de orientación nacional”, es decir, tendientes al desarrollo del país).<sup>1168</sup> El concurso buscaba ser democrático; así, los contendores interpretaron tres temas, en una primera ronda de presentaciones; la segunda ronda fue la definitiva: cantaron un solo tema, y se cuantificó la duración del aplauso que el público otorgó a cada finalista.<sup>1169</sup> Y, entre las voces masculinas, el dúo resultó vencedor: “como era de esperarse, triunf[ó] el prestigioso y popularísimo dúo Benítez-Valencia, que fue aplaudido con justicia por sus acertadas interpretaciones, lo que les ha valido ubicarse en el primer plano como artistas cantantes de la canción popular ecuatoriana”,<sup>1170</sup> entre las “cancioneras”, disputaron las Hnas. Mendoza Suasti, Hnas. Aguilar Recalde, Hnas. Rivadeneira, y “La pasillera”. La preferencia del público fue sostenida en los lustros y décadas siguientes, en los casos del dúo y de las Hnas. Mendoza Suasti, mas no de “La pasillera”.

Concursos aparte, existieron tres ocasiones más, entre 1952 y 1962, en que Benítez y Valencia (y solo ellos) recibieron reconocimientos directos de la UNP: Condecoración y “Pluma de Oro de la UNP” (1952), “Insignia de Honor de la UNP” (1956), y el “Título Especial de la UNP por los servicios prestados a la Cultura” (1962).<sup>1171</sup> El 22 de enero de 1965, al celebrar sus veinticinco años de vida institucional, la UNP organizó el “V Festival de Música Nacional, en el que participaron el Dúo Benítez-Valencia, la Banda Municipal de Quito, los Hnos. Miño Naranjo, Carlota Jaramillo, Huberto Santacruz”.<sup>1172</sup> Señalemos que, desde fines de los años 50, el dúo era un intérprete clave de la identidad quiteño-popular-mestiza, construida desde instituciones como la UNP y el Municipio —política en la cual la presencia de los Hermanos Mantilla, del diario *El Comercio*, tenían peso decisivo—.

---

<sup>1168</sup> Cfr. “Enorme entusiasmo despertó el Concurso de la Canción Nacional”, *El Comercio* (Quito), 30 de agosto de 1948, 6.

<sup>1169</sup> *Ibíd.*

<sup>1170</sup> “Concurso de la Canción Nacional se llevó a cabo antier en la Feria Nacional. Triunfó el conocido dueto Benítez-Valencia”, *El Comercio* (Quito), 31 de agosto de 1948, 2.

<sup>1171</sup> Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 136-7. También recibió la “Medalla de Oro del Círculo de Periodistas de Loja” (1975), y Placa y Homenaje de la Asociación de Periodistas del Guayas (1979). [*Ibíd.*]

<sup>1172</sup> *Ibíd.*, 98.

*La Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE)*. Puede decirse, sin ser injustos, que la CCE promovía una perspectiva jerárquica de la cultura: una cosa era “El Arte”, y otra muy distinta, las producciones populares (manualidades, folklore); ello explica ciertas condecoraciones otorgadas al dúo; y la participación del dúo en fiestas privadas de algunos miembros de la CCE (nunca en casa de Benjamín Carrión). Así, a inicios de la década del 50, se observaban dos actitudes respecto de los géneros popular-mestizos, entre los miembros de la CCE:

1. La línea fuerte (la oficial): a su cabeza estaban varios músicos académicos con trayectoria en el CNM (Salgado, Moreno) y varios intelectuales no músicos —como Francisco Alexander, crítico musical, traductor de Walt Whitman—; en este último grupo destacaba Benjamín Carrión, Presidente de la Casa de la Cultura y voz dirimente en cualquier política institucional. Todos ellos abogaban por la resignificación académica de las músicas populares, mediante su inserción en formatos de música culta.
2. La postura de varios miembros de la institución (aun de algunos Directorios) que, en lo tocante a las músicas populares, en sus vidas privadas actuaban a título personal. En esos contextos *privados*, gustaban de los géneros popular-mestizos, los consumían, y sostenían vínculos con artistas populares (en ese contexto nació el danzante *Vasija de barro*, del dúo Benítez-Valencia en co-autoría con tres intelectuales ligados a la CCE). Pero no incidían (o no buscaban incidir) en las políticas oficiales de la Casa a favor de las músicas populares, e incluso apoyaban la construcción de jerarquías sociales mediante dichas políticas; entre estos últimos, destacaban el pintor Oswaldo Guayasamín, y el escritor Jorge Enrique Adoum.

La mirada de la CCE respecto del folklore se vio influida por el discurso del mestizaje y el contexto político del gobierno de Galo Plaza (1948-1952), en particular, quien impulsó el desarrollo de manufacturas, para el consumo interno y para la exportación. En esos años, la CCE brindó apoyo a esas políticas estatales que promocionaron productos de las categorías (intercambiables) de “artesanías”, “manualidades populares”, o “folklore”. Pero eso no quería decir que atribuyese el mismo valor jerárquico a artes y artesanías; eso quedó claro en 1957, cuando Benjamín Carrión remarcó: “Tan valioso como el aporte artístico, más significativo acaso y trasuntador del alma de este pueblo, es su **artesanía**, sus **manualidades**

**populares**”; *ergo*, Arte y Artesanía no eran lo mismo.<sup>1173</sup> Solo en una ocasión la CCE llamó Artes Manuales a una categoría particular de artesanías: a los productos del Taller de Artes Manuales de la Misión Andina en el Ecuador (proyecto de la Organización Internacional del Trabajo, vigente por breves años, desde 1954);<sup>1174</sup> las producciones que se apartaban de los patrones estilizados que la Misión promovió fueron llamadas siempre “artesanías”, a secas.

Hasta fines de los años 50, la CCE debatía sobre manualidades/ folklore, y daba un lugar a estas últimas expresiones, aunque en posición de subalternidad respecto del Arte (con mayúsculas); ello, mientras avanzaba en sus políticas de resignificación musical. En los años 60 Carrión fue explícito, por primera vez, en su valoración personal sobre el pasillo: esa “desconsoladora y estupidezante música llamada folklórica”<sup>1175</sup> *no era folklore*; esta categoría, a su criterio, aludía a elementos nobles: a la “esencia de lo popular”, que tiene mucho “de alto, [de] enraizado en la entraña y sujeto a la investigación científica”. Para él,

[era un error] llamar popular, criollo y, más aún, folklórico a la musiquilla melosa y desesperante que, generalmente, sobre esos versos extranjeros, con mucho entierro, suicidio y ‘tumba fría’, los músicos ‘criollos’ componen[;] [son] *pasillos* lacrimosos que, con una variante cada vez más desesperada, constituyen el mismo *pasillo* que nos ha servido para ‘farras de arroz quebrado’ desde nuestra juventud [...] y desde las juventudes más lejanas aún [...] de nuestros padres y nuestros abuelos.<sup>1176</sup>

Entre paréntesis, obsérvese la visión jerárquica de lo social que implica la idea de que los pasillos eran música de menor categoría social: era propia de “farras de arroz quebrado”.

En contraste, un aspecto clave de la política purificadora de la CCE fue impulsar el desarrollo de la “música ecuatoriana estilizada”; es decir, la que incluía motivos, temas o personajes populares, pero en formatos musicales clásicos. Al revisar la *Revista Letras del Ecuador* en sus primeros veinte años de vida, se aprecia que no existe mención alguna a los

---

<sup>1173</sup> Benjamín Carrión, “Trece años de cultura nacional: 1944-1957” [1957]. En *Re/incidencias* 3. *Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión* Año III, No. 3 (diciembre 2005), 259.

<sup>1174</sup> El Taller surgió de este criterio: “lo lamentable e innegable es que el artesano de hoy, con raras excepciones, produce artículos de mala calidad y peor diseño”. Incluyó por eso capacitación en diseños basados en motivos indígenas u objetos arqueológicos, bajo la coordinación del holandés Jean Schreuder; tales diseños fueron difundidos luego en las comunidades de los indígenas participantes; en años siguientes, llegaron a constituirse en una suerte de “Marca Ecuador” en tejidos, tapicería y objetos de adorno. El proyecto tuvo auspicio de UNESCO, FAO, OMS, el Ministerio de Previsión Social y Trabajo del Ecuador, y la CCE. Se concretó por mediación de Jean Schreuder, fundador del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG), en 1950. [“Arte Manual en el Ecuador. Jean Schreuder enseña una nueva técnica en tejidos nacionales”, *Revista Letras del Ecuador*, Año XIII, No. 109 (julio-diciembre 1957): 10, 11 y 35]

<sup>1175</sup> Benjamín Carrión, *El cuento de la Patria: Breve historia del Ecuador* (Quito: CCE, 1973 [1967]), 20-2.

<sup>1176</sup> *Ibíd.*



géneros popular-mestizos, con sentido positivo (excepto una breve nota en que se felicita al dúo por sus diez años de vida artística). El artículo titulado “La música en Quito”, de abril de 1955,<sup>1177</sup> lo deja sentado: bajo la denominación de “música [en Quito]” solo se incluían las formas académicas; así, la nota anunciaba las presentaciones del violonchelista Ernesto Xancó, el violinista Jascha Heifetz, el pianista Eric Landerer, y el flamante Cuarteto de Cuerda de la CCE; las “otras músicas” no existían, para *Letras*.

Esta invisibilización desde espacios letrados ocurrió junto a un reconocimiento de la existencia y del valor artístico de la música del dúo desde otras instituciones del campo cultural, amén de la radio y las industrias culturales; esto último ocurrió sobre todo desde fines de la década de 1950. Un ejemplo de ello fue el “Recital de música popular estilizada”, organizado por la CCE y la Sociedad Filarmónica de Quito en 1958 (meses después de que ambos duetos habían sido condecorados en el Teatro Sucre, durante el “Primer festival de la Canción Nacional”). Pero la invitación a participar en este Recital de músicos letrados no era un reconocimiento inocuo: se producía en un escenario controlado (el Teatro Sucre), y sus voces se inscribían/ entrelazaban con otras formas musicales: el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica del Ecuador, ni más ni menos. En esas condiciones, el pasillo del dúo y de las Hermanas resultaba resignificado. La orquesta reunió a 36 profesores de la Sinfónica, dirigidos por los académicos Enrique Espín Yépez y Luis Benejám. El programa incluyó tres valeses, diez pasillos, y “La Suite” (composición formada por dos pasillos, un danzante y un valse).<sup>1178</sup> Cuatro de los pasillos no tuvieron acompañamiento vocal (aunque el pasillo popular es siempre cantado); tres fueron interpretados por las Hermanas Mendoza Suasti y, tres más, por el dúo Benítez-Valencia. La presencia de estos artistas en el Sucre (por segunda vez en ese año) confirmaba que se los reconocía, pero también que ese aval estaba condicionado a que sus actuaciones se inscribieran en formas distintas de las populares.

En consecuencia de lo dicho, hay que leer este evento en el contexto de las políticas de resignificación de las músicas populares; igual lectura requieren las condecoraciones que la CCE otorgó al dúo, y las posteriores participaciones de éste junto al Coro de la CCE y la OSN. Así, no resulta contradictorio que la matriz de la CCE concediera al dúo una Mención

---

<sup>1177</sup> “La Música en Quito. El cuarteto de cuerda de la Casa de la Cultura”, *Revista Letras del Ecuador*, Año XI, No. 102 (abril a junio 1955): 25 y 29.

<sup>1178</sup> ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Años 1954-1980. Año 1958, p. 38.

Honorífica en 1954 (periodo en que, por cierto, Carrión no ejercía la Presidencia de la institución),<sup>1179</sup> y una Mención de Honor, en el contexto de la Exposición Nacional de Artes Manuales Populares, en 1956. La ubicación de la música del dúo en las jerarquías construidas por la CCE se mantiene: el contexto del aval es una Exposición de Artes Manuales Populares, y allí se reconoce su valor como parte del *folklore nacional* (la disquisición de Benjamín Carrión sobre qué era folklore recién salió a la luz pública en la década siguiente).

Los eventos en que el dúo fue convocado a participar junto a instituciones de la música culta fueron más frecuentes desde la década del 60. Uno de ellos fue el “Festival Benítez-Valencia”, en 1965, en homenaje a los 25 años de actividad del dúo; participaron el Coro de la CCE y varios artistas populares; en esa ocasión, el dúo recibió “preseas del Municipio capitalino, del Ministerio de Educación y de otras instituciones”.<sup>1180</sup> En 1967, la CCE organizó un programa musical en un escenario popular: el Teatro Coliseo. Allí, el dúo cantó con la OSN, nuevamente. La publicidad invitaba: “Oiga usted al Dúo Benítez-Valencia cantando con la Orquesta Sinfónica, al Pollo Ortiz con la Orquesta Sinfónica, el afamado Coro de la Casa de la Cultura, de los mejores de América, Ernesto Albán y el Indio Mariano pintando clarito la realidad nacional [...] Grandiosos Festival de la Mejor Música Ecuatoriana por los más Afamados Artistas”.<sup>1181</sup> No era de extrañarse: la resignificación musical ya había concluido.

*Aval de instituciones del Estado, y del Municipio de Quito.* No deja de llamar la atención este hecho: en la medida en que la CCE cosechaba mayores resultados en su política de resignificación musical (construcción de un repertorio amplio, publicitación del mismo, presentaciones), el dúo recibía reconocimientos de las más altas instituciones políticas del Estado. En 1961, recibieron un Diploma del Ministerio de Educación Pública; en 1962, sendas Medallas de Oro de las Fuerzas Armadas Ecuatorianas y de la Policía Ecuatoriana, y la Condecoración Nacional en el Grado de Caballeros, de manos del Presidente; en 1964:

---

<sup>1179</sup> Los núcleos provinciales de la CCE tenían autonomía de la matriz, para rendir homenajes. Entre 1960 y 1980, condecoraron al dúo: CCE del Azuay (1966), CCE de Tungurahua y de CCE de El Oro (1972), Círculo de Periodistas de Loja y Colegio Bernardo Valdivieso de Loja (1975), y CCE Núcleo del Guayas (1979). [Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 137-9]

<sup>1180</sup> Participaron “La Típica argentina de Enrique Rodríguez; Los Brillantes; el Coro de la CCE; el Ballet Folklórico del CENA (Centro Ecuatoriano Norteamericano) [...]; los Hnos. Miño Naranjo; y los guitarristas Ortiz, Dueñas y Rodríguez. El programa se desarrolló en el Coliseo Julio César Hidalgo”. [Ibíd., 99]

<sup>1181</sup> Ibíd., 98.

Medalla de Oro del Estado Mayor General de la Fuerzas Armadas Ecuatorianas, y Medalla de Oro y Homenaje del Ilustre Municipio de Quito. De todos los reconocimientos estatales recibidos, sin duda el más alto provino de manos del Presidente Carlos Julio Arosemena: la Condecoración Nacional en el Grado de Caballeros (1962). Luego del fallecimiento de Luis A. Valencia en 1970, Gonzalo recibió significativas preseas de otros dos Presidentes de la República: León Febres-Cordero y Gustavo Noboa le otorgaron la Condecoración Nacional en el Grado de Oficial (1987) y la Orden al Mérito en el Grado de Gran Oficial (2002), respectivamente. Es indiscutible que Gonzalo Benítez y Luis A. Valencia han sido los artistas más altamente condecorados por la oficialidad estatal y cultural del país.

No deja de resultar curioso este movimiento en doble sentido: por un lado, la CCE era la institución *con financiamiento estatal* a cuyo cargo se hallaban el diseño y ejecución de políticas culturales; y ella otorgaba valor solo a la “música ecuatoriana estilizada” (poner a cantar al dúo con acompañamiento de la Sinfónica Nacional era otra forma de “estilización”); por otro lado, las más altas *instituciones de la política estatal* reconocían el valor de la música del dúo tal y como ellos la interpretaban. ¿Cómo entender esta valoración contradictoria del repertorio y formas interpretativas del dúo, emanadas de diferentes instituciones del Estado? ¿Acaso las condecoraciones directas del Estado ratificaban un desacuerdo entre actores del polo cultural hegemónico, con la propuesta de que la “música ecuatoriana estilizada” debía ser la representante de “la música nacional”? Sin pretender dar por cerradas estas preguntas, recuérdese que los altos mandos de la Policía y el Ejército se afincaban en Quito; en tal medida, sus condecoraciones pudieran hablar de la eficacia de las políticas municipales de construcción de una identidad quiteña urbana mestiza. Por otro lado, hay un hecho que es importante recordar: en años de la Guerra Fría Cultural, era muy difícil oponerse a los criterios de Benjamín Carrión —figura muy destacada en ámbitos cultural-políticos, del país e internacionales—; entonces, ¿las condecoraciones de instituciones estatales significaban disconformidad con su perspectiva musical (la de la alta cultura)?

En cuanto a las condecoraciones del Municipio, ellas se inscribían en sus políticas por la construcción de la identidad quiteña mestiza. Algunos de los reconocimientos recibidos de esa institución fueron: Medalla de Oro del Ilustre Cabildo Municipal de Quito (1961); Medalla de Oro al Mérito Artístico, del Ilustre Municipio de Quito (1963); Medalla de Oro y Homenaje del IMQ (1964); Pergamino y Homenaje del IMQ (1964); Acuerdo del

IMQ por veinticinco años de vida artística. Hay que acotar que también recibieron homenajes de otros cabildos.<sup>1182</sup> Todos aquellos reconocimientos evidencian que los géneros popular-mestizos (de modo destacado el pasillo y el pasacalle; sobre todo en voces del dúo Benítez-Valencia), fueron herramientas clave en la disputa entre CCE (decidida a resignificar las músicas populares) y Municipio de Quito (que apostaba por la construcción de una identidad quiteña popular-mestiza). Las arenas de la batalla eran las políticas culturales de ambas instituciones, en particular las musicales y con jurisdicción en esa ciudad. Se trató de un trabajo sostenido, que abarcó las décadas de 1940 y 1950, como ya hemos visto.

A fines de los años 50, apoyados con la publicidad de su trabajo por parte de Radio Quito y diario *El Comercio*, Benítez y Valencia llegaron a ser reconocidos como los grandes cantores de la quiteñidad mestiza. En particular, el año 1959 fue un momento muy alto en su relación con las autoridades del Municipio. En diciembre (mes de celebración de la fundación española de la ciudad) de ese año, el dúo elevó la propuesta al Municipio de que “se desarroll[as]e, como parte de las fiestas, una Serenata. [...] [En] su primer momento se iba a llamar *Albazo Quiteño*, y finalmente se denominó *Serenata Quiteña*”.<sup>1183</sup> El hecho es que esta serenata se volvió una práctica de enorme acogida popular, en la celebración de la quiteñidad mestiza. Bien pudiera decirse que con ella terminó de afianzarse el repertorio de géneros popular-mestizos que cantaban aspectos de la vida de los inmigrantes de la capital.

Al tiempo que se desplegaba esa política municipal, los mismos artistas jugaban sus cartas en la disputa por obtener mayor capital cultural, mediante su trabajo en el campo de la música popular. En esa pelea por capitales incidieron factores como: extensión de su trayectoria, los géneros de su repertorio, inserción en determinadas tradiciones musicales, incluso sus vínculos con políticos locales (ver tabla 5). En todos ellos, visiblemente destacaba el dúo Benítez-Valencia. Pero fue Gonzalo, en particular, quien tuvo la mirada más clara sobre el objetivo de abanderarse del calificativo de representante de la música nacional; con él y Valencia como sus principales cantores, el pasillo sería la canción nacional, escoltado por otros géneros (yaraví, sanjuanito, pasacalle).

*Reconocimiento al dúo por instituciones del mercado.* La insistencia del dúo en que ellos portaban la representación del país corresponde a una perspectiva anclada con firmeza en los

---

<sup>1182</sup> De Otavalo (1956 y 1963), Medalla de Oro al Mérito Artístico del Ilustre Municipio de Riobamba (1963), Diploma de Honor del Jefe Civil y Militar de Ambato (1965). [Ibíd.]

<sup>1183</sup> Ibíd.

conceptos de nación y de música nacional; ambos parecían sintetizarse en un tercero: *folklore nacional*, ampliamente difundido por las disqueras y los mismos músicos (recuérdese que esa industria nació en decenios muy marcados por el discurso nacionalista). En tal sentido, los reconocimientos otorgados a Benítez y Valencia por la industria fonográfica local premiaban sus ventas: IFESA, con el Disco de Platino por *Vasija de barro*, en 1971; y JDFG, con otro Disco de Platino (1976)<sup>1184</sup> En contraste con el dúo, Julio Jaramillo fue reconocido por emporios internacionales que se habían posicionado en el mercado desde los decenios de 1950 y sobre todo de 1960 (en esta década, Julio recibió un disco de oro).

Los reconocimientos de las disqueras locales se inscribían, pues, en la disputa por el mercado que se produjo desde inicios de la década de 1950. Por entonces, de la pelea por el mercado interno pasaron a defender su público ante la arremetida de nuevos estilos (música antillana; el rock; luego, la música ‘nuevaolera’), que eran promocionados por empresas discográficas internacionales, más poderosas. En ese nuevo contexto, su estrategia fue doble: auspiciaron a nuevos artistas de esa década, al mismo tiempo que mantenían a aquellos nacidos en los años 40 (como el dúo Benítez-Valencia); en este segundo caso, se trataba de una estrategia alternativa (basada en la actualización del discurso nacionalista, en el mercado), más válida para la competencia por los públicos a nivel local.

Para cerrar este acápite, cabe mencionar que en las décadas posteriores (de 1980 y 1990), el discurso nacionalista siguió siendo válido, esta vez en el contexto del mercado nostálgico de los migrantes. Por entonces, la música del dúo compitió con los géneros rocoleros por tal designación. Una vez fallecido “el Potolo” Valencia, Gonzalo Benítez prosiguió en los escenarios, en disputa con artistas de al menos dos generaciones posteriores: la de Julio Jaramillo (1935-1978) y la de Segundo Rosero (n. 1961) —artista nacido en la Provincia de Imbabura, como Benítez, pero que se reconoce en la tradición de Julio y de Olimpo—. <sup>1185</sup> A diferencia de ellos, Gonzalo Benítez fue un defensor de las formas del pasillo que se habían fijado ya a fines de la década de 1930, ahora conocidas como “pasillo clásico” (ver capítulo anterior).

### 3. La fuerza de la letra

---

<sup>1184</sup> Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez ...*, 138.

<sup>1185</sup> “Segundo Rosero”, Acceso 2 de septiembre de 2016 <<http://www.edupedia.ec/index.php/temas/2-uncategorised/66-segundo-rosero>>.

Las instituciones de la cultura erudita (grandes teatros, museos, Academias de Bellas Artes, el primer Conservatorio de Música) surgieron en la segunda mitad del siglo XIX, en el país. Ellas eran elementos clave en las políticas culturales que priorizaban las expresiones y formas culturales “letradas”. Desde una perspectiva elitista, buscaba sentar las bases del arte culto, pretendiendo aportar así a una tarea pedagógica y civilizadora, cuya competencia se atribuía a las instituciones del arte culto. Esa perspectiva entraba en tensión con otros procesos que habían iniciado también en las décadas finales del siglo XIX, no solo en Ecuador, sino en toda Latinoamérica: los que resignificaban y recontextualizaban lo popular.

En el siglo XX, los procesos resignificadores de lo popular estuvieron profundamente mediados por lo que Ana María Ochoa denomina *epistemologías de la purificación*; como se ha dicho, ese trabajo epistemológico buscó construir la música como un dominio autónomo, pero también a las músicas *otras* como “dominios separados de aquel de la música clásica occidental”.<sup>1186</sup> En el país, desde mediados-fines del decenio del 40, actores del polo cultural hegemónico construyeron la categoría “música ecuatoriana estilizada” (es decir, vertida en formatos clásicos), para diferenciarla y oponerla a las de “música folklórica”, “música indígena”, “música popular”; al mismo tiempo, crearon y difundieron repertorios de estas categorías; por último, también acentuaron la separación de públicos y escenarios: la presentación de la música resignificada en teatros distinguidos ratificaba otro de los objetivos del trabajo letrado: el de diferenciar jerárquicamente a públicos y escenarios. Con todo ello, actualizaron el escalafón social que ubicaba a la música culta como categoría preeminente y separada de las músicas populares.

La cosecha de ese trabajo de resignificación mostró sus mayores logros a fines de la década de 1950. Varios músicos letrados, junto a intelectuales ligados sobre todo a la CCE, CNM y luego la OSN fueron quienes las condujeron las prácticas, trabajando desde dos líneas básicas. La primera buscó defender la preeminencia de las formas cultas: para “modernizar” y promover esos formatos, incluyeron elementos popular-mestizos o sus huellas (temas y motivos mestizos; incluso personajes indígenas); también quitaron sus marcas a artistas populares: acompañaron sus presentaciones con el Coro de la CCE, o con la OSN, y/o los presentaron en escenarios del arte culto (como las actuaciones del dúo Benítez-Valencia, con interpretación musical de la OSN, en el Teatro Sucre). De estas maneras procedió la primera

---

<sup>1186</sup> Ochoa Gautier, “Sonic Transculturations...”, 810. Traducción mía.

línea de trabajo: domesticando/ blanqueando expresiones popular-mestizas, y/o apropiándose de sus temas, motivos o personajes, y dotándolos así de nuevos significados.

Una segunda línea de trabajo realizó un trabajo similar, solo que su énfasis fue más teórico: la construcción de sistemas de clasificación, y el “descubrimiento” de lo vernáculo. Estos letrados atribuyeron otros sentidos a lo popular-mestizo, popular-indígena y popular-montuvio, mediante la construcción de categorías como “folklore” y “popular” a secas. En este grupo destaca Paulo de Carvalho Neto, quien acuñó la categoría “teatro folklórico ecuatoriano”.<sup>1187</sup> El músico Luis H. Salgado construyó la de “música vernácula ecuatoriana”, que incluiría a los géneros: sanjuanito, yaraví, yumbo, y danzante; de la fusión de estos dos últimos nacería el aire típico; además de éste, otros ritmos criollos serían el albazo, el alza y el pasacalle (un pasodoble criollo para Salgado).<sup>1188</sup> Segundo Luis Moreno, de su parte, denominó a sus objetos de estudio como “música inca”, “música indígena autóctona”, “danzas indígenas”,<sup>1189</sup> el trabajo de este compositor se extendió a lo largo de las décadas de 1930 y 1940; es decir, decenios antes de la creación de la CCE y de la OSN. Estas dos modalidades de la actividad resignificadora se cumplieron en el país, sobre todo entre 1930 y 1960.

### 3.1. Mayor institucionalización del campo de la música (década de 1950)

Desde fines de los años 40, se dio un proceso sostenido de mayor institucionalización del campo musical, sobre todo en Quito. En dicho proceso, la constitución de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) fue acaso el evento de mayor significación —más allá del trabajo, en el mismo sentido, de nuevas instituciones de la música, como la Liga del Arte (LIDA) y la Fundación Sinfónica—. La conformación de la OSN fue posible por empeños de la CCE y el CNM, con apoyo de otros organismos de la sociedad civil, como la Sociedad de Artistas Músicos (SEDAM), la UNP y la Universidad Central del Ecuador (a la que, en la década del 40, estuvo adscrito el CNM). Me centraré en la labor que realizó la Casa, por su relación directa con la OSN (ésta nació como institución jurídica dependiente de aquella).

---

<sup>1187</sup> Paulo de Carvalho Neto, “El teatro folklórico ecuatoriano”, *Revista Letras del Ecuador*, Año XX, No. 132 (septiembre-diciembre de 1965): 19, 23.

<sup>1188</sup> Luis H. Salgado, “Música vernácula ecuatoriana. Ritmos y Aires andino-ecuatorianos”, *Revista Letras del Ecuador*, Año V, No. 61 (septiembre-octubre de 1950): 6.

<sup>1189</sup> Moreno publicó *La música en el Ecuador* (1930), “La música criolla en el Ecuador” (1939), “Las danzas indígenas en el Ecuador” (1945), “Las bandas militares” (1952), “La música en las escuelas” (1954), *La música de los incas* (1957), y estudios sobre música y danza indígenas de varias provincias. [Cfr. Segundo Luis Moreno, *La música en el Ecuador*, 196-204]

Con todo, es necesario mencionar que, desde diversas instituciones, en los años previos a la OSN existió un enorme aporte de varios intelectuales (músicos y no músicos) para difundir y posicionar la idea de que era necesario constituir una Orquesta Sinfónica. El contrabajista Carlos Bonilla Chávez —miembro fundador de la OSN— se refiere a la labor de aquellos actores no vinculados al campo musical. En sus palabras, la OSN fue también “un logro de los ‘comunistas’”.<sup>1190</sup> En términos de pureza ideológica, eso parecería contradictorio; pero las ideologías, encarnadas en los individuos concretos, suelen ofrecer muchas paradojas. Pruebas al canto: Benjamín Carrión fue uno de los mayores impulsores de la OSN (institución de la cultura de élites); él, que fuera por breve tiempo militante socialista (a inicios de los años 30), y que luego trabajó políticamente con los liberales, sin que ello fuera obstáculo para tener muchos lazos débiles con actores de las matrices culturales de derechas y de izquierdas.<sup>1191</sup> Su caso —muy ilustrativo, en efecto— no es una excepción.

Cuando Carlos Bonilla habla de “los comunistas”, en realidad se refiere a actores que pertenecían a la CCE, y con quienes los músicos habían construido lazos débiles, ya fuera en el seno de la CCE (varios músicos fueron nombrados miembros de la Casa), o en otros escenarios. Bonilla menciona también la labor de generación una opinión pública favorable al proyecto, y el trabajo de *lobby* político para conseguir los recursos:

Ciertamente Juan Pablo Muñoz Sanz y Corsino Durán, con el Sindicato de Artistas Músicos [SEDAM], **fueron los protagonistas iniciales [en la tarea de] de empujar la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional**; [y] tanto Muñoz como Durán (y al parecer también Modesto Rivera) eran simpatizantes socialistas. A esto debe sumarse la participación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana [...] y de otros organismos que se fueron sumando, como la UNP, **para contribuir a sensibilizar a los sectores sociales y sobre todo políticos para que entregaran los recursos necesarios**. Lo que sí cabe señalar es que los grupos de izquierda tuvieron que acceder a que otros sectores, que tenían más posibilidades de moverse en las esferas oficiales de poder, se encargaran de gestionar la aprobación de las leyes respectivas. En la historia de la creación de la Orquesta generalmente se recuerdan los nombres de las personas y organismos que se sumaron en el tramo final, entre ellas la Sociedad Filarmónica, Francisco Alexander, Mercedes de Uribe, etc.; sin embargo el SEDAM, Muñoz, y Durán son frecuentemente olvidados.<sup>1192</sup> (Énfasis añadido)

En cuanto al trabajo desde el CNM, intervinieron varios actores. Muñoz Sanz, como director del CNM (1947-1952) y representante de esa institución en la CCE durante el periodo 1947-1950, laboró activamente en la preparación de los instrumentos sinfónicos.

---

<sup>1190</sup> Fidel Pablo Guerrero, “La Orquesta Sinfónica...”.

<sup>1191</sup> Cfr. Martha Rodríguez, “Espacios públicos culturales...”, 119-43.

<sup>1192</sup> Fidel Pablo Guerrero, “La Orquesta Sinfónica...”.



Alcanzó ese objetivo con la construcción de la Orquesta Sinfónica del CNM, la cual ofreció su primer concierto en mayo de 1947.<sup>1193</sup> Además, fue “sembrador ideológico y comentarista en los medios de opinión de la necesidad de un conjunto orquestal nacional”.<sup>1194</sup> Se destacan también la “valiosa intervención y seguimiento de Corsino Durán, quien con tenacidad gestionó y empujó la idea a través del SEDAM hasta lograr su fundación y, junto a Luis Humberto Salgado, [la de] varios compositores que surtieron sus creaciones y repertorio para ejecutarlo en la campaña de constitución.”<sup>1195</sup>

No obstante su intenso trabajo de *lobby*, y de esfuerzos en la conformación de la Sinfónica del CNM (base de la OSN), el nombre de Muñoz Sanz es de los menos referidos en la historia de la Sinfónica. Llamen la atención dos movimientos de silenciamiento de su accionar. Primero, el hecho de que Durán fuera convocado a la Junta de Gobierno de la OSN, y no Muñoz (lo que hace pensar que, a inicios de 1950, ya se había producido un distanciamiento entre los dos músicos);<sup>1196</sup> segundo, que Muñoz fue desplazado como director de la Orquesta Sinfónica del CNM, cargo que pasó a manos del violonchelista catalán Ernesto Xancó, discípulo de Pablo Casals. Xancó se volvió un mimado de la CCE, institución que lo contrató y luego lo llamó a ser parte de la Junta de Gobierno de la OSN. Pablo Guerrero llama la atención sobre la invisibilización del trabajo de Muñoz Sanz en pro de la OSN:

A pesar de sus acciones en pro de la constitución de la Orquesta Sinfónica Nacional, Muñoz creía que su tarea y su nombre procuraban ser marginados de los anales de la historia de aquella institución. Desde Loja escribía su desaliento en una carta de 1955:

‘Yo continúo siendo el hombre de cultura lleno de esperanzas en el progreso del arte patrio; la música me esclavizó y a ella he dedicado mis energías y hasta mis intereses. ¿He sido recompensado por ella? Quizás, sí; pero solo en algún sentido; han triunfado algunas de mis empresas, aunque sin que se me quiera reconocer que yo trabajé mucho por ellas. Un ejemplo, la creación de la Sinfónica Nacional, que si no es todavía efectiva, se debe más a que mis antiguos colaboradores se dividieron en grupos antagonicos’.<sup>1197</sup>

Investigar las razones del marginamiento de Muñoz rebasa los objetivos de este trabajo; aquí solo dejaré sentados los criterios de Bonilla y de Guerrero, y propongo la hipótesis de que ese hecho obedeció a luchas por posiciones de poder al interior del campo musical.

---

<sup>1193</sup> Yáñez Cevallos, *Memorias ...*, 227.

<sup>1194</sup> Cfr. Guerrero, “La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador...”.

<sup>1195</sup> *Ibíd.*

<sup>1196</sup> Dicha Junta se conformó en 1950, en una sesión del SEDAM; en ella, ya se excluía a Muñoz.

[*Ibíd.*]

<sup>1197</sup> *Ibíd.*

Una institución gremial que pertenecía al campo musical (pues muchos de sus actores eran músicos ligados al CNM), y que también trabajó para que se fundase la OSN, fue el SEDAM. La mayoría de sus músicos afiliados nombró a la Junta de Gobierno de la OSN en 1950, luego de que entrara en vigencia el decreto del Congreso Nacional de 1949 a través del cual se constituía la OSN.<sup>1198</sup> Por la misma naturaleza del SEDAM (institución que reunía a músicos, exclusivamente), su poder político y su capacidad de incidencia eran limitados; de allí que el accionar de la Junta no despegó de inmediato, y recién hacia 1955 inicia la recta final en el trabajo de constitución de la OSN.

Otra institución con mayor peso político que el SEDAM aportó también a la causa de la OSN: la Sociedad Filarmónica. Ella nació el 11 de junio de 1952, y su primer presidente fue el violinista y crítico musical Francisco Alexander,<sup>1199</sup> actor que mantenía vínculos fuertes con la CCE. Otra institución de accionar muy similar fue LIDA, comandada por Juan Pablo Muñoz Sanz. En conjunto, la Sociedad Filarmónica y LIDA contribuyeron a la generación de opinión pública en favor de la futura OSN, en el primer lustro de los años 50. Desde sus inicios, unieron esfuerzos para ofrecer conciertos en el Teatro Sucre,<sup>1200</sup> como parte de la estrategia publicitaria a favor de la fundación de la OSN. Lo que ellas trajeron de novedad fue el recurso del peso político, que las diferenciaba del SEDAM (entre sus miembros, se incluían actores con un mayor capital cultural); de esta forma, ganaban una mayor capacidad de gestión de los fondos para el futuro accionar de la OSN. Esos actores, a su vez, tenían vínculos con la CCE (recordemos que la OSN nació como institución jurídicamente dependiente de la Casa).

Así se llegó a 1955, cuando la *Revista Letras del Ecuador* anunció el despegue de las sesiones de la Junta de Gobierno de la OSN. La nota señalaba la composición de dicha Junta, con la CCE a la cabeza —la Casa era el ente que tenía la última palabra en las políticas culturales de todas las instituciones del campo—:

El 1º de febrero, previa citación del señor Presidente de la Casa de la Cultura, inauguró sus sesiones la Junta de Gobierno de la Orquesta Sinfónica, compuesta por el Sr. Francisco Alexander, Presidente de la Junta y Representante de la Casa de la Cultura; Sra. María de las

---

<sup>1198</sup> Fidel Pablo Guerrero, “La Orquesta Sinfónica...”.

<sup>1199</sup> Ecuador. Ministerio de Relaciones Exteriores. “Las instituciones musicales”. En *La música en el Ecuador. Recursos musicales del Ecuador Actual* [4 Vol.], *Música académica* (Quito: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2003), 56.

<sup>1200</sup> Cfr. ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Años 1954-1955.

Mercedes Uribe de Reyes, Representante del Ministro de Educación; Corsino Durán, Representante del Conservatorio; Dr. Aurelio Ordóñez, Representante de la Filarmónica; Ernesto Xancó, Director de la Orquesta; Jorge Paz, Representante de los Profesores de la Sinfónica; y Modesto Rivera, Representante del Sindicato de Artistas Músicos [SEDAM].<sup>1201</sup>

Más allá de las luchas por posiciones de poder al interior del campo musical —plausibles razones del silenciamiento del trabajo germinal de actores como Muñoz e instituciones como el SEDAM—, puede resumirse el rol de la CCE en dos puntos decisivos: en primer lugar, fue clave para destacar la importancia de la música culta y de sus instituciones, en el espacio público cultural; en relación con ello, contribuyó de manera directa a la institucionalización del campo musical (así se entiende su rol para posicionar en los medios la necesidad de una OSN); segundo, fue una institución decisiva en el proceso de resignificación de las músicas populares.

Efectivamente, la CCE ayudó a generar opinión favorable a la OSN en el espacio público cultural (Carrión conocía muy bien el *cómo hacer*, en estas prácticas); es que la OSN, como institución del campo, formaba parte de su política macro en relación a la música (política que buscaba difundir las formas cultas, “culturizar” al pueblo). Así, se entiende que, desde la prensa de gran tiraje (diarios *El Comercio*, *El Día*, *El Universo*, *El Telégrafo*), desde diversas radioemisoras y Radio Casa de la Cultura, así como desde su propio órgano impreso (*Revista Letras del Ecuador*), la Casa fuera creando un clima favorable a la consolidación de las instituciones de la música culta. Desde todos esos foros promocionó las formas musicales letradas y publicitó los eventos que las incluían en sus números centrales. Siempre desde una actitud pedagógica, con idea de que debía “culturizar al pueblo”.

Ejemplo de ello es la reseña de un Concierto Sinfónico de Segundo Luis Moreno, dedicado por la CCE al Municipio de Quito. Tuvo lugar en el Teatro Sucre, en marzo de 1945. El programa incluía música de Schubert, Ponchielli y Reuchsel, y la *Suite Ecuatoriana No. 1*, de Moreno. La reseña recoge el entusiasmo letrado ante dicha Suite, que representaba la promesa programática de la CCE en el ámbito musical, pocos meses luego de la creación de esa institución. Destacaba que la *Suite* obtuvo “éxito grande y limpio. **Éxito que llenó de júbilo a quienes siempre mantuvieron su fe en la posibilidad de una auténtica música ecuatoriana**”. A Moreno se lo caracterizó como un “humilde y poderoso creador de la

---

<sup>1201</sup> “Vida de la Cultura. Orquesta Sinfónica”, *Revista Letras del Ecuador*, Año XII, No. 106 (abril-diciembre 1956): 20.

**verdadera, de la auténtica música ecuatoriana**".<sup>1202</sup> Este gesto era importante para Moreno, pues implicaba que este autor hallaba apoyo en su trabajo teórico y en la disputa al interior del CNM; conseguía superar temporalmente la invisibilización de su figura por las autoridades de turno del Conservatorio. Un primer cambio, de la mano de la CCE.

También es interesante esa reseña por mostrar, de manera indirecta, la recepción de la forma musical *sanjuanito* por un público "popular", en un escenario como el Sucre; esa forma estaba incluida en el segundo movimiento de la *Suite*. El crítico se alegra de que hubiera sido ovacionada por "la gente del pueblo que colmaba las galerías", sin ofrecer una reflexión mayor sobre los géneros populares, ni sobre la necesidad de potenciarlos. Con entusiasmo, el crítico atribuía un sentido particular al silencio de ese público ("un silencio lleno de admiración y de alegría"), al interpretarse el tercer movimiento; en cierto modo, su lectura de esa respuesta ratificaba que las prácticas para "culturar al pueblo" —empeño declarado, de la ciudad letrada— eran el camino correcto, el que debía transitar la CCE:

[en] la 'Danza Ecuatoriana' [...] fue encantadora la reacción de las galerías cuando la orquesta, con sonoridad magnífica, atacó el primer tiempo de sanjuanito. La gente del pueblo que colmaba la galería comenzó a seguir, entusiastamente, el ritmo de la música entrañable, parte de su alma misma. Luego, a medida que la entrada de los tambores y clarinetes se iba distendiendo en la forma de exquisita danza moderna, el entusiasmo inicial de la galería se fue haciendo un silencio lleno de admiración y de alegría. **Ejemplo de verdadera estilización del canto popular** [...]. El tercer movimiento (moderato), 'Romanza sin palabras sobre un yaraví imbabureño', es una composición sobriamente melancólica y romántica. Es una serenata en la noche, **con la tristeza clara y tenaz del alma indígena**. [...] En el movimiento final (allegretto grazioso) el Maestro ha hecho un pequeño edificio de encantadora alegría, con reminiscencias de música negroide. **Auténtica música de nuestro Ecuador**. Y buena ejecución de la Orquesta del Conservatorio [...].<sup>1203</sup>

En este punto, es necesario mencionar que existió un fundamento normativo jurídico, para que la CCE pudiera ejercer como la más alta política cultural estatal; con perspectiva centralizadora, varias leyes le permitieron direccionar otras políticas culturales y favorecer la institucionalización de los diversos campos del arte, entre ellos el musical. Por ejemplo, con la Ley de Patrimonio Artístico y el nuevo Reglamento del Teatro Sucre, de 1945, la CCE pasó a ser el ente que establecía el criterio estético para que una obra o espectáculo pudiera

---

<sup>1202</sup> "Música. La Suite Ecuatoriana No. 1 del Maestro Moreno", *Revista Letras del Ecuador*, Año I, No. 2 (segunda quincena abril 1945): 15. Énfasis añadido.

<sup>1203</sup> *Ibíd.* Énfasis añadido.

presentarse en el Sucre,<sup>1204</sup> aunque la dirección administrativa del Teatro siguiera dependiendo de la Extensión Cultural del Ministerio de Educación.<sup>1205</sup> De modo similar, desplazó a la Academia de Bellas Artes en sus roles directrices en lo artístico y lo musical, así como al. Con ello se producía una merma de la autonomía de instituciones de la música, como eran el CNM y Teatro Sucre. Pero de ningún modo esto significaba que existían diferencias en sus perspectivas respecto de la forma musical que debía privilegiarse: era solo un asunto de lucha de posiciones (de ejercicio del poder) al interior del campo. Fue así como la CCE se volvió actor decisivo en las tareas de resignificación de lo popular en los diversos ámbitos artísticos —a través de las instituciones del campo y de sus políticas—.

En su tarea de apoyar la institucionalización del campo musical, la CCE no solo contribuyó a la creación de la OSN, sino que también aportó con otras instituciones. En el año 1951, la *Revista Letras del Ecuador* anunció que, por iniciativa de Luis H. Salgado, se conformaría el Conjunto Sinfónico de la CCE; lo integrarían 25 profesores, y se presentaría “en programas de música ecuatoriana orquestada” de la Radiodifusora CCE.<sup>1206</sup> Otro ente del campo musical que ella fundó fue su propio Coro; este nació en 1954, y desde sus inicios fue un referente en la música coral del país. Adicionalmente, en 1955, la Casa seleccionó y contrató a los músicos extranjeros que conformaron el Cuarteto de Cuerda de la CCE —un acto que demostraba la independencia de criterio de algunos actores de la CCE respecto del CNM—. Se dijo que con este Cuarteto buscaba contribuir, mediante “conciertos frecuentes y bien planeados, [a] la apreciación de la música de los maestros universales”; asimismo, que ese Cuarteto constituyera la base para la creación de la Orquesta de Cámara de la CCE.<sup>1207</sup>

---

<sup>1204</sup> Las dificultades y las tensiones entre instituciones no mejoraron con la nueva administración del Teatro, desde 1952 (del Ministerio de Educación, pasó a depender del Municipio de Quito; con ello, se saldaba parte de la deuda que el Estado mantenía con el gobierno local). En lo administrativo, de 1952 a 1961 el Teatro pasó a cargo de una Junta Directiva conformada así: dos miembros, por el Ministerio de Educación; uno, por la CCE; y uno, por el Teatro Sucre. [“Junta Directiva del Teatro Nacional Sucre”, Actas públicas, mayo-diciembre 1952: pp. 204-5. “Nómbrase Junta Encargada de la Dirección del Teatro Nacional Sucre”, Registro Oficial No. 39, 1952, pp. 309-10].

<sup>1205</sup> Cfr. “Ley de Patrimonio Artístico”, *Revista Letras del Ecuador*, Año II, No. 13 (1946). “Reglamentación del Teatro Sucre”, *Revista Letras del Ecuador*, Año I, No. 7 (octubre de 1945): 15.

<sup>1206</sup> “Formación del Conjunto Sinfónico de la CCE”, *Revista Letras del Ecuador*, Año VI, No. 63 (enero 1951): 15.

<sup>1207</sup> “Mucho tiempo había acariciado la Casa de la Cultura Ecuatoriana el deseo de contar, **de manera permanente y exclusiva**, con un conjunto instrumental de cámara de primera categoría, que le permitiera difundir en todas las clases sociales de Quito, por medio de **conciertos frecuentes y bien planeados, la apreciación de la música de los maestros universales**. Por fin, en los primeros meses de este año, gracias a la preciosa cooperación de D. Ernesto de Quesada, Presidente de la prestigiosa sociedad internacional de conciertos Daniel, fue posible contratar en España un cuarteto de cuerda, que está integrado por maestros, todos

Y en efecto, dicho Cuarteto y la Orquesta del CNM aportaron con el capital humano que integró la OSN en sus inicios.<sup>1208</sup>

Es interesante observar que, en el discurso, difieren las músicas que buscaban promocionar el Conjunto Sinfónico y el Cuarteto de Cuerda de la CCE; ello sugiere que existían tensiones dentro del campo (y diversas posturas, en la Casa), en torno a las categorías “música ecuatoriana estilizada” (o “música ecuatoriana orquestada”) y “música de maestros universales”.<sup>1209</sup> En todo caso, más allá de las competencias del CNM y la CCE, queda claro el dominio que impuso la Casa dentro del campo; en efecto, sus criterios y sus actores se volvieron hegemónicos en la recta final del proceso de fundación de la OSN: Ernesto Xancó (integrante del Cuarteto de Cuerda de la CCE) fue designado Director de la Orquesta Sinfónica del CNM, así como integrante de la Junta Directora de la OSN y director de la misma OSN. La perspectiva institucional de la CCE se impuso por sobre el SEDAM y el CNM (cuyos actores tenían menores vínculos políticos y menor capital simbólico al interior del campo cultural), para la designación del director de la OSN y de varios de sus músicos (los del Cuarteto de Cuerda de la CCE, por ejemplo).

Queda la duda de cuánto pesó la noción de “música ecuatoriana estilizada” en el camino de conformación de la OSN. Para Guerrero, “bien podría decirse, al mirar la lista de músicos involucrados [en la promoción previa de la OSN] [...], que el nacionalismo musical fue la piedra angular para el establecimiento de dicho conjunto orquestal.”<sup>1210</sup> A mi criterio, esa noción en efecto marcó una política de la CCE, y se la utilizó como dispositivo publicitario de la necesidad de la OSN; incluso se organizaron presentaciones de músicos populares como el dúo Benítez-Valencia acompañados por la OSN, como ya se vio. Pero la real vocación de la OSN fue promocionar la música culta, como resultó evidente en el devenir y en la crisis posterior de dicha institución.<sup>1211</sup>

---

catalanes y músicos de alta valía.” Énfasis añadido. [“La Música en Quito. El cuarteto de cuerda de la Casa de la Cultura”, *Revista Letras del Ecuador*, Año XI, No. 102 (abril a junio 1955): 25 y 29] Ernesto Xancó participaba en el violoncello.

<sup>1208</sup> Yáñez Cevallos, *Memorias ...*, 234.

<sup>1209</sup> La CCE destacaba su “gran anhelo por hacer verdadera cultura musical, para lo cual se cuenta con el Conservatorio Nacional de Música. **Necesitamos desbrozar el gusto y la práctica musical de cuanto tiene de confusión y mezcla.** Dedicar nuestro gusto por **lo que es verdaderamente bello, distinguirlo de lo demás**”. [J. C. T., “Concierto de Gala del Conservatorio Nacional”, en *Revista Letras del Ecuador*, Año I, No. 4 (junio 1945): 17].

<sup>1210</sup> Fidel Pablo Guerrero, “La Orquesta Sinfónica...”.

<sup>1211</sup> Sobre la crisis, se dice que es necesario “sobrepasa[r] ese estatus [visión jerárquica de la música] que alejó a la orquesta de la población y pretendió establecer una diferenciación entre lo privado y lo público,

En cuanto a Muñoz Sanz, no es posible afirmar que las diferencias en el seno del campo en torno a la categoría “música [cultura] nacional” fueran las responsables de las tensiones concretas entre él y otros actores. Pudo también tratarse de disputas de carácter político-institucional entre la CCE y el CNM, cuando Muñoz fue su director; o de simples contiendas por obtener/ mantener capital simbólico al interior del campo. Aunque la indagación en torno a esto rebasa los límites de este trabajo, tiendo a pensar que no se trató en esencia de un problema generacional (Segundo Luis Moreno, Humberto Salgado y Sixto María Durán son ubicados en la primera generación de “músicos nacionalistas”; Muñoz Sanz y Luis H. Salgado, en la segunda).<sup>1212</sup> Recuérdese que las discordias entre Sixto María Durán y Segundo Luis Moreno se dieron por posiciones de poder al interior del campo; es decir: pelearon, más allá de que pertenecían a la misma generación. En cuanto a Luis H. Salgado y Muñoz Sanz, ellos no discrepaban; y sin embargo, fue distinta la suerte de estos dos compañeros de generación en su *posicionamiento dentro del campo musical*: Salgado mantuvo vigencia en las instituciones de la música, entre 1950 y 1975 (dirigió el CNM durante nueve de esos veinticinco años,<sup>1213</sup> dirigió también su orquesta y coro, y fundó y dirigió el conjunto sinfónico de la CCE);<sup>1214</sup> en contraste, Muñoz perdió pronto esa vigencia institucional, a inicios de los años 50. Es decir que el conflicto de Muñoz no tenía bases generacionales. Por otro lado, creo que la presencia institucional tampoco “salvó” a Salgado, y que su suerte fue similar a la de su amigo Muñoz, a la postre: los dos “murieron” al desvanecerse el ideal de *una música culta que representara al país*; de hecho, el periodo final de Salgado en la dirección del CNM (1970-1976) lo muestra como un maestro grave, sin discípulos, casi un fantasma<sup>1215</sup> (Wong prefiere llamarlo “Un Quijote de la música”). Luis H. Salgado encarnó tal vez la persistencia ciega —que se volvió despropósito y soledad final— de la propuesta de una “música nacional” de formas académicas.

---

entre lo ‘culto’ y lo ‘inculto’, entre lo *elite* y lo popular; con modestia reconoce[r] los errores y con valentía sobrepasar el demagógico membrete de Primera Institución Musical del País [...], para ser el mejor espacio de contribución a la música ecuatoriana, a la colectividad y a los músicos académicos del país [...]” [Ibíd.]

<sup>1212</sup> Cfr. Godoy Aguirre, *Breve historia ...*, 234-41.

<sup>1213</sup> Lo dirigió entre 1952 y 1954, 1960 y 1961, 1967 (interino), y en 1970-1976. [Moreno Andrade, *La música...*, 131n]

<sup>1214</sup> Ibíd., 131n. La obra de Luis H. Salgado osciló entre las vanguardias internacionales (compuso música dodecafónica) y locales (resignificó elementos musicales populares en formatos clásicos). [Cfr. Ibíd.]

<sup>1215</sup> “[...] aunque enseñó a varias generaciones de músicos no ha tenido discípulos. Era un hombre adusto que sobrecogía con su mirada, con su gesto [...]”. [Rodolfo Pérez Pimentel, “Luis Humberto Salgado”. Acceso 16 noviembre 2016 <<http://www.diccionariobiograficoecuator.com/tomos/tomo23/s2.htm>>]

### 3.2. Intervención académica: La categoría *música ecuatoriana estilizada*

Ciertamente, el arribo de la CCE trajo tensas disputas por posiciones de poder al interior del campo cultural. Sin embargo, en contra de la opinión de algunos intelectuales vinculados a la matriz cultural de derechas, la CCE sí fue una institución clave para el desarrollo del campo musical, en particular. Y ello fue decisivo porque, hacia los años 40, las dinámicas del Conservatorio parecían haberse estancado, o hallarse entrapadas en disputas de poderes. Así, por un lado, la CCE contribuyó a ampliar la institucionalidad del Conservatorio, como ya se vio, y ello abrió el espacio del debate más allá de las paredes del CNM. Por otro lado, la Casa tomó como tarea propia la política de recontextualización de las músicas popular-mestizas del país; desde ese punto de vista, dotó de fuerza a lo que habían sido hasta entonces empeños casi aislados de unos pocos músicos en tal sentido.

Recuérdese que estas políticas no eran nuevas: con antecedentes tan lejanos como los vínculos del primer CNM con músicos populares (en el siglo XIX); pasando por los empeños individuales de Domingo Brecia (ca. 1910), desde el CNM; de Segundo Luis Moreno (desde ca. 1925), actuando desde la periferia del campo musical en formación; y de Agustín Azkúnaga (ca. 1930), desde sus prácticas como músico religioso. El hecho es que, en la década de 1930, aunque se hablaba de la necesidad de una “música nacional”, no existía consenso sobre su definición; más aún, al interior del CNM, primaba la idea de que dicha música debía inscribirse en formatos clásicos, y existía un rechazo de las músicas populares contemporáneas; Sixto María Durán y Pedro Pablo Traversari defendieron esas posiciones, como ya se vio, y su influencia como actores se sintió hasta inicios de la década de 1950.

Segundo Luis Moreno, Francisco Salgado Ayala, Juan Pablo Muñoz Sanz y otros se opusieron a esa mirada —aunque desde distintos criterios y prácticas—. Como ya se estudió, estos músicos no conformaban un grupo; más bien, trabajaban individualmente, lo que volvía más difícil la consolidación de una postura como bloque. Francisco Salgado fue director del CNM de 1937 a 1939; desde un punto de vista abierto a expresiones musicales más ligeras, buscó conducir al Conservatorio en esa dirección; pero “tuvo que dejar el establecimiento en 1939, pues los cambios radicales que quiso implantar en la institución no fueron bien recibidos por parte del profesorado y el alumnado”.<sup>1216</sup> De su parte, Moreno trabajó casi en

---

<sup>1216</sup> Moreno Andrade, *La música ...*, 129-30. Nota al pie No. 1.



solitario por el reconocimiento de los géneros popular-mestizos, a partir de sus investigaciones sobre las tradiciones musicales rurales vigentes. Finalmente, Muñoz Sanz, el más joven de los tres, fue director del CNM de 1944 a 1952; como también analizamos en el acápite anterior, su estrella decayó a inicios del primer lustro de los años 1950.

La categoría *música ecuatoriana estilizada* tiene que ver con el despliegue de las epistemologías de purificación impulsadas desde la CCE, empeño que rebasó los límites de las instituciones del campo. Fue una tarea implicó a varios actores, que ejercieron tareas diversas, en relación con ese mismo objetivo: tareas de gestión cultural —Benjamín Carrión, Juan Pablo Muñoz Sanz, Memé Dávila de Burbano—; de crítica letrada —algunos críticos eran músicos: Juan Pablo Muñoz, Francisco Alexander, Francisco Salgado Ayala; otros eran melómanos sin estudios musicales formales, como el escritor Jorge Enrique Adoum—; tareas directrices y de docencia desde el CNM —para la enseñanza y reproducción de las formas musicales cultas—; finalmente, estaba el trabajo de los compositores. La resignificación implicaba además la escenificación de las “nuevas” músicas en auditorios que no fuesen las radioemisoras, teatros pequeños, plazas de toros, veredas o balcones (que eran lugares donde se interpretaban los géneros populares). Las obras de la resignificación debían presentarse y difundirse *solo en y desde* escenarios distinguidos (Teatro Sucre o similares). Con todas estas acciones, y la intervención directa sobre obras del canon popular (incluida su presentación ante otros públicos), se construían nuevos sentidos en ellas, y se afirmaban las jerarquías musicales y en la relación entre autores académicos y populares.

Entre los músicos resignificadores, existieron básicamente dos tipos de trabajo: el de los compositores folkloristas (preocupados por el énfasis teórico y por la investigación; entre ellos, destacó Segundo Luis Moreno), y el de los académicos sin la preocupación o el interés antropológico de los folkloristas (Luis H. Salgado). Para producir su música, todos empleaban uno o más de los siguientes recursos para dotar de otros significados a las formas populares, transformándolas en “música nacional estilizada”:

- a) insertaban ideas, frases o motivos de la música popular-mestiza en sus obras (*Intermezzo inca*; *Cinco variaciones y final sobre un tema indígena*; *Poema indio, para violín, viola y violonchelo*; *Tema criollo, para piano y orquesta* —todos, de José Ignacio Canelos—; *Variaciones y fuga sobre un tema nacionalista*, de Francisco Salgado Ayala; *Cantata Ameríndica*, *Sinfonía Ecuatoriana*, y varias *Danzas Ecuatorianas*, de Luis H. Salgado);

- b) componían obras en formato clásico pero inspiradas en personajes y/o motivos indigenistas (*Cumandá*, ópera de Luis H. Salgado, basada en el personaje de la novela homónima de Juan León Mera; *Alborada serraniega*, poema sinfónico de Francisco Salgado Ayala; *Escenas campestres*, suite sinfónica de J. I. Canelos);
- c) adecuaban los géneros popular-mestizos a formatos académicos (*Variaciones sobre el yaraví 'Imbabura de mi vida'*, de J. I. Canelos; *Sanjuanito futurista*, de Luis H. Salgado);
- d) componían pasillos, valeses o yaravíes para instrumentos como piano o violín, pero respetando la estructura de aquellos (el valse *Ansío de tus labios*, y muchos pasillos de J. I. Canelos);
- e) finalmente, realizaban arreglos a canciones populares, las acompañaban con instrumentos distintos de la guitarra (piano o violín; orquesta). Esta fue acaso la forma más frecuente de intervención de los géneros popular-mestizos.

En el programa de mano del concierto del 30 de abril de 1953, realizado en el Teatro Sucre, Luis H. Salgado explicaba el sentido de su *Sinfonía ecuatoriana* —cuyo segundo movimiento presentaba ese día—: los temas de los dos primeros movimientos encarnarían

el conflicto simbólico del hombre y la naturaleza [en el] que, a la postre, aquel cae vencido ante la fuerza telúrica del medio ambiente que le aprisiona. La técnica de composición recorre desde el sistema tonal hasta la bitonalidad; rehuyendo, eso sí, el tomar contacto con el ‘dodecafonismo’ (Escuela de Schoenberg) para no mistificar la fisonomía idiosincrática de la música andino-ecuatoriana. [...] Los temas son originales del compositor, sin recurrir a las fuentes del folklore; asimismo, sin invadir los dominios de la ‘música programática’ la anima a una concepción ideológica extensible al estilo, forma y argumento.<sup>1217</sup>

Es cierto que, al usar géneros populares, se reconocía implícitamente a sus músicos. Pero el tránsito de los productos culturales entre grupos sociales diferenciados requiere de ajustes u operaciones adicionales, de formas que promuevan la distinción (formas “aptas para marcar las diferencias conservadas”).<sup>1218</sup> Puesto que compartían pasillos y otros géneros con sectores subalternos, procedieron a “blanquearlos”, con los recursos señalados. Construyeron un nuevo producto cultural (la *música nacional estilizada*), que afianzaba la exclusión social en el uso de *esta* música nacional y en los escenarios en que ella se ejecutaba. Finalmente, todo ello afirmaba las jerarquías musicales entre artistas académicos y no académicos.

---

<sup>1217</sup> “Concierto Sinfónico Coral del Conservatorio Nacional de Música [30 de abril de 1953]”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1953, p. 14.

<sup>1218</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación...*, 60.

En el cumplimiento de todas las tareas, el apoyo de la CCE fue decisivo. En primer lugar, estaba su política de difusión de diversas formas de la alta cultura: música clásica, ballet clásico, el formato vocal de coro. Todos los eventos que organizó, salvo raras excepciones, se pusieron en escena en el Teatro Sucre.<sup>1219</sup> Este primer momento de la política significaba posicionar la idea de que el arte académico era el modelo a seguir; ella iba de la mano de la noción de que había que “culturizar” al pueblo promoviendo que éste escuchara y se familiarizara con dichas formas cultas. Esto puede apreciarse en varias notas de la *Revista Letras del Ecuador*, como esta de 1949, referida al accionar de la CCE Núcleo del Guayas. Allí se comenta que, “mediante la instalación de equipos de altoparlantes en los paseos más concurridos de la ciudad de Guayaquil, los días domingos puede el numeroso público que acude a ellos escuchar conciertos de música selecta. De esta manera **va penetrando en el gusto popular el conocimiento y la apreciación de la buena música**”.<sup>1220</sup>

Como segundo elemento de esa política, estaba la difusión y posicionamiento de la categoría “música nacional estilizada”. Ello se cumplió a través de la incidencia que tuvieron la CCE y sus directivos en el espacio público cultural, según comentamos. En cuanto a su principal órgano de difusión, la *Revista Letras del Ecuador* no se ocupaba en teorizar sobre la categoría ni sobre el trabajo de resignificación: solo recogía breves reseñas de investigaciones realizadas por unos pocos autores en sus libros (Segundo Luis Moreno, Paulo de Carvalho Neto). El grueso de su crítica musical eran reseñas de eventos, en los que se incluían argumentos de las epistemologías de purificación, implícita o explícitamente. En el Año I de *Letras*, la columna “Música” apareció a veces sin firma; luego, suscrita por las iniciales J. C. T., A. C., H. A., J. E. A.; más adelante, Arturo Montesinos Malo, Francisco Salgado, Luis Humberto Salgado y Segundo Luis Moreno firmaron varias intervenciones en materia musical. Generalmente, ellas referían presentaciones de música (y artes afines) de corte académico. Pero no se hablaba, por ejemplo, de la Compañía Gómez-Albán, sino del teatro clásico o de autores como J. P. Sartre; en música, solo una vez se mencionó al dúo

---

<sup>1219</sup> Cfr. “Año Mozartiano [9 de enero de 1953]”; “Año Mozartiano [Segundo Ciclo de Tres Programas Mozart, febrero 1955]”; “Año Mozartiano [9 de enero de 1956]”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1953, p. 1; Año 1955, p. 3; Año 1956, p. 1. Sobre las presentaciones de la Escuela de Ballet Clásico de la CCE Núcleo del Guayas, cfr. “Segunda Presentación de la Escuela de Ballet Clásico de la CCE Núcleo del Guayas”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 1, Año 1953, p. 8.

<sup>1220</sup> “Actividades de los Núcleos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Filial del Guayas”, *Revista Letras del Ecuador*, Año IV, No. 43 (marzo 1949): 13. Énfasis añadido.

Benítez-Valencia (en su décimo aniversario), pero dedicó siempre buen espacio a eventos en que actuaban músicos letrados, organizados por los diversos núcleos provinciales de la CCE.

En tercer lugar, la Casa promovió la construcción de repertorios de “música nacional estilizada”. Para el efecto, llamó a concursos musicales en 1946 y 1948. En las bases del segundo se señalaba: “se aceptará todo género de obras nacionales ESTILIZADAS... Las composiciones que fueren escritas originalmente para orquestas o para conjuntos corales, deberán acompañarse en (sic) una transcripción para piano”.<sup>1221</sup> Obsérvese que se insiste en la condición letrada del autor, y en el uso de formas e instrumentos de la música académica. Eso, más la declaración de que se buscaba “elevar el nivel de nuestra música hasta el punto de volverla conocida y apreciada en el Extranjero”,<sup>1222</sup> tenía implicaciones: la CCE no estaba de acuerdo en que la música interpretada por músicos populares se conociese en otros países; y aunque aceptaba el valor de los géneros locales, éstos debían pasar por el tamiz de la “estilización”; es decir, inscribirse en formatos cultos, y ser musicalizados por orquesta o piano (no por guitarra, el instrumento característico de la música popular-mestiza). Aquí resuenan criterios vertidos en la prensa, en 1930, cuando a ciertos sectores sociales les pareció escandaloso que los pasillos y yaravíes fungieran como “música nacional”.<sup>1223</sup>

En el II Concurso Musical de “obras nacionales estilizadas” (1948), triunfaron Luis H. Salgado, José R. Becerra y Corsino Durán; recibieron menciones de honor José I. Canelos, Segundo Luis Moreno, y otros. Las obras se estrenaron en el Salón de actos de la CCE, en un concierto a dos pianos. Se dijo que los trabajos de Becerra y Durán eran “obras de tendencia europea y de ligero sabor modernista”; en contraste, las restantes buscaron insertar elementos que el crítico consideraba propios “del espíritu nacional”. A diferencia de todas las obras, el trabajo de Canelos fue un pasillo para piano, sencillamente. La crítica señaló:

Mucho gustó el pasillo de José Ignacio Canelos para piano: **su estilo es criollo** y aprovecha bien la técnica pianística. La composición de Segundo Luis Moreno fue también aplaudida porque, a pesar de la sencillez de su técnica, **palpitaba en ella un verdadero espíritu nacional**. Pero la obra que mereció verdaderamente una ovación, y a la cual el Jurado había concedido el primer premio fue el Concierto para Piano y Orquesta del profesor Luis H.

---

<sup>1221</sup> “Segundo concurso nacional de música”, *Revista Letras del Ecuador*, Año IV, No. 34 (mayo de 1948): 4. Énfasis original.

<sup>1222</sup> *Ibíd.* Cfr., en similar sentido: “Música ecuatoriana”, *El Comercio* (Quito), 9 febrero 1930: 3.

<sup>1223</sup> “La única que ennoblece y dignifica los sentimientos humanos [...] [es] la música noble, clásica, escogida [...] Ya es tiempo de que se mejore el concepto de música nacional por medio de conciertos atinadamente organizados, con sabio criterio”. [“Música nacional”, *El Comercio* (Quito), 25 febrero 1930: 3]

Salgado. Es una **obra de espíritu nacional** y técnica muy moderna. Fue interpretada a dos pianos y reveló al público **las grandes posibilidades de la música nacional**.<sup>1224</sup>

Como se aprecia, el crítico establece diferencia entre el “estilo criollo” y la “obra de espíritu nacional”; en el primer caso, se trataba de un género popular-mestizo respetado en sus formas; la única intervención letrada fue el instrumento para el cual se compuso: el piano. En contraste, los otros casos no trabajaban géneros populares, sino obras de formato académico, a las que se injertaron elementos atribuidos a cierto “espíritu nacional”. Los académicos aplaudían mucho, igualmente, la técnica en la composición.

Un elemento adicional de la política resignificadora fue promover la difusión de los repertorios de “música nacional estilizada”. He mencionado varias de esas presentaciones. Pero en 1957, hubo una particularmente significativa, en el Teatro Sucre: el “Gran Concierto Instrumental, Lírico y Coral en celebración de las Bodas de Oro Profesionales del Compositor Nacional Sr. Francisco Salgado A.”<sup>1225</sup> Este autor emblemático de la política de resignificación añadía a su producción el *plus* de su apego a la vanguardia, en técnicas musicales académicas. El acto fue auspiciado por el Ministerio de Educación Pública, la CCE y la Sociedad Filarmónica. El repertorio incluyó sus “Danzas Ecuatorianas” No. 2, 3 y 5, y una “Danza Popular Ecuatoriana para Coro y 4 voces mixtas y a Capella”, y otros temas.

De a poco, en los años 50, la práctica de intervenir y recontextualizar las músicas populares fue aceptada, en el campo cultural. Diversas organizaciones religiosas, educativas (municipales, estatales, privadas) o comerciales (como radioemisoras) acogieron esta noción y ajustaron su oferta a ella. Esto sugiere que dichas instituciones veían como necesarias las prácticas resignificadoras; que de algún modo aceptaban la idea de “elevar el nivel cultural” del público; en suma, que realizar esos actos era casi una afirmación de su compromiso con la nación.<sup>1226</sup> Aquellas organizaciones presentaban los programas alineados a esta política,

---

<sup>1224</sup> “Ejecución de las obras premiadas en el II Concurso Nacional de Música”, *Revista Letras del Ecuador*, Año IV, No. 39-40 (octubre a diciembre 1948): 20. Énfasis añadido.

<sup>1225</sup> “Gran Concierto Instrumental, Lírico y Coral en celebración de las Bodas de Oro Profesionales del Compositor Nacional Sr. Francisco Salgado A. [25 de abril de 1957]”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1957, p. 193.

<sup>1226</sup> Solo mencionaremos un ejemplo, entre muchos: el “Programa Especial” del Colegio Militar Eloy Alfaro, con participación de los Coros de los Colegios Militar y Manuela Cañizares. Ofreció ocho piezas: dos de autores clásicos (Beethoven, Haendel), dos canciones populares españolas, una canción folklórica de los mayas, y tres temas popular-mestizos: los pasillos *Pasional* (Enrique Espín Yépez), *Romance de mi destino* (L: Abel Romeo Castillo; M: Enrique Vera Santos) y el yaraví *Serenata* (Sixto María Durán). Nótese que eran

en el Teatro Sucre. Todo esto equivale a decir que la idea de “la nación pequeña, rica en cultura” —publicitada continuamente por Benjamín Carrión desde la CCE— se había vuelto hegemónica en el campo social.

Es ejemplo de ello el programa con que Emisoras Gran Colombia conmemoró su IX Aniversario (1953).<sup>1227</sup> La decisión de realizarlo en el Teatro Sucre le adosaba un sentido de lo políticamente correcto a la oferta de la radio. Subtitulado “Festival de Gala”, fue un evento mixto (canto, danza, solos musicales) para un público popular. El programa revela una oscilación en la oferta, un esfuerzo por abrir espacio a formas artísticas de la alta cultura en un repertorio mayoritariamente alejado de aquella. El incluir en el programa a ambas músicas era muestra “de su sincero anhelo por llevar a todos los hogares del país un poco de cariñosa distracción y un tanto de cultura, principio incuestionable para el adelanto de los pueblos”.

La Primera Parte se dedicaba, en intención, a la música culta; en dos de sus números observamos el término “estilizada”, lo cual habla de la aceptación de la categoría “música estilizada”, promovida por la CCE y el CNM. En esta parte, destaca notoria y hermosamente la hibridez del conjunto (en el mejor sentido del término): entre fragmentos de obras para piano y/o violín, de Chopin, Tchaikovsky, Drdla y F. Kreisler, se presentaron: un “*Lamento negro*, canción estilizada de José Antonio de Córdova” (con acompañamiento de piano), un “Baile, Popurrí de La Viuda Alegre”, una “Samba brasileña estilizada” y una “Danza china”. La Segunda Parte incluyó: un “Zapateo norteamericano”, “Canciones latinoamericanas” por Fausto Gortaire (acompañado de la Orquesta Internacional Casino), e imitaciones; en la Parte Final, actuaron el “Conjunto Los Barreros: Melodías del Ecuador; Luis Aníbal Granja y su acordeón: Melodías Serranas; las Hermanas López: Coplas Ecuatorianas; El Dúo Benítez-Valencia: La Canción Tradicional”. Obsérvese que la disputa por el estatuto de la música ofrecida se aprecia también en los acompañamientos diferenciados: piano y violín, en la primera parte, y orquesta, en la segunda; en la tercera, no lo indican (¿guitarras, acaso?). La “música para distracción” (léase géneros popular-mestizos) dominó con claridad en las dos partes finales; el programa cerró con ella, en voces de los artistas más exitosos de esa radio (dúo Benítez-Valencia incluido).

---

pasillos de académicos. [“Programa Especial [5 de julio de 1957]”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1957, p. 205]

<sup>1227</sup> “IX Aniversario. Emisoras Gran Colombia [10 de julio de 1953]”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1953, p. 24.

Otro ejemplo fue la Velada de Gala de la Asociación Escuela de Derecho de la Universidad Central, realizada en 1955. Como era usual, el programa incluyó una primera parte dedicada a temas y autores clásicos (aquí, interpretados por los violines de Gales Chiriboga y Mesías Manguashca), siempre matizados por actos menos severos, como bailes, solos de canto o recitaciones. En la segunda parte, se incluían géneros popular-mestizos, de preferencia “estilizados” (ello se volvió una constante, en presentaciones realizadas en el Teatro Sucre). En esta ocasión, actuaron dos Estudiantinas (de la Escuela de Derecho y de la Escuela de Medicina), y los Tríos del Colegio Manuela Cañizares y del CNM; además, dos solistas estuvieron acompañados al violín por Mesías Manguashca. Las piezas elegidas por el Trío del CNM fueron la canción *Vidalitas*, y el pasillo *Gotas de ajeno*, interpretado en voces de soprano, barítono y contralto. Era un pasillo clásico, vertido en otras formas vocales. Las voces y los acompañamientos a violín por destacados estudiantes del CNM hablan del valor otorgado por los organizadores a estas formas de la música académica.

Por lo demás, las notas en la *Revista Letras* y los actos musicales revelan que quienes incidían en las políticas de la CCE no gustaban del pasillo y, menos aún, de otros géneros popular-mestizos;<sup>1228</sup> o bien, que las formas de tales géneros necesitaban “retocarse” para que ellos fueran considerados *arte*. Esos argumentos constan entre líneas en el programa de mano del “Concierto Inaugural del Coro de la CCE”, de 1955.<sup>1229</sup> La Primera Parte incluyó sendos temas de Beethoven, Bach, Orlando di Lasso, Noble Cain; la Segunda, más ligera, ofreció cuatro “Canciones populares” (de Irlanda, México, Rusia y España); la Tercera Parte, cuatro temas: un Negro Spiritual, una Canción popular española, una Canción sobre un tema maya, y un pasillo: *Pasional* (del académico Enrique Espín Yépez, cantado a seis voces). Es decir, solo uno de los doce temas del repertorio del Concierto Inaugural del Coro de la CCE fue un género ecuatoriano. Por otra parte, el programa señalaba que el Coro buscaba

---

<sup>1228</sup> “Cuando la queja andina entra en la ciudad, parece que quiere civilizarse y llegar siquiera a los umbrales de la armonía. Entonces nace el pasillo, que es la nupcia del suspiro de los paisajes con los versos suicidas que escriben, con su propia sangre, los poetas melencólicos. ¿No va a alegrarse nunca esa nota aterida de las alturas? A veces quiere entrar en calor y le pide ritmo al travieso sanjuanito. Pero aunque el **tempo** se acelere hasta tener compás de danza, la melodía sigue mortalmente triste y a menudo, para fingir una sonrisa, pide un trago de licor, un verso aguardentoso e inseguro, un título de cantina. [...] Las estrofas fúnebres florecen en miles de labios, al compás de las guitarras, y a primera vista parecen ser expresión de una raza moribunda y fracasada. [...] La tristeza, como actitud pasiva del pesimismo, acompaña la evolución de nuestra nacionalidad. [...] La letra de los pasillos gusta de resaltar el sentido trágico de la existencia y la inutilidad de vivir.” [Arturo Montesinos, “La tristeza: disfraz de la Raza”, *Revista Letras del Ecuador*, Año I, No. 8 (noviembre 1945): 9]

<sup>1229</sup> “Coro de la CCE. Concierto inaugural [24 de junio de 1955]”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1955, p. 18.

abarca[r] todos los estilos, desde los más severos, hasta los más graciosos y ligeros de la música popular y folklórica. Su aspiración suprema será llegar a ser [...] un medio de divulgación popular del **arte de la música coral**, y un activo y sincero estímulo para la formación de **grupos corales populares, que encaucen las ansias estéticas de la juventud y la eleven hacia los más altos y nobles planos del espíritu.**<sup>1230</sup> (Énfasis añadido)

En otras palabras, la música coral era una forma culta que se deseaba divulgar entre el pueblo; un *arte* que se promovía para “encauzar” a sus cultores jóvenes “hacia los más altos y nobles planos del espíritu”. *Ergo*: ¿ello no ocurría con las músicas populares, que eran intensamente cultivadas en el país? O, en buen romance, las músicas populares, ¿no eran *arte*?

Así, hacia fines de los años 50, podían ya mostrarse importantes logros del trabajo resignificador de las músicas populares. El año 1958 fue particularmente prolífico en el despliegue publicitario y performático de la categoría “música estilizada”, y varios eventos ratificaron el éxito alcanzado por ese trabajo. Paso a revisar dos de esos actos significativos, que tuvieron como intérpretes a músicos académicos, exclusivamente: el “Concierto del Cuarteto de Cuerdas de la Sociedad Filarmónica”, y el programa coral-dancístico *Yaguar-shungo*. Pero en contraste con ellos, analizaré un tercer programa, el “Recital de música popular estilizada”, que incluyó las voces famosos artistas populares. Como era usual, la organización corrió a cargo de instituciones de la alta cultura y no solo del campo musical. El escenario que mostró los éxitos de esta política fue el Teatro Nacional Sucre.

Comenzaré con el Recital, notoriamente llamado “de música popular estilizada”. Lo organizaron la CCE y la Sociedad Filarmónica de Quito,<sup>1231</sup> e incluyó la participación vocal de las Hnas. Mendoza Suasti y el dúo Benítez-Valencia. La música estuvo a cargo de la OSN, y los académicos que realizaron los arreglos fueron Luis Benéjam, J. García, Corsino Durán, Enrique Espín, Gerardo Guevara, y J. R. Becerra. El programa incluyó diez pasillos, cuatro vales y la obra *La Suite* (compuesta por dos pasillos y un danzante). El dúo Benítez-Valencia interpretó los pasillos *El agonizar de un corazón*, *Gotas de hiel*, y *Recuerdos*; las Hnas. Mendoza Suasti, los pasillos *Tú no has muerto*, *Arrebol*, y *Retorno de amor*. Cuatro temas adicionales fueron solo orquestados, y uno más fue interpretado por Oscar de J. García. Es muy significativa esta presencia lateral, controlada, del dúo Benítez-Valencia y de las Hnas. Mendoza Suasti en el Teatro Sucre. Implica un reconocimiento desde la ciudad letrada

---

<sup>1230</sup> *Ibíd.*

<sup>1231</sup> “Recital de música popular estilizada”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1958, p.38.



—suerte de aceptación del aval popular del que ellos gozaban, y de la representatividad que les otorgaban diversas instituciones—. Pero a la vez era una práctica de control: ellos podían actuar en ese teatro solo cuando sus voces se ajustaran a las políticas de resignificación musical, siempre que no eligieran el repertorio ni los géneros popular-mestizos (porque la ciudad letrada no gustaba de todos, por cierto); de preferencia, cuando las interpretaciones se insertaran en el contexto de formas no populares, sino cultas (instrumentos, arreglos, etc.).

Este reconocimiento velado al dúo en el “Recital de Música Popular Estilizada” tiene un antecedente importante, en mayo de ese mismo año, 1958. Entonces, el mismo escenario del Sucre los había recibido, en el marco del “Primer Festival de la Canción Nacional”, organizado por Radio Espejo (interesante contraste de organizadores). El Festival se realizó durante dos noches: la primera se cumplió en el Sucre; la segunda, en el Teatro Capitol. ¿Era una suerte de “concesión” de este Teatro? Sí y no. Sí, porque el Sucre abría sus puertas solo para un acto significativo, que se enmarcaba plenamente con sus políticas; nos referimos a que, en esa noche, se premiaba la trayectoria de Carlota Jaramillo, el dúo Benítez-Valencia y las Hermanas Mendoza Suasti.<sup>1232</sup> Sin embargo, era claro el límite del reconocimiento: el resto del Festival (que incluía un concurso de música popular-mestiza para aficionados) debía cumplirse en otro escenario. No es que el Sucre no diera cabida a concursos: hay muchos actos de esta naturaleza, en su historia; el detalle es que la decisión de albergarlos dependía de la categoría jerárquica de la música y de sus gestores.<sup>1233</sup> De allí que ese primer día de actuaciones en el Sucre puede leerse como concesión y reconocimiento; pero al mismo tiempo como ejercicio de control de expresiones musicales populares.

Así, esta aceptación de artistas populares tenía límites muy precisos: se trataba de actores de larga e importante trayectoria (Carlota, las Hnas. Mendoza Suasti y el dúo Benítez-Valencia); y se reconocían *sus* interpretaciones y *su* música, en la medida en que ellas se inscribían —desde el discurso hegemónico— como folklore (categoría empleada como sinónimo de *canción nacional*, en este caso). Así lo refirió el poeta que presentó el acto, quien “exalt[ó] la labor artística de estos cinco representantes auténticos del folklore

---

<sup>1232</sup> “En el Primer Festival de la Canción Nacional fueron galardonados varios intérpretes”. *El Comercio* (Quito), 18 mayo de 1958: 15.

<sup>1233</sup> Allí se realizaron muchos eventos no profesionales. Ejemplo: la obra “Estudiantina”, del CNM, que incluso tuvo saldo en contra. [AHMQ, Actas del Concejo 1940 (Quito, 28-03-1940), 197]. O las veladas del Comité Hermano Miguel, y las de varias otras instituciones religiosas. [AHMQ, Sesión del Concejo, 12-05-1937. Compilador de Actas 1937 (Quito, mayo de 1937), 328].

nacional, [...] los representantes auténticos del pueblo, en sus más íntimas manifestaciones”.<sup>1234</sup> Agradeció Gonzalo, mostrando la asimilación de la misma categoría: “expresó que en todo momento ellos supieron llevar adelante y con dignidad la canción nacional de todo nuestro riquísimo folklore”.<sup>1235</sup> Es decir que, en tanto se ubicara como folklore, la música popular-mestiza tenía cabida (muy limitada y controlada, por cierto) en el Teatro Sucre.

En cuanto a los programas de las políticas resignificadoras, fue significativo el “Concierto del Cuarteto de Cuerdas de la Sociedad Filarmónica”. Lo organizaron la Facultad de Filosofía de la Universidad Central del Ecuador y la Sociedad Filarmónica de Quito. Se realizó como un homenaje a un particular público extranjero: los profesores y estudiantes que acudieron al Programa de Verano 1958, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCE. Incluyó las siguientes obras: *Pasillo en re menor*, de Víctor A. Paredes; *Danzante*, de Pedro Echeverría; *Poema indio, para violín, viola y violonchelo*, de José Ignacio Canelos; *Cuarteto en re menor, Pasillo en la menor*, y la romanza *Pasional*, de Enrique Espín Yépez; todos estos compositores eran/ fueron profesores del CNM/ OSN; los instrumentos en que se interpretaron los temas fueron viola, violines y violoncello. Con programas como éste se cumplía el viejo anhelo de exhibir la música ecuatoriana *recontextualizada* (por el escenario, los instrumentos, los arreglos, y por la ausencia de acompañamiento vocal), y ante un público no local; el texto implícito es que sí era posible enorgullecerse de *esta* música.

Pero *Yaguar-shungo* se volvió un producto icónico de la actividad resignificadora: por su ambición como espectáculo dancístico-musical (que además antologaba piezas de géneros popular-mestizos); también lo fue por su costo y despliegue publicitario, y por la participación activa de intelectuales de diversas disciplinas en su concepción y en la escritura de los textos (incluyó poemas).<sup>1236</sup> Se lo concibió para desempeñar el rol simbólico de narrar la patria, ahora desde el campo de las artes escénicas y musicales; era el papel que, en las décadas del 30 y el 40, habían desempeñado el indigenismo y el negrismo literarios, y artistas plásticos como Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín. Benjamín Carrión afirmó, en

---

<sup>1234</sup> “En el Primer Festival de la Canción Nacional fueron galardonados varios intérpretes”. *El Comercio* (Quito), 18 mayo de 1958: 15.

<sup>1235</sup> *Ibíd.*

<sup>1236</sup> “Concierto del Cuarteto de Cuerdas de la Sociedad Filarmónica”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1958, p. 39.

1953, que el tríptico *Huacayñán*, de este último pintor, plasmaba con fuerza la diversidad étnica de la nación; hizo hincapié en cómo se representaba allí la estructura cultural de la nación, casi elevando al cuadro a la categoría de nuevo símbolo patrio: “Los tres afluentes corren, cada uno con su ritmo, hacia la integración de la nacionalidad, hacia la formación del hombre ecuatoriano: mestizo, indio, negro. Cada uno trae su forma y su color. Cada uno su verdad, su angustia y su certidumbre amargas, cada uno su fuerza y su esperanza”.<sup>1237</sup> Un lustro más tarde, hay resonancia de estas palabras en la crítica periodística de *Yaguar-shungo*:

En ‘Metrópoli’ vimos hombres-símbolo levantando pirámides humanas en la escena: es el Ecuador nuevo, rico, promisorio, el que se está construyendo con solidez indestructible de nación soberana. Al final, la lección de actualidad, la lección de la unidad de la Patria, las muchas regiones de la Patria —distintas pero no diferentes— tienden sus brazos hacia la unidad social y política formando un apretado pedestal humano en torno del ondeante emblema tricolor.<sup>1238</sup>

Era, pues, una narrativa que representaba a la nación mediante su música popular —pero estilizada—, desde la perspectiva del arte culto: danza moderna, música académica y poesía. Esta última estuvo a cargo de un autor que había participado en la creación del símbolo musical *Vasija de barro*, que se introducía ya en el canon literario, y que dos años más tarde ganaría el Premio Casa de las Américas: Jorge Enrique Adoum. El director musical y compositor de varias piezas de la obra fue Gerardo Guevara (joven académico, activo en los procesos de resignificación, pero también artista de exclusivas *boites* en Guayaquil). La prensa encomia su criterio para reunir en la obra “música folklórica y popular con nueva vida, y también como raíz de una nueva forma de música **en un plan de expresión superior**”.<sup>1239</sup>

En realidad, la obra ofrece una narración más bien simple del proceso histórico de construcción nacional. En lugar del discurso científico de la Historia, se optó por el discurso literario (Carrión y Adoum conocían muy bien la fuerza de este sistema de representación). Los autores identifican dos momentos: *Los tiempos incaicos* y *Una nueva nación se forma*,<sup>1240</sup> este último referido a la “nación mestiza”. Es significativa la selección de los temas (algunos

---

<sup>1237</sup> Benjamín Carrión, “Oswaldo Guayasamín y ‘El camino del llanto’” [1953], *Re/incidencias*, *Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*, Año 3, No. 3 (diciembre 2005), 211.

<sup>1238</sup> “‘Yaguar-shungo’ constituyó...”, *El Comercio* (Quito), 29 de mayo de 1958, 7.

<sup>1239</sup> “Yaguar-shungo”, ANE, Fondo Teatro Nacional Sucre. Serie: Programas y presentaciones. Caja # 2, Año 1958, p. 20. Énfasis añadido.

<sup>1240</sup> *Ibíd.*

clásicos de géneros popular-mestizos, pero “estilizados”); también se compusieron piezas *ad hoc* (como la canción *Hermandad nacional*, con letra de Adoum y música de Guevara).

Entre las canciones incluidas en la segunda parte, constaban: el yaraví *Van cantando por la Sierra* (tema identificativo del programa radial del dúo Benítez-Valencia, y que el programa de mano del Teatro Sucre erróneamente atribuye al maestro Aparicio Córdoba), y el danzante *Vasija de barro*; además, tres clásicos guayaquileños: dos pasillos del periodo de letras elegantes de los años 30: *Guayaquil de mis amores* (L: Lauro Dávila; M: Nicasio Safadi), y *Romance de mi destino* (M: Gonzalo Vera Santos; L: Abel Romeo Castillo, director de diario *El Telégrafo*); y el popular pasacalle *Guayaquileño* (de Carlos Rubira). Así, la selección de las piezas reconocía la vigencia y vigor de compositores e intérpretes populares, y sus repertorios; pero se les hicieron otros arreglos, y se insertó esa música en un contexto diferente —la obra coral-dancística *Yaguar-shungo*—, en un escenario de la alta cultura, ante otro público; con todo ello, esas canciones habían sido resignificadas. Desde su perspectiva, los defensores de la música culta tenían razones para enorgullecerse del estilizado repertorio popular-mestizo que se presentó: “Música y danza en ‘Yaguar-shungo’ tienen suficientes méritos y valores como para alzarse a la categoría de representativos de nuestro pueblo”.<sup>1241</sup> Es que después de todos los esfuerzos de la ciudad letrada, la construcción de la categoría “música estilizada” se había cumplido cabalmente, a finales de los años 50.

Más adelante, entre 1958 y 1968, la CCE promovió actos en que la OSN fue presentada junto a artistas populares, como el dúo Benítez-Valencia.<sup>1242</sup> Para Mullo, Wong y otros, el reconocimiento del pasillo y no de otros géneros como el pasacalle o el yaraví —cuyas marcas indígenas eran más notorias— fue un acto de “blanqueamiento”; y la difuminación de esas marcas es lo que se aprobaba en artistas emergentes, como el dúo Miño-Naranjo (fines de los años 50), Los Brillantes (inicios de los 60), y Los Reales (mediados de la década del 60). Desde las epistemologías de la purificación, reconocer esos géneros pudiera representar una suerte de capitulación menor. O un ajuste en la escala del valor de las músicas del país, al añadirle un estrato más: en su nivel más alto, reconocían a la música académica (que incluía la “música ecuatoriana estilizada”); grupos como Los Reales, Los Brillantes, Hnos. Miño-Naranjo ocuparían un nivel medio; un nivel inferior se asignaría al

---

<sup>1241</sup> “‘Yaguar-shungo’ constituyó...”, *El Comercio* (Quito), 29 de mayo de 1958, 7.

<sup>1242</sup> Cfr. De la Torre y Guerrero, *Gonzalo Benítez...*, 98. Se refiere a un acto en el Coliseo, en 1967.

“folklore” (sus representantes mayores: el dúo Benítez-Valencia), con un estilo musical en aparente retirada, entre una masa difusa de silenciados géneros popular-mestizos.

## **Conclusiones**

En este capítulo revisé los procesos de creación de significados distintos para la categoría “música nacional” o “canción nacional”. En la complejidad de varias disputas político-culturales (en las que participaron actores heterogéneos, y no solo las elites del país), le fueron atribuidos diferentes significados. Así, en propuesta abanderada por la industria fonográfica local, la “música nacional” debía ser el pasillo, para oponerse a la “música internacional”; o, desde la ciudad letrada, la música ecuatoriana debía ser académica, en oposición a los géneros populares. En esas disputas, también se entretrejieron relatos identitarios en las ciudades de Quito y Guayaquil; así, la identidad quiteña debía ser blanco-hispánica vs. popular-mestiza (identidad construida con apoyo de la música popular-mestiza y el teatro popular); en el puerto, las elites sociales buscaron distinguirse de las multitudes barriobajeras; estas dos identidades se asociaban al consumo de músicas internacionales en escenarios de distinción, y al de la incipiente canción rocolera, respectivamente.

En los decenios comprendidos entre 1945 y 1965, a despecho de los discursos desarrollistas, Quito y Guayaquil recibieron enormes poblaciones migrantes internas, empobrecidas; pero sus demandas materiales y necesidades culturales fueron gestionadas de diferente manera. Y más que el Estado, fueron instituciones del mercado (la radio, la industria fonográfica) los que brindaron respuestas; en Quito, además, hubo una importante gestión de construcción identitaria abanderada por el Municipio, con apoyo de instituciones culturales que también se abanderaron del discurso del mestizaje (como la UNP). En Guayaquil, en cambio, se sostuvo el proceso que afirmaba las jerarquías sociales, según el consumo cultural (musical en particular); los artistas extranjeros y los géneros considerados modernos y distinguidos (como el bolero mexicano) se escucharon en escenarios excluyentes (las *boites*). En contraste con ese consumo, actores de un partido populista (CFP) a su vez apoyaron la construcción de un “guayaquileñismo subalterno” (incluyendo artistas y géneros populares en sus campañas, celebraciones y mítines), en su disputa por el Municipio local.

Esos eventos provocaron diferencias en los procesos del pasillo, en Guayaquil y Quito, más allá del denominador común de intensos intercambios entre pasillo y géneros

como el valse, el bolero o el tango, en la década del 50. Ello condujo a distintas derivas del pasillo, en Quito y Guayaquil: la “bolerización” se aprecia más en Quito, en contraste con la orientación hacia la naciente “canción rocolera”, en el puerto. Además, en Quito, se produjeron otras derivas adicionales: a) la “estilización de la música nacional”; b) la construcción de lo popular como lo “folklórico”; c) la postulación del pasillo con influjo del yaraví como “la canción nacional”. Entonces, a pesar de que existían distintos pasillos en cada región del país, la construcción de *una sola* “canción nacional” se produjo desde Quito, con mediación de varios actores (incluido el dúo Benítez-Valencia) y de las disqueras locales.

En cuanto a la industria fonográfica local, en el decenio de 1950 buscó preservar su público ante la arremetida de nuevos estilos (antillanos y, a fines del decenio, el rock; luego, en los años 60, la música “nuevaolera”), promocionados por empresas discográficas internacionales, más poderosas. Su estrategia fue doble: primero, apostaron a descubrir y promover las nuevas voces y estilos que requería el mercado internacional: más eclécticos, con menores marcas “nacionales”; ello dio impulso al llamado pasillo “mexicanizado” y a una incipiente canción rocolera —canción que debe su nombre al dispositivo llamado *rocola*, y al que se ligan nombres de nuevos artistas como Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas). Una segunda estrategia fue salvaguardar el mercado de la “música nacional”, lo que contribuyó a mantener vigente esta categoría y a artistas como el dúo Benítez-Valencia. En ese proceso, las disqueras locales recibieron apoyo indirecto de instituciones no vinculadas al mercado, que tomaron parte activa en la organización de espectáculos musicales: entes estatales (como el Ministerio de Educación, o Cancillería) y entes de la sociedad civil (como los colegios). Todos ellos, junto a la radio, lanzaron una enorme oferta de espectáculos de música folklórica, en Quito principalmente. Así resultó que, en el país, la difusión y el consumo de las músicas no estuvo mediado, exclusiva ni principalmente, por circuitos internacionales del espectáculo; implicó asimismo que los artistas del país no dependieran de esas empresas transnacionales para subsistir. En ese contexto se inscribe el amplio proceso de construcción de “una canción nacional”, y de posicionamiento del pasillo como su símbolo. Así, aunque los nuevos estilos internacionales efectivamente ingresaron al mercado local, no pudieron neutralizar la vigencia ya alcanzada por los géneros popular-mestizos, ni a sus intérpretes.

## Conclusiones

Inicié este trabajo preguntándome cómo incidieron, en la “nacionalización del pasillo ecuatoriano”, los siguientes elementos: la poesía modernista; los debates sobre *mestizaje* y *nación*; y la radio y dos industrias culturales (discográfica y de espectáculos de variedades). Pues bien, la indagación en fuentes primarias modificó algunos presupuestos sobre el género, implícitos en esa pregunta. Primero: constaté que fue otro pasillo (no el modernista) el que recibió la investidura de “la canción nacional” en los años 60. Segundo: los datos de archivos indicaron que el periodo del pasillo con letras modernistas no se extendió hasta los años 50 o 60. Varios autores han sostenido que ese pasillo rigió más allá de 1940: según Julio Bueno, el pasillo modernista (“época clásica”) duró “desde los años treinta a los sesenta”;<sup>1243</sup> para Granda, el “pasillo clásico”, tradicional, es el “*pasillo-canción poético* grabado en disco a inicios del siglo XX (sic)”; lo diferencia de “los actuales *pasillos de rocola* o música *chicha*”, surgidos “a partir de los años 60”.<sup>1244</sup> Wong también refiere que el periodo del pasillo modernista se extendió de 1920 a 1950<sup>1245</sup> (y, en relación con ello, propuso que la “nacionalización del pasillo” ocurrió a fines de ese lapso). Pero el pasillo modernista no se extendió hasta los años 50 ni 60, ni fue el que recibió el galardón simbólico de “la canción nacional”, en la década de 1960. En realidad, el condecorado fue otro pasillo: aquel con influjo del yaraví, construido por músicos de la región Sierra centro-norte, en el periodo

---

<sup>1243</sup> Bueno periodiza así el pasillo-canción: primer momento (1930-1960), identificado por la inclusión de poemas modernistas y románticos; segundo momento (1950-2000), con dos categorías: “Especie 1”, de los años 50 y 60, que “desemboca en la actual música rocolera”; y “Especie 2”, que es académica y “mantiene la calidad, [...] que está latente [...] a través de formatos puramente instrumentales, (sic: ya no sería pasillo-canción) como producto de su evolución o como proyecto de retomar sus raíces”. [Julio Bueno Arévalo, “El pasillo lojano y otros géneros, entre 1900-2000, Muestra viva del patrimonio intangible. Antología y análisis musicológico”. 2010. Acceso 6 mayo 2017 <<http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?Home>>, 9-10]

<sup>1244</sup> Granda, *El pasillo ...*, 13, 58. Granda diferencia ambos pasillos en su forma, aunque afirma que cumplen una misma función social. [Ibíd., 58] En este trabajo hemos visto, por el contrario, que los sentidos que se construyen con esos dos pasillos son distintos.

<sup>1245</sup> “En los años veinte, estos poetas [de las ‘élites intelectuales’] transformaron las llamadas ‘canciones de maldición’ en canciones románticas a través del uso de una poesía modernista que idealizaba la imagen de la mujer. [...] [Era poesía] fácil de musicalizar por la elegancia, consonancia y estructura sencilla del texto”. Y añade: “Sin embargo, el contenido de las letras [...] no explica por qué estas canciones han ganado un estatus [de] nacional dentro y fuera del país. El factor clave para entender el proceso de nacionalización de una música popular se encuentra en analizar los mecanismos en que las élites, el gobierno y los medios masivos de comunicación promueven un determinado tipo de música como emblemático de la nación”. [Wong Cruz, *La música nacional ...*, 95 y 105]

ca.1945-1965; su epicentro fue la ciudad de Quito, y tuvo como su exponente mayor al dúo Benítez-Valencia.

Un tercer presupuesto implícito (errado también) proviene de que buena parte de los autores revisados distingue solo entre dos pasillos: el modernista y el rocolero. Granda se refiere a ellos en su trabajo, e ignora otras formas del género presentes en esas décadas.<sup>1246</sup> De su parte, Wong señala con acierto la coexistencia del pasillo “boleroizado” y los pasillos rocolero y modernista; sin embargo, considera que este último se extiende hasta los años 50 y 60, y no reconoce al pasillo con influjo del yaraví como distinto del modernista. Julio Bueno añade otra categoría, en los años 40 al 60: el pasillo académico,<sup>1247</sup> sin distinguir tampoco entre el pasillo modernista y el “yaravizado”. De mi parte, he revisado cuatro formas del género, de los decenios de 1950 y 1960: pasillo con influjo del yaraví, estilizado, “boleroizado” y melodramático, sin ignorar la existencia de otras formas (menos estudiadas).

Ahora revisaré los hallazgos sobre el pasillo modernista y el pasillo con influjo del yaraví. He diferenciado ambos pasillos no solo a partir de sus poéticas (que los vinculan con construcciones de sentidos y funciones sociales distintas); también me detuve en elementos diferenciadores, como el contexto en que nació cada pasillo, y el impacto de la radio y de dos industrias culturales (la fonográfica y las de espectáculos) en los respectivos procesos:

- La poesía modernista constituyó un referente para el pasillo-canción durante un periodo muy acotado (1920 - ca.1935-1940); en ese lapso fue mayor la proporción entre letras modernistas respecto de las no modernistas, en los pasillos nuevos. Después, esa proporción decayó; la presencia de la poesía modernista se redujo en el pasillo-canción, igual que en el ámbito de la literatura en general; su inclusión en nuevos pasillos, después de 1950-1960, ha sido eventual.
- Sobre el contexto: se emplearon poemas modernistas como letras de pasillos en un momento muy temprano de la formación de los campos del arte y de la música, y del

---

<sup>1246</sup> Cfr. Granda, *El pasillo ...*, 13, 58, 83.

<sup>1247</sup> Bueno propone al “Pasillo académico o de concierto”, no vocal, como categoría diferenciada del pasillo-canción (con sus dos “Especies” o categorías: la que llevaría a la música rocolera, y la académica). Pensamos que hay un lapsus cuando señala que la “Especie 2” del pasillo-canción (la académica), tenía “formato puramente instrumental”; tal vez quiso decir que tenía formato “vocal-sinfónico”, pues luego señala que hubo una “diversificación del pasillo, a mediados del s. XX”, con los pasillos vocal-sinfónicos, sonato-sinfónicos, y fusiones entre pasillo y “otros géneros y estilos (pasillo-jazz, pasillo bolero, pasillo rock, pasillo pop, etc.)”. Ejemplos de compositores de esos “pasillos de concierto”: Luis H. Salgado, Corsino Durán (años 40 y 50); Ángel Honorio Jiménez y Gerardo Guevara (años 60). [Bueno Arévalo, “El pasillo lojano...”, 10]



campo cultural en general: el CNM nació en 1900, en Quito (el de Guayaquil, en 1928); la Escuela de Bellas Artes, en 1904, en Quito; las compañías locales de teatro con mayor impacto actuaron desde 1925; la empresa de espectáculos FERIA de Muestras operó desde 1925, y la primera radioemisora clave en el proceso del pasillo se inauguró en 1929.

- En contraste, en los años 50, la mayor institucionalización del campo del arte y del campo musical (por influjo de la CCE, más que por accionar del CNM) derivó en mayores tensiones entre músicas populares y música académica. Las políticas de purificación que impulsó la CCE arrojaron lo que los académicos llamaron *música ecuatoriana estilizada* (que incluía al pasillo estilizado); con ello se estructuró mejor la oposición entre música académica y músicas populares (incluidos los diferentes pasillos, otros géneros popular-mestizos, y el folklore en general).
- Esos dos pasillos difieren en las tecnologías que mediaron su difusión. El pasillo modernista emergió con el fonógrafo y dispositivos similares, incluidos los parlantes. El pasillo con influjo del yaraví nació ligado al auge de la radio (sobre todo, desde ca.1945), lo que modificó radicalmente las dinámicas de producción, y amplió enormemente las posibilidades de difusión y de consumo.
- También contrastan las industrias culturales que dieron impulso a cada uno de esos pasillos. En el pasillo de inicios de siglo, fue clave la fonográfica (internacional y local); un apoyo indirecto provino de las compañías extranjeras de teatro, que promocionaron el género canción desde ca. 1910. Se les sumaron, entre 1925 y 1935, las compañías locales de teatro, como auspiciadoras del género. De todas esas industrias, la fonográfica fue la más importante en el ascenso del pasillo porque impulsó la composición y difusión del género, ayudó a que se fijaran la estructura y formatos de interpretación, y a que se modificara su agógica. En cuanto al género canción, la idea de elegancia estaba asociada al estilo lírico y a la poeticidad de las letras; esa noción y ese influjo habría sido una importante razón para el empleo de poemas modernistas y románticos como letras de pasillos.
- Hacia 1930, la industria fonográfica (local e internacional) había resignificado ya al pasillo como *música nacional*, junto a construcciones similares en otros países de la región. Pero este proceso es muy distinto de la designación de la década de 1960, en

la cual pesó más la industria fonográfica local (ya no la internacional). Además, en esta última se sumaron actores sociales diversos: entes políticos (Municipio de Quito, el Estado) y culturales (UNP), amén de la agencia personal del propio dúo Benítez-Valencia. Por último, desde los años 30 incidieron radio e industrias del espectáculo.

- Las diferentes poéticas del pasillo modernista y del pasillo “yaravizado” implican la construcción de sentidos diferentes y, por ende, se relaciona con funciones sociales distintas.<sup>1248</sup> En el pasillo con influjo del yaraví hay menor apego a la poeticidad de las letras (desplazamiento en el que coincide con el pasillo melodramático). En cuanto a los motivos, los cambios que traía la modernidad eran centrales en el pasillo modernista mientras, en aquel con influjo del yaraví, pesaban más el discurso nacionalista y el de una identidad quiteña popular-mestiza.
- El contexto, desde los años 50, fue de una multiplicidad de formas del pasillo. El pasillo con influjo del yaraví coexistió en Quito con otros pasillos: el estilizado y el “bolerizado”. Este último fue expresión, en la capital, de la apropiación de elementos de otros géneros de la región (en este caso, del bolero). Un fenómeno similar de apropiación ocurrió en Guayaquil (aquí, de rasgos del valse y el bolero), y su producto fue el pasillo melodramático. Pero cada uno fue construido desde un *ethos* diferente, desde sensibilidades distintas.
- De su parte, el pasillo melodramático se cultivó primero y con mayor asiduidad en Guayaquil, desde el decenio de 1950. Se fundamenta en la práctica de intercambiar rasgos entre géneros musicales populares asentados en la estética del melodrama; este proceso también ocurría en otros países de Latinoamérica, de similares contextos sociales. En lo social, este pasillo melodramático emergía en el contexto de una nueva cultura popular urbano-marginal de la región —similar a la que se afirmaba en varias ciudades grandes, que crecían por la migración interna, y que estaban marcadas por la exclusión social, cultural, económica—. Así surgieron variantes melodramáticas en el valse, el bolero, y otros géneros, los cuales conformaron de a poco el corpus de

---

<sup>1248</sup> A criterio de Granda, el pasillo rocolero no implica una “propuesta de innovación estética, sino una reiteración de los mismos contenidos del pasillo anterior [‘el clásico’ o ‘poético’] solo que con un lenguaje no cristalizado (sic) o poético y que, en lo musical, extrañaría también una técnica y estética reconocidas”. [Granda, *El pasillo ...*, 13] A partir de la información de archivos de décadas posteriores a la de 1930, me parece errado también su criterio de que la función social del pasillo modernista y del rocolero sea la misma.

canción popular melodramática de la región (también llamada rocolera, vellonera, o de cantina). Si bien ese *ethos* se mostró por primera vez en el tango arrabalero de los años 20, cabe señalar que el tango es solo un género, mientras que la canción popular melodramática (rocolera, cebollera, cantinera) sería un sistema de géneros, que habla de un giro clave en la estructura de sentimientos de las modernidades periféricas.

- En ese proceso, fue clave la interpretación por artistas que encarnaban una sensibilidad-otra, un *ethos* particular del sujeto urbano-marginal. Así, Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas constan entre los pioneros de la música rocolera en Latinoamérica.
- Estas formas del género presentes en el país en los años 50 y 60 (pasillo con influjo del yaraví; melodramático; estilizado; “bolerizado”) coexistieron con un conjunto mayor de pasillos, de diversas ciudades y provincias (Loja, Manabí, Esmeraldas, y otras). Cabe resaltar que se invisibilizó a la mayor parte de ellas, al designar a un solo pasillo como “la canción nacional”, en la década de 1960.
- En cuanto al repertorio, “la canción nacional” unguada en los años 60 incorpora algunos temas compuestos y grabados en decenios anteriores, con letras modernistas (por ejemplo: *Tú y yo*, de 1934, fue grabado luego por los dúos Benítez-Valencia y Miño Naranjo). Pero obviamente incluye muchos temas nuevos, de los decenios de 1940, 1950 y 1960, que respondían a estéticas y motivos diferentes. El hecho de que esas letras ya no apelen a tópicos del modernismo es significativo, pues permite decir que la poesía modernista *no fue* uno de los elementos que más incidió en la designación de una forma de pasillo como “la canción nacional”, en los años 60. La presencia de poesía modernista en el repertorio de esta “canción nacional” habla de una poética y una estética *entre otras*; el modernismo ya no era el modelo hegemónico en el género pasillo, que se había diversificado mucho, por entonces.
- Otro elemento considerado decisivo en la designación de “la canción nacional” en los años 60, fue la concurrencia de los debates en torno a la nación. Se dijo que, en la designación del pasillo como *música ecuatoriana* (ca.1930), la industria fonográfica fue el principal actor (y que lo había logrado mediante su publicidad en la prensa, las audiciones de discos y las actuaciones de artistas). Aquí, cabe recordar que *canción nacional* es una construcción discursiva que atribuye caracteres diferentes a la nación

(o a la ciudad, en su variante local), según el momento histórico y las fuerzas sociales que la auspician; por eso constituye un escenario de lucha por el poder simbólico. En la propuesta abanderada por la industria fonográfica ca. 1930, la *música ecuatoriana* debía ser el pasillo, en oposición a la “música internacional” y a las músicas nacionales de cada país; o, desde la ciudad letrada, la música ecuatoriana debía ser académica, en oposición a los géneros populares. En esas disputas, también se entretejieron relatos identitarios en Guayaquil y Quito, en los años 50. Algunas elites proponían una identidad quiteña blanco-hispánica, en posición a una identidad popular-mestiza (la cual fue construida con apoyo de la música popular-mestiza y el teatro popular). En particular, el pasillo con influjo del yaraví, de ca.1945-1965, respondió mucho al discurso del nacionalismo posterior a la Guerra de 1941; también al discurso del mestizaje, y al que buscaba construir políticamente a Quito como ciudad que acogía al migrante, lo reconocía, y lo integraba a las nuevas formas de vida urbana. En Guayaquil, en cambio, las elites buscaron distinguirse de las multitudes barriobajeras al consumir músicas internacionales en escenarios de distinción, como las *boites*; mientras, los grupos subalternos consumían la incipiente canción rocolera, en cantinas.

Ahora que he sustentado que el pasillo modernista y aquel con influjo del yaraví (de ca.1945-1965) fueron dos pasillos distintos, resumiré el rol de la radio y las industrias culturales en la construcción de “la canción nacional” en los años 60. Puede afirmarse, como contexto, que aquella resignificación se enfrentaba a la noción letrada (y sus prácticas *ad hoc*) de que la *música nacional* debía tener formas académicas.

Entre 1925 y ca.1935, la presencia del pasillo-canción en los espectáculos de variedades contribuyó al auge del género; esa mediación fue más importante entre 1935 y ca. 1945-1950. Las iniciales compañías locales de teatro y las de espectáculos fueron escenarios del debate musical, por los artistas y sus repertorios —la industria local de teatro decayó en los años 30, no así los diversos y multitudinarios programas de variedades del American Park de Guayaquil, de la Feria de Muestras (que recorría todo el país), y de sus similares—. De la mano de las variedades,<sup>1249</sup> el pasillo-canción ingresó a los teatros desde los años 20, ganando

---

<sup>1249</sup> Aunque un estudio profundo de los espectáculos de variedades excede los límites de esta tesis, es posible diferenciar al menos dos momentos. En sus inicios, las variedades reunían espectáculos diversos (música, magia, muestra de fenómenos), y de a poco empezaron a alojar al género canción; eso contribuyó a

posiciones cada vez más favorables entre los *habitués* de ellos y entre los públicos populares; allí, se codeó con otros géneros en ascenso: amén del yaraví y sanjuanito, compartía aplausos con el tango, el valse, el bambuco, la ranchera, el bolero; incluso, junto al foxtrot y el charleston. Esto ocurría en los años en que la inclusión de poemas del modernismo (forma cara a la ciudad letrada) en las letras de pasillos era una práctica frecuente, y bien vista.

Por esos años, también se extendía la noción que relacionaba a la institucionalización del arte se ligaba al avance de procesos civilizatorios. La ciudad letrada impulsaba la difusión de las formas clásicas y quería imponerlas. Pero ocurrió un cambio en la correlación de fuerzas en la disputa musical. Con la irrupción de *lo popular*, nuevos eventos —del espacio sonoro; de los debates sobre el arte en el espacio público cultural; y aún de la misma lucha social—, ahondaron el “desorden” que la industria fonográfica había introducido en el campo cultural. Al trabajo de la industria fonográfica, se sumó el de la radio y las empresas locales de espectáculos. La radio, en particular, constituyó una arena de debates que ofrecería cada vez mayores ventajas a las músicas populares. Desde los años 40, la radio pasó a comandar la mediación en los espectáculos musicales, y llegó a funcionar como otra adicional industria del espectáculo. Este rol fue decisivo en la transición hacia otros estilos en el pasillo, al auspiciar a múltiples cantantes y compositores populares, y difundir sus repertorios —artistas y repertorios que, de a poco, ponían distancia con las formas modernistas—.

Con un CNM en sostenida crisis, la ciudad letrada obtuvo pobres resultados en su intento por ordenar el espacio sonoro y los espacios públicos culturales en general. Traversari y Durán condujeron las políticas del CNM hasta el decenio de 1940 (Traversari fue también el primer director del CNM de Guayaquil); actuaron desde sus prácticas como académicos y como rectores de las políticas de la mayor institución del campo musical. Así y todo, hasta 1945, la respuesta académica más contundente no provino del CNM, sino del accionar de dos

---

que éste se independizara en cierto modo del canto lírico. En ese primer momento, el escenario seguía siendo el proscenio de los Teatros, sus gestores eran usualmente compañías extranjeras y, aunque la zarzuela y el género chico eran centrales, el pasillo modernista y otros géneros popular-mestizos (en formato lírico) tuvieron allí un lugar. En una segunda etapa, las variedades se ligaron a los inicios de la radio, y su momento más alto fue entre 1935 y ca. 1945-1950. El escenario fueron los platós de las emisoras, teatros de diversas jerarquías (ya no solo grandes teatros), y variados locales (colegios, empresas, coliseos); sus gestores fueron las compañías nacionales de teatro, las empresas locales de espectáculos, las empresas discográficas, y otras. En este segundo momento es cuando empieza a decaer el impulso del pasillo modernista, de la mano del incremento de autores, intérpretes y estéticas, y de un acceso mayor de públicos populares al consumo musical; los productos no musicales de las variedades pasaron a ser menos “variados”, y cedieron ampliamente la hegemonía a la música.

compositores académicos resignificadores que operaron al margen de esa institución hasta fines de los años 30: Segundo Luis Moreno, en Quito, y Angelo Negri, en Guayaquil.

Cada uno resignificó a partir de nociones distintas sobre lo que debía ser la música ecuatoriana, y desplegaron sus políticas con diferentes apoyos logísticos. Angelo Negri fue un trabajador fervoroso que buscó posicionar a la música culta; con mediación de actores de la burguesía del puerto, sus prácticas lograron enorme visibilidad, en el periodo. A su vez, Moreno fue acaso el principal resignificador hasta 1945, promoviendo la categoría de *folklore musical* y gravitando en el debate con su libro *La música en el Ecuador* (1930). La industria fonográfica internacional, apropiada de esa noción en boga en Europa a fines del s. XIX e inicios del XX, construyó las *músicas folklóricas latinoamericanas*; en aquel universo, el pasillo no hizo más que afianzarse como el principal género popular-mestizo del país. Así, pues, la ciudad letrada no logró posicionar sus epistemologías de la purificación en el periodo (ellas rebasaron los límites del CNM solo con la mediación de la CCE, desde 1944).

En otro ámbito, desde ca. 1945, la diferente gestión política de lo popular en Quito y Guayaquil derivó en culturas políticas disímiles, con *praxis* culturales distintas, fundadas en *ethe* y sensibilidades diferentes. En el puerto, la narrativa oficial tildaba de salvajes a las expresiones y prácticas de habitantes de los suburbios (los márgenes urbanos). En contraste, la emergente canción rocolera se enfocaban en las vivencias de esos inmigrantes, recogiendo incluso episodios de conflictos con la ley; los mostraba como sujetos: portadores de una subjetividad masculina urbano-marginal (distinta de la liberal-burguesa), de sensibilidades nuevas. Así, esa experiencia popular empezó a cantarse en pasillos, valeses y boleros melodramáticos, desde fines de los años 40, enunciando desde un *ethos* ya presente en el tango de los años 20, pero que apenas ahora mostraba su extensión y vigencia. Era un proceso musical que cristalizaba en relación orgánica con la construcción cultural y las *praxis* políticas del partido populista del puerto, el CFP. Fue así como, en íntima relación con las diferentes tradiciones de gestión de lo popular en las dos ciudades, emergieron diferentes procesos del pasillo: el melodramático (como parte de la *canción rocolera*) y el “bolerizado”.

De su parte, la radio, la industria fonográfica local e internacional, y las empresas locales de espectáculos evidenciaron su diversidad y su eficiente trabajo de segmentación de los públicos: ellas promovieron tanto las “músicas folklóricas” como la canción melodramática y el pasillo “bolerizado”. La difusión del pasillo estilizado corrió a cargo,

principalmente, de instituciones del campo cultural: CCE, Universidad Central del Ecuador, Unión Nacional de Periodistas (UNP). Para apreciar la complejidad de las mediaciones, baste mencionar que, en la UNP, existieron facciones que apoyaron, tanto al folklore musical, a las danzas indígenas, al pasillo “yaravizado” (de ca. 1945-1965), como al pasillo “boleroizado”.

Esa complejidad de las mediaciones se aprecia también en la construcción del pasillo con influjo del yaraví como “la canción nacional”, en los años 60. Para empezar, la gestión del dúo Benítez-Valencia —que se auto-reconocía como “auténtico” representante de la canción nacional— se dio en el contexto de otra disputa: la búsqueda de una identidad quiteño-popular-mestiza; esa fue una política cultural prioritaria para el Municipio de Quito, en tensión con aquellas emanadas de la CCE. En ese empeño, el dúo contó con el apoyo de sus redes sociales, de sus lazos débiles con actores de la política y de la *intelligentsia* quiteña (ligados a la UNP, a Radio Quito, al Diario *El Comercio* y el Municipio). Además, esa gestión del dúo se vio favorecida también por el auspicio de las pequeñas discográficas del país.

En efecto, en los años 50 y 60, las empresas fonográficas locales desplegaron una doble estrategia comercial para enfrentar la arremetida de nuevas músicas y estilos extranjeros, impulsados por los emporios transnacionales (estilos antillanos; rock; música “nuevaolera”). La primera fue mantener vigentes la categoría de “canción nacional” y a artistas como Benítez y Valencia, para salvaguardar la vigencia del mercado local. Su segunda estrategia fue apostar también a descubrir y promover las nuevas voces y estilos que requería el mercado internacional: más eclécticos, con menores marcas “nacionales”; así vieron la luz el pasillo “boleroizado” y la naciente canción rocolera. Esta última, en particular, tomó su nombre del popular dispositivo de reproducción (la *rocola*), ahora ligado un escenario de consumo que se extendía en los márgenes urbanos (la cantina). Canción ligada a nombres de artistas emergentes, como Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, quienes encarnaban el *ethos* de un nuevo segmento del público: hombres que se expresaban desde una subjetividad urbano-marginal, que se autorizaban a llorar el eterno amor desengañado, así como las tragedias cotidianas ligadas a su condición de excusión cultural y social. Finalmente, otra mediación muy importante en ese proceso (y en el del pasillo “boleroizado”) fue cumplida por arreglistas y, sobre todo, por talentosos requintistas (Homero Hidrobo, Rosalino Quinteros, Eduardo Erazo, y varios otros).

La complejidad del proceso social total (como Williams define a la cultura) se evidencia con el apoyo indirecto que las disqueras locales recibieron de instituciones no vinculadas al mercado: entre los activos organizadores de espectáculos musicales constan actores estatales (Ministerio de Educación, Cancillería), actores de la sociedad civil (UNP, asociaciones diversas) e instituciones de lo ideológico-cultural (Universidad Central, diversos colegios). Junto a la radio, todos ellos lanzaron una oferta enorme de espectáculos de música “folklórica”, en Quito principalmente. Como se aprecia, la difusión y el consumo musical no estuvieron mediados (exclusiva ni principalmente) por circuitos internacionales del espectáculo; eso también explicaría la diversidad en la oferta: música folklórica internacional, pasillo yaravizado, pasillo “bolerizado”, pasillo estilizado. El resultado fue que, si bien los nuevos estilos internacionales ingresaron al mercado local, ellos no pudieron neutralizar la vigencia ya alcanzada por los géneros popular-mestizos, ni desplazar a intérpretes ya posicionados del “folklore nacional”/ de “la canción nacional”, y del pasillo “bolerizado” (en Quito, sobre todo); de hecho, este último compartía repertorio con “la canción nacional”, pero desde otro estilo y con otro formato interpretativo, con arreglos inspirados en el bolero mexicano, y con la presencia ahora ineludible del requinto.

Todo lo expuesto da sustento a los hallazgos principales: que la vigencia del pasillo modernista abarcó dos décadas; que este pasillo es diferente del pasillo con influjo del yaraví; que existieron dos momentos en que se construyó la “canción nacional”: hacia 1930 (por parte de las empresas discográficas extranjeras, sobre todo); y hacia 1960 (con participación de diversos actores: las discográficas locales, principalmente; varios actores de sociedad civil —incluida la gestión del dúo Benítez-Valencia—; la radio; las empresas locales de espectáculos); finalmente, que el pasillo no es un género único ni unívoco, sino que sus estéticas han ido modificándose en el siglo XX, para dar lugar a la construcción de diferentes pasillos con diferentes sentidos, según los actores sociales que se apropiaron de él, y según los contextos sociales y los recursos tecnológicos de que se disponía en cada momento.

A manera de coda, creo pertinente ubicar en un arco temporal mayor, a los eventos y prácticas estudiados en este trabajo; me refiero al gran arco en que se conforma el moderno artista popular en Ecuador. A inicios del s. XX, ellos lograron independizarse de mecenas de la Iglesia, del Estado y de las elites socio-económicas, con mediación de las tecnologías de grabación y reproducción musical. Luego, entre 1945 y 1960 dieron otro paso: compositores



populares e intérpretes de la “canción nacional” dejaron de depender de empresas transnacionales —nuevos hegemones en el mercado internacional— para subsistir, y hallaron modos de proseguir en su trabajo. Décadas más adelante, las NTICs mediarían en otro episodio más, en ese camino de autonomización —siempre relativa e inestable, siempre compleja— del artista popular.

## Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. *De cerca y de memoria: lecturas, autores, lugares*. Quito: Ediciones Archipiélago, 2003 [2002].
- Alemán, Álvaro. “Jorge Icaza y la vanguardia, a través de su obra dramática”. Ponencia, Congreso Internacional Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias, Quito, 18-21 de septiembre de 2006, Universidad Andina Simón Bolívar.
- . “El Teatro Nacional Sucre como espacio literario”. En Gabriela Alemán (edit.), *Formidables 125 años*, tomo 1. *Sube el telón*: 261-279. Quito: s/e, 2012.
- Alemán, Hugo. *Presencia del pasado*. Quito: CCE, 1949.
- Avilés Pino, Efrén. “Bonifaz, Neptalí”. Acceso 19 febrero 2016 <<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=268&Let>>
- Bajtín, Mijaíl. “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”. En *Revista Eco*, No. 134 (1976): 311-38. Acceso 3 mayo 2017 <<https://es.scribd.com/doc/68254332/Mijail-Bajtin-Carnaval-y-Literatura>>
- Balint-Zanchetta, Jaqueline. “Rupturas y continuidades en la lírica del tango: de la *poeticidad* a la *cancionidad*”. En Oscar Conde (edit.), *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades*: 105-20. Buenos Aires: Biblos / Ediciones de la UNLa, 2014.
- Balseca Franco, Fernando. *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Taurus, 2009.
- Benites Vinuesa, Leopoldo. *Ecuador: drama y paradoja*. Quito: Campaña Nacional Eugenio por el Libro y la Lectura, 2003 [1950].
- Blesa, Túa. “Fernando Lázaro Carreter: la literalidad de la literatura”, 2008 <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/520/506>>
- Boccuti, Anna. “Y todo a contraluz: la poética del tango y su irradiación en los poemas de Oscar Steimberg”. Acceso 4 agosto 2017 <[http://www.academia.edu/9612413/Y\\_todo\\_a\\_contraluz\\_la\\_po%C3%A9tica\\_del\\_tango\\_y\\_su\\_irradiaci%C3%B3n\\_en\\_los\\_poemas\\_de\\_Oscar\\_Steimberg](http://www.academia.edu/9612413/Y_todo_a_contraluz_la_po%C3%A9tica_del_tango_y_su_irradiaci%C3%B3n_en_los_poemas_de_Oscar_Steimberg)>
- Borras, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012 [2009].

- Bourdieu, Pierre. "Sobre el poder simbólico". En *Intelectuales, política y poder*: 65-73. Buenos Aires: Eudeba, 2005 [1999].
- Bueno Arévalo, Julio. "El pasillo lojano y otros géneros, entre 1900-2000. Muestra viva del patrimonio intangible. Antología y análisis musicológico". 2010. Acceso 6 marzo 2013. <<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#home>>
- Burbano de Lara, Felipe. "Guayaquil en los años 50. Irrupción populista, auge económico y poder oligárquico". En Felipe Burbano de Lara (coord.), *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*: 247-28. Quito: FLACSO/Ministerio de Cultura, 2010.
- Byrne, David. *Cómo funciona la música*. ePub base r1.1 jandepora, 2012.
- Campos Romero, Alfonso. *El canto del ruiseñor. José María Trueba, artífice del canto lírico en Quito*. Quito: FONSAL, 2009.
- Cano, Martín. "Del arte musical ecuatoriano". *El Telégrafo* (Guayaquil), 11 de julio de 1937, 7.
- Carrión, Benjamín. "Retrato a lápiz del Ecuador y su cultura" [1961]. *Re/incidencias, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*, Año III, No. 3 (diciembre 2005), 181-196.
- Carrión, Benjamín. "Trece años de cultura nacional: 1944-1957" [1957]. *Re/incidencias 3. Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión* Año 3, No. 3 (diciembre 2005), 249-265.
- Carrión, Benjamín. "Oswaldo Guayasamín y 'El camino del llanto'" [1953]. *Re/incidencias, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*, Año 3, No. 3 (diciembre 2005), 203-212.
- . *El cuento de la Patria: Breve historia del Ecuador*. Quito: CCE, 1973 [1967].
- Chartier, Roger. "'Cultura popular': Retorno a un concepto historiográfico". *Manuscripts*, No. 12 (enero 1994): 43-62. Acceso 24 febrero 2017 <<https://ddd.uab.cat/pub/manuscripts/02132397n12/02132397n12p43.pdf>>
- . *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996 [1991].

- Conde, Oscar. “Los temas del *amuro* y la *milonguita*, o de cómo Contursi revolucionó la letra del tango”. En Oscar Conde (edit.), *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades*: 81-103. Buenos Aires: Biblos / Ediciones de la UNLa, 2014.
- Coronel, Adriana V[aleria]. “A Revolution in Stages: Subaltern Politics, Nation-State Formation, and the Origins of Social Rights in Ecuador, 1834-1943”. Tesis doctoral, N.Y. University (EE.UU.), 2011. Acceso 19 junio 2013 <<http://gradworks.umi.com/34/45/3445285.html>>
- . “Hacia un ‘control moral del capitalismo’: pensamiento social y experimentos de la Acción Social Católica en Quito”. En Ximena Sosa-Bucholz y William F. Waters (comps.), *Estudios ecuatorianos. Un aporte a la discusión*: 57-78. Quito: FLACSO / Abya-Yala, 2006. Acceso 14 mayo 2016 <[www.flacso.org.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=48931](http://www.flacso.org.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=48931)>
- Cortés, Carmen. “Carmen Rivas lleva 60 años a ritmo del tango”. *El Universo*, 29 de septiembre de 2004. Acceso 16 septiembre 2016 <<http://www.eluniverso.com/2004/09/29/0001/1065/6D2DADD1B87D431995E365FB108D7310.html>>
- Cruces, Francisco. “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento”, *Revista Anthropos*, No. 219, *dedicado a Jesús Martín Barbero: Comunicación y culturas en América Latina* (2008). Acceso 3 de mayo (2013).
- Cueva, Agustín. “El Ecuador de 1925 a 1960”. En Enrique Ayala Mora (edit.), *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 10, *Época Republicana IV*: 87-121. Quito: Corporación Editora Nacional, 1990.
- De la Cuadra, José. *El montuvio ecuatoriano*. Quito: Libresa / UASB, 1996 [1937].
- De la Torre Aráuz, Patricia. *Stato Nostro. La cara oculta de la beneficencia en el Ecuador*. Quito: Abya-Yala, 2004, 2ª ed. Acceso 19 junio 2013 <<http://www.puce.edu.ec/sitios/ocpal/images/documentos/STATO-NOSTRO.PDF>>
- De la Torre, Adrián y Pablo Guerrero G. *Gonzalo Benítez. Tras una cortina de años*. Quito: FONSA, 2006.
- Delgado Cepeda, Hugo. *Orígenes de la Radiodifusión guayaquileña*. Guayaquil: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la U. de Guayaquil, 1980 [1969].

- Devés Valdés, Eduardo. “Las redes de la intelectualidad periférica entre 1920 y 1940: Intento de una cartografía y de un planteamiento teórico”. En *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*, Aimer Granados (coord.): 23-40. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa / Juan Pablos Editor, 2012.
- . *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, tomo I: *Del Ariel de Rodó a la CEPAL*. Buenos Aires / Santiago de Chile: Biblos / DIBAM, 2000.
- Durán, Sixto María. “Música ecuatoriana”. En *Teoría del Arte en el Ecuador*: 241-56. Quito: Banco Central del Ecuador, CEN, 1987 [1927].
- Ecuador. Ministerio de Relaciones Exteriores. “Las instituciones musicales”. En *La música en el Ecuador. Recursos musicales del Ecuador Actual*, 4 Vol., *Música académica*. Quito: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2003.
- . “Reglamento para el Teatro Sucre de esta capital”. En *Registro Oficial*, Año I, No. 135 (Quito, lunes 15 de mayo de 1933): 2.
- Edupeedia, “Hnos. Miño Naranjo”. Acceso 9 octubre 2016 <[www.edupedia.ec/index.php/temas/arte-y-cultura/del-ecuador/estrellas-de-la-musica/69-hnos-mino-naranjo](http://www.edupedia.ec/index.php/temas/arte-y-cultura/del-ecuador/estrellas-de-la-musica/69-hnos-mino-naranjo)>
- “Examen público (Programa de mano). Conservatorio Nacional de música. Quito, 1875”. En Alfonso Campos Romero, *El canto del ruiseñor. José María Trueba, artífice del canto lírico en Quito*. 26. Quito: FONSAL, 2009.
- Echeverría, Bolívar. “El *ethos* barroco y los indios”. En *Revista de Filosofía “Sophia”*, No. 2 (2008). Acceso 24 mayo 2017 <[http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos\\_barroco\\_y\\_los\\_indios\\_0.pdf](http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos_barroco_y_los_indios_0.pdf)>
- Escobar, Ticio. “Arte indígena: el desafío de lo universal”. En Jiménez, José (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*: 31-52. Madrid: MEIAC Turner, 2011.
- . “El mito del arte y el mito del pueblo”. En Juan Acha, Adolfo Colombre y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991 [1986].
- . “Modernidades paralelas”. En *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC-CAV/ Museo del barro, 2004.

- Escuela Nacional de Bellas Artes, “Las bellas artes en la instrucción pública de América” [1915]. En *Teoría del Arte en el Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador / CEN, 1987.
- Estrada, Jenny. *Ruta de un ideal. Radio Cristal 1957-1992*. Guayaquil: s.e., 1992.
- Eyerman, Ron. “La praxis cultural de los movimientos sociales”. En Pedro Ibarra y Benjamín Tejerina (edits.), *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*: 139-63. Madrid: Trotta, 1998.
- Gajardo Cornejo, Claudio. “Aproximación a la industria discográfica y su relación con la industria radial en Chile (1964-1967)”, *Polis. Revista Latinoamericana*, Vol. 10, No. 29 (2011) <<https://polis.revues.org/2036#ftn10>>
- García Morales, Alfonso. “Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa”. 1996. Acceso 6 febrero 2018 <<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/62308/construyendo%20el%20modernismo.PDF?sequence=1>>
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.
- Goetschel, Ana María. “Musas, ondinas y mises: estereotipos e imágenes de las mujeres quiteñas en los años treinta del siglo XX”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* No. 20 (septiembre 2004): 110-113.
- Gómez, David. “Estado, Partidos políticos y Sociedad civil en el Ecuador 1935-1940”. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO, Sede Ecuador, 2014 <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6661/2/TFLACSO-2014DSGL.pdf>>
- González R., Juan Pablo. “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”. *Revista musical chilena*, Vol. 54, No. 194 (julio 2000). <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902000019400004>>
- Granda, Wilma (antóloga). *El pasillo, identidad sonora. Disco antológico*, 2004.
- . *El pasillo, identidad sonora*. Quito: CONMÚSICA, 2004.
- . *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

- Granovetter, Mark S. “La fuerza de los lazos débiles. Revisión de la teoría reticular”. En Félix Requena Santos (edit.). *Análisis de redes sociales. Orígenes, teorías y aplicaciones*: 196-230. Madrid: Centro de Investigaciones Sociales / Siglo XXI de España Editores, 2003 [1982].
- Guerra Sierra, Mirna María. “El bolero en la música lírica”. En Alicia Valdés Cantero (sel. y prólogo), *Nosotros y el bolero*: 56-62. La Habana: Letras Cubanas, 2000.
- Guerrero Blum, Edwin Leopoldo. *Pasillos y pasilleros del Ecuador*. Quito: Cámara Ecuatoriana del Libro, Núcleo del Pichincha, 2002.
- Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. “Cuando ‘El Diablo Ocioso’ se fue para Chile, perdió el *Alma en los labios*”. Acceso 5 febrero 2016 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/09/cuando-el-diablo-ocioso-se-fue-para.html>>
- . “El día del Pasillo: 1 de Octubre”. Acceso 25 agosto 2017 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2016/10/el-dia-del-pasillo-1-de-octubre.html>>
- . “Músicos en andamio. Ecuador y México: interrelaciones musicales”. Acceso 25 enero 2016 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/03/musicos-en-andamio-ecuador-y-mexico.html>>
- . “Músicos en andamio. Nueva obra del compositor ecuatoriano José I. Canelos”. Acceso 29 marzo 2017 <[http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010\\_03\\_01\\_archive.html](http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010_03_01_archive.html)>.
- . “Músicos italianos en Ecuador”. Acceso 5 mayo 2016 <[http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012\\_05\\_01\\_archive.html](http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012_05_01_archive.html)>
- . “La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE): orígenes”. 2011. Acceso 21 mayo 2016. <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/04/la-orquesta-sinfonica-nacional-del.html>>
- . “Sixto María Durán, el compositor de la Tierra Sagrada”. 2014. Acceso 20 mayo 2016 <[http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la\\_1705.html](http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html)>

- . “Sobre el primer Conservatorio en Quito (1870-1877)”. 2013. Acceso: 17 mayo 2015  
<<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2013/08/sobre-el-primer-conservatorio-en-quito.html>>
- Guerrero, Pablo y César Santos Tejada. “De la zarzuela a Yahuar shungo. La música en el Teatro Nacional Sucre: desde su fundación hasta la década de 1950”. En Gabriela Alemán (edit.), *Formidables 125 años*, tomo 1. *Sube el telón*: 11-65. Quito: s/e, 2012.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo y Juan Mullo Sandoval. *Memorias y reencuentro: el pasillo en Quito* (Quito: Museo de la Ciudad, 2005).
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994 [1962].
- . *Facticidad y Validez. Sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*. Madrid: Trotta, 1992 [1998].
- Herlinghaus, Hermann. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. En Hermann Herlinghaus (editor), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*: 21-60. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. En *Biblioteca E. J. Hobsbawm de Historia Contemporánea*, Vol. 3. Buenos Aires: Crítica, 1998[1994].
- Ibarra, Hernán. *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización*. Quito: Abya-Yala, 1998.
- . “La vida escandalosa de Daniel Santos”. Acceso 3 septiembre 2016  
<<http://hdl.handle.net/10469/6682>>
- . “‘Que me perdonen las dos’: el mundo de la canción rocolera”. En Ton Salman y Eduardo Kingman (edits.) *Antigua modernidad y memoria del presente: culturas urbanas e identidad*: 311-325. Quito: FLACSO Sede Ecuador, 1999.
- Ibarra, Hernán y Victoria Novillo. *La radio en Quito (1935-1960)*. Quito: Museo de la Ciudad, 2010.
- Jurado Noboa, Fernando. *Rincones que cantan. Una geografía musical de Quito*. Quito: FONSA, 2006.
- Kennedy, Alexandra y Alfonso Ortiz. “Continuismo colonial y cosmopolitismo en la arquitectura y el arte decimonónico ecuatoriano”. En Enrique Ayala Mora (edit.),



- Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 8, *Época Republicana II. Perspectiva General del Siglo XIX*: 115-39. Quito: Corporación Editora Nacional, 1991.
- Kingman Garcés, Eduardo. “Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos”. 2002. Acceso 3 septiembre 2016 <<http://www.flacso.org.ec/docs/artidenymestizaje.pdf>>
- Larrea Maldonado, Carlos. “La estructura social ecuatoriana entre 1960 y 1979”. En Enrique Ayala Mora (edit.), *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 11, *Época Republicana V: El Ecuador en el último periodo*: 97-148. Quito: Corporación Editora Nacional, 1991.
- Leal Benavides, Gustavo. “Carlos Lico, Embajador?”. Blog Los mejores tríos de América. 2008. Acceso 2 octubre 2016 <<http://nuestrostrios.blogspot.com/2008/01/carlos-lico-embajador.html>>
- Lesmes Espinel, Sergio Armando. “El sublime objeto de la masculinidad. Arquetipos y modelos masculinos en la música popular”. Tesis de Maestría en Estudios Culturales, Universidad Nacional de Colombia, 2015 <<http://www.bdigital.unal.edu.co/52347/1/sergioarmandolesmesespinel.2015.pdf>>
- Mandoki, Katya. *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. México: Siglo XXI, 2006.
- Martillo M., Jorge. “Fresia Saavedra: Su vida como un pasillo”. *El Universo* (Guayaquil), 10 de mayo de 2015. Acceso 22 julio 2016 <<http://www.larevista.ec/comunidad/cuerpo-y-alma/Fresia-Saavedra-su-vida-como-un-pasillo>>
- . “La última canción de Olimpo Cárdenas, el Rey del Estilo”. *El Universo* (Guayaquil), 2 de julio de 2011. Acceso 24 julio 2016 <<http://www.eluniverso.com/2011/07/02/1/1378/ultima-cancion-olimpocardenas-rey-estilo.html>>
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003 [1987].
- . “La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía”. En Hermann Herlinghaus (edit.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*: 61-77. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- Martínez Acosta, Paola. “Capitalismo e industria cultural: la música popular, cantinera, carrilera y de despecho en Popayán, Colombia”. Tesis de Maestría en Estudios de la

- Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2011  
<<http://hdl.handle.net/10644/2866>>
- Menéndez-Carrión, Amparo. “Estructura y dinámica de la articulación electoral en las barriadas de Guayaquil, 1949-1978: El nivel local”. En *El populismo en el Ecuador (antología de textos)*: 351-454. Quito: ILDIS, 1989.
- , “Hacia una interpretación de la naturaleza del comportamiento electoral urbano en contextos de precariedad estructural: Propuesta para el caso de Guayaquil”. En *El populismo en el Ecuador (antología de textos)*: 61-84. Quito: ILDIS, 1989.
- , “La conquista del voto”. En Santiago Escobar (edit.), *El proceso urbano en el Ecuador*: 271-92. Quito: ILDIS, 1989.
- Mera, Juan León. “Conceptos sobre las artes”. [1894]. En Xavier Michelena, *Juan León Mera. Antología esencial*: 303-34. Quito: Banco Central del Ecuador / Abya-Yala, 1994.
- , “Estudio sobre los cantares del pueblo ecuatoriano”. [1886]. En Xavier Michelena, *Juan León Mera. Antología esencial*: 145-69. Quito: Banco Central del Ecuador / Abya-Yala, 1994.
- Miño Grijalva, Cecilia. *Melodía inevitable. Vida y tiempo del compositor Luis Humberto Salgado*. Quito: Fonsal, s.f.
- Moncada Sánchez, José. “La economía ecuatoriana de los sesenta a los ochenta”. En Enrique Ayala Mora (edit.), *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 11, *Época Republicana V: El Ecuador en el último periodo*: 97-148. Quito: Corporación Editora Nacional, 1991.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Gandhi, 2009 [1988].
- , “Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América Latina)”. En Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (compiladoras), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*: 23-58. Buenos Aires: Manantial/ Flacso/ OSDE, 2006.
- Moreno Andrade, Segundo Luis. *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1996 [1930].
- Morlás Gutiérrez, Alberto. *Florilegio del Pasillo Ecuatoriano*. Quito: Fray Jodoco Ricke, 1961.

- Mullo Sandoval, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*. En *Cartografía de la Memoria*, Vol. 3. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009. Acceso 12 febrero 2018 <<http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>>
- Muñoz Hidalgo, Mariano. “Bolero y modernismo: la canción como literatura popular”. *Literatura y Lingüística*, No. 18 (2007): 101-120. Acceso 29 julio 2014 <[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100005&script=sci_arttext)>
- Muñoz Sanz, Juan Pablo. “La música ecuatoriana”. [1928]. En *Teoría del arte en el Ecuador*: 203-28. Quito: BCE / CEN, 1987.
- Navas Guzmán, Myriam. “La música en la vinculación intercultural México-Ecuador (1920-1970)”. En Patricia Aulestia *et al.*, *Ecuador y México. Vínculo histórico e intercultural (1820-1970)*: 84-101. Quito: Museo de la Ciudad, 2010.
- Navas, Miriam. *El alma de la fiesta. Bandas de pueblo en Quito*. Quito: Don Bosco, 2010.
- Nohlen, Dieter (coord.), *Enciclopedia Electoral Latinoamericana y del Caribe* (San José: Instituto Interamericano de Derechos Humanos, 1993. 1a. edición en español).
- Núñez, Jorge. “Vagaba triste y desconsolado”. En “Julio Jaramillo: La historia de un ídolo”. Acceso 17 noviembre 2015 <<http://ecuadormusica.homestead.com/files/juliojaramillo/JulioJaramillo.htm>>
- Ochoa Gautier, Ana María. “Tradición, género y nación en el bambuco”. *A Contratiempo*, 9 (1997): 34-44.
- , “Sonic Transculturations, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”. *Social Identities*, Vol. 12, No. 6 (November, 2006): 803-25.
- Olivares, Jorge “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, *Hispanic Review*, Vol. 48, No. 1, Otis H. Green Memorial Issue (Winter, 1980): 57-76.
- Ortiz, Renato. “Cultura, comunicación y masa”. En *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*: 69-102. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- Oroz, Silvia. “Discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en la coyuntura nacionalista”. En Luis Cortés Bargalló (edit.), *La lengua española y los medios de comunicación*, t. II. México: Siglo XXI Editores/ Secretaria de Educación Pública de México/ Instituto Cervantes, 1996.

- Paredes Roldán, Ana. *Del sentir cuencano... Francisco Paredes Herrera: su vida y su obra*. Cuenca: s.e., 1991.
- Patrouilleau, María Mercedes. “Discurso y narración en las dinámicas de constitución identitaria. La experiencia kirchnerista en Argentina”. *CONfinés relacion. internaci. ciencia política*, Vol. 6, No.11 (enero-mayo 2010), 37-58. Acceso 16 octubre 2016 <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-35692010000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-35692010000100003&script=sci_arttext)>
- Paz y Miño Cepeda, Juan. *Revolución Juliana. Nación, Ejército y bancocracia*. Quito: Abya-Yala, 2000.
- Pérez, Roberto Carlos. “Tres momentos del adjetivo en la poesía modernista”. 2017. Acceso 12 febrero 2018 <<https://circulodepoesia.com/2017/01/tres-momentos-del-adjetivo-en-la-poesia-modernista/>>
- Pérez Pimentel, Rodolfo. “Angelo Negri Fracchia”. Acceso 12 abril 2016 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/n1.htm>>
- , “Carlos Guevara Moreno”. Acceso 1 mayo 2016 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/g6.htm>>
- , “DEBUT. Julio Jaramillo se dedicó de lleno a vivir del canto. Su primera grabación fue, sin embargo, una marcha política”. *Diario Expreso* (Guayaquil), 2 de marzo de 2016. Acceso 22 julio 2016 <<http://expreso.ec/guayaquil/vida-bohemia-MC105842>>
- , “Francisco Paredes Herrera”. Acceso: 30 abril 2015, <[www.diccionariobiograficoecuador.com](http://www.diccionariobiograficoecuador.com)>
- , “Jorge Icaza Coronel”. Acceso 17 noviembre 2012, <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo5/i1.htm>>
- , “Juan Agustín Guerrero Toro”. Acceso 22 marzo 2017 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/g5.htm>>
- , “Julio Jaramillo Laurido”. Acceso 17 noviembre 2015. <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/j1.htm>>
- , “Luis Humberto Salgado”. Acceso 16 noviembre 2016 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo23/s2.htm>>
- , “Marina Moncayo de Icaza”. Acceso 12 junio de 2013 <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com>>

- , “Roberto Leví Hoffman”. Acceso 6 agosto 2016  
<<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/13.htm>>
- , “Rodrigo Chávez González”. Acceso 22 mayo 2013.  
<<http://www.diccionariobiograficoecuador.com>>
- , “Alba Calderón de Gil”. Acceso 2 mayo 2016.  
<<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo7/c3.htm>>
- , “José María Roura Oxandaberro”. Acceso 2 mayo 2016.  
<<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/r6.htm>>
- Pérez, Trinidad. “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa”. En Valeria Coronel y Mercedes Prieto (edit.), *Celebraciones y negociaciones por la nación ecuatoriana: 23-75*. Quito: FLACSO/Ministerio de Cultura, 2010. Acceso 14 mayo 2014 <[LFLACSO-02-Perez.pdf](#)>
- Prieto de Paula, Ángel L. “Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900”. 2002. Acceso 2 febrero 2018  
<[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7297/1/ALE\\_15\\_04.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7297/1/ALE_15_04.pdf)>
- Podestá Arzubiaga, Juan. “Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización”. *Revista Ciencias Sociales*, No. 19 (segundo semestre, 2007): 95-117. Acceso 10 mayo 2014  
<[http://www.revistacienciasociales.cl/archivos/revista19/pdf/rcs19\\_6.pdf](http://www.revistacienciasociales.cl/archivos/revista19/pdf/rcs19_6.pdf)>
- Prieto, Mercedes. “Rosa Lema y la misión cultural indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo”. En Carlos de la Torre y Mireya Salgado (edits.), *Galo Plaza y su época: 157-91*. Quito: Serie Foro FLACSO, 2008.
- Pro Meneses, Alejandro. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya-Yala, 1997.
- , *Lo que cuentan nuestros pasillos*. Quito: s.e., 1997.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. “El artista popular”. En Isabel Aretz (relatora), *América Latina en su música: 141-53*. México: siglo XXI, 1980 [1977].
- Rivadeneira Játiva, Luis. “Marco Tulio Hidrobo”. 2012. Acceso 13 octubre 2016  
<<http://elnorte.ec/opinion/editorialistas/37654-marco-tulio-hidrobo.html>>
- Robles, Humberto E. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934*. Quito: UASB / CEN, 2006.

- Rodríguez Albán, Martha Cecilia. *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. Quito: FLACSO Ecuador, 2015. Versión digital “Espacios públicos culturales y redes sociales: su influencia en la creación de la Casa de la Cultura y la extinción del Instituto Cultural Ecuatoriano (1941-1945)” <<http://flacsoandes.edu.ec:8080/bitstream/10469/5991/2/TFLACSO-2014MCRA.pdf>>
- Rodríguez Álvarez, María José. “La representación de la ciudad a través de radiodrama como dispositivo de administración de poblaciones en Quito (1940-1949)”. Tesis de Maestría en Estudios Urbanos, FLACSO, Sede Ecuador, 2014 <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6233/2/TFLACSO-2014MJRA.pdf>>
- Rohner, Fred. “Notas para la edición y estudio de la lírica popular limeña”. *Lexis Revista de Lingüística y Literatura*, Vol. XXX, No. 2 (2006), 291-308. Acceso 13 marzo 2017 <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/viewFile/2216/2146>>
- Salgado Gómez, Mireya. “Galo Plaza Lasso: la posibilidad de leer el paradigma desarrollista desde una apropiación reflexiva”, en Carlos de la Torre y Mireya Salgado (edits.), *Galo Plaza y su época*: 117-56. Quito: Serie Foro FLACSO, 2008.
- Sánchez Pazmiño, Marcelo. “Música ecuatoriana. Naldo Campos”. 2010. Acceso 24 septiembre 2016 <<http://cancionesecuatorianas.blogspot.com/2010/04/biografias-de-compositores-y-autores.html>>
- San Félix, Álvaro. *Radiodifusión en la mitad del mundo*. Quito: Editora Nacional: 1991.
- Santamaría Delgado, Carolina. “Bolero y radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1940”. *Signo y Pensamiento*, Vol. XXVII, No. 52 (enero-junio 2008): 16-30. Acceso 17 noviembre 2013 <<http://www.scielo.org.co/pdf/signo/n52/n52a03.pdf>>
- Santos Tejada, César. “Introducción”. En Ecuador. Ministerio de Relaciones Exteriores. *La música en el Ecuador. Recursos musicales del Ecuador Actual* [4 Vol.]. *Música popular*: 13-30. Quito: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2003.
- [Serna, Carlos E.], “Briceño y Añez, Vol. 2 Aquellas Canciones”, 2014 [1984]. Acceso 12 abril 2017 <<http://lascancionesdelabuelo.blogspot.com/2014/04/briceno-y-anez-vol2-aquellas-canciones.html>>

- Suárez Ramírez, Jorge. *Cine mudo, ciudad parlante: Historia del cine guayaquileño. Tomo I (1896-1925)*. Guayaquil: Muy Ilustre Municipalidad de Santiago de Guayaquil, 2013.
- Thompson, E. P. y José Carazo. “Folklore, antropología e historia social”. *Historia social* No. 3 (invierno, 1989): 81-102. Acceso: 5 marzo 2016 <<http://antropo.com.ar/wp-content/uploads/2012/08/2012-thompson.pdf>>
- Valencia Sala, Gladys. *El círculo modernista ecuatoriano. Crítica y poesía*. Quito: UASB / Abya Yala /CEN, 2007.
- Wade, Peter. “Racismo, democracia racial, mestizaje y relaciones de sexo/género”. *Tabula Rasa* (Bogotá), No. 18 (enero-junio 2013): 45-74. Acceso 18 marzo 2016. <<http://www.revistatabularasa.org/numero-18/02wade.pdf>>
- . “Repensando el mestizaje”. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 39 (Bogotá Enero-diciembre 2003). Acceso 17 marzo 2016 <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_serial&pid=0486-6525&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_serial&pid=0486-6525&lng=en&nrm=iso)>
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, (2009) [1977].
- Wong Cruz, Ketty. *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE, 2013 [2010].
- . *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música*. Quito: Ediciones BCE / CCE, 2004.
- . “El pasillo rocolero en el imaginario de los ecuatorianos”. En Mario Godoy Aguirre (edit.), *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología. Musicología desde el Ecuador*, Vol. 1. Loja: s.e., 2012.
- Xavier, Ismail. “Melodrama, o la seducción de la moral negociada” [2003]. *Revista La Puerta FBA* [Facultad de Bellas Artes, UNLP] No. 3 (2008), 146-55. Acceso 16 julio 2017 <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39838/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39838/Documento_completo.pdf?sequence=1)>
- Yaguana Romero, Hernán y Washington Delgado Cepeda. *85 años de la radiodifusión en Ecuador*. Quito: Intiyán. Ediciones CIESPAL, 2014.
- Yáñez Cevallos, Nancy. *Memorias de la Lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.

Zambrano, Raúl. *Historia mínima de la música en Occidente*. México: Turner Publicaciones / El Colegio de México, 2013 [2011].

Zea, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas*. México, siglo xxi editores / Unesco, 1986.

### **Artículos on-line citados**

- “Ayer falleció la cantante nacional Maruja Mendoza”. *El Universo* (Guayaquil), 22 de diciembre de 2008. Edición electrónica. Acceso 14 septiembre 2016 <<http://www.eluniverso.com/2008/12/22/1/1379/6C40DE7B17574A9C87A5C0907961157A.html>>
- “Benemérita Sociedad Filantrópica del Guayas”. Acceso 26 de junio de 2015 <<http://sociedadfilantropica.org/>>
- “Biografías de artistas, intérpretes y compositores de la música Guasca o de Carrilera de Antioquia. Lucho Bowen”. 2010. Acceso 31 agosto 2016. <<http://biografiasantioquia.blogspot.com/2010/12/lucho-bowen.html>>
- “Breve historia de don Rubén Uquillas Fernández, mi abuelo”. Acceso: 17 de enero 2016. <<http://mariouquillas.blogia.com/2007/041401-breve-historia-de-don-ruben-uquillas-fernandez.-mi-abuelo..php>>
- “Breve historia del Dúo Benítez Valencia: una visión personal”. 2010. Acceso 6 septiembre 2016 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/04/breve-historia-de-benitez-valencia-una.html>>
- “Carlos Mantilla Ortega”, *El Comercio* (Quito), 20 de julio de 2014. Edición electrónica. Acceso 6 octubre 2016 <<http://www.elcomercio.com/opinion/carlos-mantilla-ortega.html>>
- “Conservatorio Nacional de Música Salvador Bustamante Celi. Historia”. Acceso 5 mayo 2016 <<http://csmsbustamanteceli.blogspot.com/p/historia.html>>
- “Consuelo Vargas es la voz de ‘Los Reales’”. *La Hora* (Quito), 26 de diciembre de 2005. Edición electrónica. Acceso 24 septiembre 2016 <[http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/10313/-1/Consuelo\\_Vargas\\_es\\_la\\_voz\\_de\\_%E2%80%98Los\\_Reales%E2%80%99.html#.V-7NzPDhDIU](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/10313/-1/Consuelo_Vargas_es_la_voz_de_%E2%80%98Los_Reales%E2%80%99.html#.V-7NzPDhDIU)>



- “En Tuluá, Homenaje a Olimpo Cárdenas”. 2016. Acceso 20 noviembre 2016  
<[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=704657659661832&id=514639675330299](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=704657659661832&id=514639675330299)>
- “Fatalidad”. *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 2014. Edición electrónica. Acceso 1 septiembre 2016. <<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/10/03/nota/4062266/fatalidad>>
- “Héctor Jaramillo cumplió 63 años de carrera y sigue vigente”, *El Universo* (Guayaquil), 21 de agosto de 2010. Edición electrónica. Acceso 20 octubre 2016 <<http://www.eluniverso.com/2010/08/21/1/1379/hector-jaramillo-cumple-63-anos-carrera-sigue-vigente.html>>
- “Héctor Jaramillo es desde hace 32 años ‘El Señor del Pañuelo Blanco’”. *El Universo* (Guayaquil), 11 de enero de 2004. Edición electrónica. Acceso 2 octubre 2016 <<http://www.eluniverso.com/2004/01/11/0001/259/7669F0B5CC0D40C7B945F3DC225858F2.html>>
- “Hnos. Miño Naranjo”. Acceso 9 octubre 2016 <[www.edupedia.ec/index.php/temas/arte-y-cultura/del-ecuador/estrellas-de-la-musica/69-hnos-mino-naranjo](http://www.edupedia.ec/index.php/temas/arte-y-cultura/del-ecuador/estrellas-de-la-musica/69-hnos-mino-naranjo)>
- “Homero Hidrobo Guitarrista Clásico (1939-1979)”. 2007. Acceso 9 octubre 2016 <[www.georgemichaelforums.com/showthread.php?t=71571](http://www.georgemichaelforums.com/showthread.php?t=71571)>
- “Julio Jaramillo, el ídolo”. *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 2014. Edición electrónica. Acceso 16 septiembre 2016 <<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/10/07/nota/4078141/julio-jaramillo-idolo>>
- “Julio Jaramillo: La historia de un ídolo”. Acceso 17 noviembre 2015 <<http://ecuadormusica.homestead.com/files/juliojaramillo/JulioJaramillo.htm>>
- “Lida Uquillas, la ‘dama de la canción’”. *La Hora* (Quito), 3 de marzo de 2007. Edición electrónica. Acceso 15 septiembre 2016 <[http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/541518/-1/Lida\\_Uquillas,\\_la\\_%E2%80%98dama\\_de\\_la\\_canci%C3%B3n%E2%80%99.html#.V9re0vDhDIU](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/541518/-1/Lida_Uquillas,_la_%E2%80%98dama_de_la_canci%C3%B3n%E2%80%99.html#.V9re0vDhDIU)>
- “Margarita Cueto. Aquellas canciones”. Acceso 16 de enero de 2016. <<http://lascancionesdelabuelo.blogspot.com/2010/10/margarita-cueto-aquellas-canciones.html>>

“Los Miño Naranjo, un dúo auténticamente ecuatoriano”. *El Universo* (Guayaquil), 28 de noviembre de 2009. Edición electrónica. Acceso 9 octubre 2016 <[www.eluniverso.com/2009/11/28/1/1378/mino-naranjo-un-duo-autenticamente-ecuatoriano.html](http://www.eluniverso.com/2009/11/28/1/1378/mino-naranjo-un-duo-autenticamente-ecuatoriano.html)>

“Naldo Campos: Un ‘manaba silvestre’”. *El Universo* (Guayaquil), 24 de junio de 2012 (La Revista). Edición electrónica. Acceso 13 octubre 2016 <<http://www.larevista.ec/actualidad/show/naldo-campos-un-manaba-silvestre>>

“NOTICIAS SANTO DOMINGO. José Jervis, leyenda viviente”. *La Hora* (Quito), 3 de julio de 2006. Edición electrónica. Acceso 2 octubre 2016 [http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/447912/-1/Jos%C3%A9\\_Jervis,\\_leyenda\\_viviente.html#.V\\_ExB\\_DhDIU](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/447912/-1/Jos%C3%A9_Jervis,_leyenda_viviente.html#.V_ExB_DhDIU)>

Núñez Luque, Fernando. “La que fue radio Cenit”. *El Universo* (Guayaquil), 1 de diciembre de 2011. Edición electrónica. Acceso 27 enero 2016. <<http://www.eluniverso.com/2011/12/01/1/1366/fue-radio-cenit.html>>

“Radio Quito cumple hoy 74 años siendo la Voz de la Capital”. *El Comercio* (Quito), 17 de agosto de 2014. Edición electrónica. Acceso 6 octubre 2016 <<http://www.elcomercio.com/actualidad/radio-quito-aniversario-ecuadoradio-periodismo.html>>

“Segundo Rosero”. Acceso 2 septiembre 2016 <<http://www.edupedia.ec/index.php/temas/2-uncategorised/66-segundo-rosero>>

Vanegas Mejía, José. “Olimpo Cárdenas en la ‘Calle de las piedras’”. *El Informador* (Santa Marta, Colombia), 26 de junio de 2015. Acceso 30 septiembre 2016 <<http://www.elinformador.com.co/index.php/opinion/39-columnas-de-opinion/104490-olimp-cardenas-en-la-calle-de-las-piedras>>

### **Documentos sonoros y audiovisuales**

“Cuando llora mi guitarra”. Audio-video interpretado por Lucho Bowen. S.f. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 12 agosto 2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=Uv0ZfHNmnQM>>

- “Hermanas Mendoza Sangurima - De Conchas y Corales”. S.f. Audio disponible en sitio web Youtube. Acceso 1 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=RP95kJIQo8M>>
- “Dúo Benítez Valencia Temo Vals con los Latinos del Ande”. S.f. Audio disponible en sitio web Youtube. Acceso 14 octubre 2016 <<http://www.musicme.com/Temo/videos/Duo-Benitez-Valencia-Temo-Vals-Con-Los-Latinos-Del-Ande-3162723959496E49707838.html>>
- “El alma en los labios Dúo Benítez-Valencia.wmv”. Audio. Chicago, 1963. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 24 septiembre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=1g70D2sMuVA>>
- “El legendario Trío ‘Los Indianos’ de Ecuador”. Audio-video. 2014. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 2 octubre 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=YN5nP0J1XvQ>>
- “GRABACIONES PROFESIONALES CLASICO”. C.D. Recopilación de la obra guitarrística de Homero Hidrobo, remasterizado en ‘Ozland Studio’, 2001 [Grabación original en Fadisa, Quito, s/f.]
- “Honda Pena: Carlota Jaramillo”. S.f. [¿1942?] Audio disponible en sitio web Youtube. Acceso 14 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=5zbaFqzC0SQ>>
- “Carlota Jaramillo - Imploración De Amor. Pasillo.wmv”. Audio. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 1 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=FWv3DXuwGtQ>>
- “Maxima Mejia - En el Campanario”. Audio. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 1 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=BhwpyWHaFCg>>
- “MENTIRAS LOS LATINOS DEL ANDE”. Audio-video de Los Latinos del Ande. S.f. de grabación, disponible en sitio web Youtube. Acceso 1 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=OktwAAYbwUA>>
- Municipio de Quito, Secretaría de Cultura. “Homero Hidrobo”. Audio-video. 2012. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 1 octubre 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=IZXJWm3Ysl8>>
- “NO ME DEJES PARTIR Olimpo Cardenas /xaf”. Audio. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 1 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=dnnl2SikHRQ>>

“Olimpo Cárdenas - Entrevista con Luis Jorge Martínez Medina - parte 1 de 10.wmv”. Audio. 1985. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 17 noviembre 2014 <<https://www.youtube.com/watch?v=Xa9AoRnOKOw>>

“SOÑAR UN CARIÑO Olimpo Cárdenas /xaf”. Audio. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 1 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=3NogJFgbcQI>>

“Temeridad”, Audio-video interpretado por Olimpo Cárdenas. S.f. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 12 agosto 2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=e148fM7LI7E>>

### **Archivos y Fondos documentales**

Archivo Histórico Municipal, AMH/Q (Quito). Fondo Actas del Concejo 1930, 1940. Fondo Comisión de Legislación y Espectáculos, 1945 a 1955.

Archivo Nacional del Ecuador, ANE (Quito). Fondo Teatro Nacional Sucre, Serie: Programas y presentaciones, Caja # 1, Años 1887-1953; Caja # 2, Años 1953 a 1962.

Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, sede Quito, BMCQ (Quito). Hemeroteca

Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, BAEP (Quito): Hemeroteca

Archivo Histórico del Guayas, AHG (Guayaquil): Hemeroteca y Biblioteca

Biblioteca Municipal de Guayaquil, BMG: Hemeroteca

Biblioteca Carlos A. Rolando, BCAR (Guayaquil): Hemeroteca, Fondo general

### **Periódicos y revistas**

*Revista Letras del Ecuador*, volúmenes I, IV, V, VI, VII, X, XI, XII, XIV, XV, XVI, XVIII y XX. BMCQ/ S 0207/

*Revista Estrellas*, años II (1966), III (1967). BCAR/ 410/ Este/

*Revista Cine Radial*, BMG-REV/ EC/014/ 3483/ (febrero a noviembre 1952) hasta BMG-REV/ EC/014/ 3492 (mayo – junio 1959, diciembre 1962)

*Revista Armonía*, BCAR/ SUSOT/ Rev 5030-1/ (agosto 1933), BCAR – SUSOT/ Rev 5030-2/ (septiembre 1933)

*Revista Guayaquil Gráfico*, BCAR/ SOT/ Rev 1021/ GUAg/ MFN 1000 (septiembre 1922 a diciembre 1923)

Diario *El Grito del Pueblo* (Guayaquil), 1903 (enero a marzo)

Diario *El Universal* (Guayaquil): 1921

Diario *El Telégrafo* (Guayaquil): 1911 (enero a junio), 1912 (enero a mayo; julio a diciembre), 1915 (julio a diciembre), 1916 (octubre a diciembre), 1919 (enero a diciembre), 1920 (enero a septiembre), 1922 (abril a junio), 1926 (septiembre a diciembre), 1927 (enero, abril, septiembre a diciembre), 1928 (mayo a diciembre), 1930 (enero a diciembre), 1933 (septiembre, octubre), 1935 (julio a octubre), 1936 (agosto a octubre), 1937 (julio a octubre), 1938 (julio a octubre), 1939 (octubre), 1940 (octubre), 1941(octubre), 1942 (octubre), 1943 (octubre), 1944 (octubre), 1945 (octubre), 1946(octubre), 1947 (octubre), 1948 (octubre), 1949 (junio, octubre), 1951 (octubre), 1953 (octubre), 1955 (julio, octubre), 1956 (julio, octubre), 1957 (octubre), 1958 (febrero, octubre), 1959 (octubre), 1961 (octubre), 1962 (octubre), 1963 (octubre), 1965 (octubre).

Diario *El Universo* (Guayaquil): 1928 (julio, agosto, octubre), 1929 (octubre), 1930 (octubre), 1931 (enero, octubre), 1932 (julio, octubre), 1939 (julio, octubre), 1941 (octubre), 1942 (octubre), 1943 (octubre), 1944 (octubre), 1945 (julio, octubre), 1946 octubre), 1947 (octubre), 1948 (octubre), 1950 (octubre), 1951 (octubre), 1952 (octubre), 1953 (octubre), 1954 (octubre), 1955 (julio, octubre), 1956 (junio, julio, octubre), 1957 (octubre), 1958 (febrero, octubre), 1959 (febrero, octubre), 1960 (octubre), 1961 (octubre), 1962 (octubre), 1964 (octubre), 1965 (octubre).

Diario *El Día* (Quito): 1926 (septiembre a diciembre), 1927 (julio a diciembre), 1928 (mayo a diciembre), 1929 (enero a junio), 1930 (mayo a agosto), 1932 (agosto a diciembre), 1933 (septiembre a diciembre), 1935 (julio a diciembre), 1936 (julio a diciembre), 1938 (mayo), 1939 (mayo), 1942 (enero a junio), 1944 (abril, mayo, octubre a diciembre).

Diario *El Comercio* (Quito): 1915 (mayo, agosto, octubre), 1916 (mayo, agosto), 1917 (mayo, agosto), 1919 (enero, febrero, mayo, octubre), 1920 (agosto), 1922 (abril a junio, agosto), 1924 (mayo, agosto), 1926 (enero a octubre, diciembre), 1928 (mayo a diciembre), 1930 (enero a diciembre), 1931 (enero, mayo, julio a diciembre), 1932 (enero a junio, agosto), 1933 (enero a diciembre), 1938 (enero, mayo), 1939 (mayo, agosto), 1941 (mayo, agosto), 1942 (mayo, agosto), 1944 (abril, mayo), 1946 (mayo), 1948 (mayo, julio, agosto), 1950 (mayo, junio, diciembre), 1951 (mayo, diciembre),

1952 (mayo, agosto), 1953 (agosto), 1954 (mayo, agosto), 1956 (mayo, diciembre), 1958 (mayo, diciembre), 1959 (mayo, diciembre), 1960 (marzo, mayo, diciembre), 1961 (marzo, mayo, diciembre), 1962 (mayo, agosto, septiembre), 1964 (marzo, mayo, diciembre), 1965 (mayo, diciembre).

### **Cancioneros**

Benalcázar Almeida, Galo (sel.). *Álbum No. 2 de música ecuatoriana 'Escuela de la guitarra'*. Quito: Ediciones Panorama, 1985.

Cancionero El Mosquito, BCAR/ 784/ CUCm/ (1922 a 1934, 1940 a 1952)

Museo de la Música Popular guayaquileña Julio Jaramillo. *Cancionero No. 3*. Guayaquil: M. I. Municipalidad de Guayaquil, 2010.

Museo de la Música Popular guayaquileña Julio Jaramillo. *Cancionero No. 4*. Guayaquil: M. I. Municipalidad de Guayaquil, 2011.

*Canciones populares*, Serie M (Guayaquil: Imprenta América Aguirre, junio 1908).  
BCAR\_SUSOT/ 784.71/ CANc

*Canto y baile. Nueva colección de canciones*. No. 4 (Guayaquil: Imprenta Colón, 1910).  
BCAR\_SUSOT/ 784.71/ CANc

### **Entrevista**

Vaca, Marilú. Entrevista por Martha Rodríguez. Quito, 4 de agosto de 2016.

## Anexos

### Anexo 1: Tablas

Tabla 1  
Formatos de interpretación del pasillo. Grabaciones en Ecuador (1911-1932)<sup>1250</sup>

Año ----- Formatos	1911 (Encalada)	1913 (Victor)	1919- 1920 (Victor)	1922 (Victor)	1932 (El Prado)
Solo Orquesta	13 (Orquesta Favorita)		14		
Solo Banda	15		6	2	
Dúo de cuerdas	3				
Cuarteto de cuerdas	3				
Trío de violín, flauta y guitarra			3	1	
Solista con guitarra (no específica nada más)	15		9		
Cantado por solista (no específica acompañamiento)	2				
Cantado por dúo (no específica acompañamiento)	1				
Dúo con guitarra	16		5	7	
Soprano con guitarra				3	
Cantor cómico con guitarra				1	
Solistas, dúos, tríos, o grupos, acompañados por Orquesta		14 (todos con Orquesta Victor)			Todos con Orquesta El Prado
<b>Total pasillos grabados</b>	68	14	37	21	No indica

Elaboración: Martha Rodríguez Albán. Fuente: Listados de grabaciones, en Alejandro Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano* (Quito: Colegio de Ingenieros Civiles de Pichincha / Abya Yala, 1997), 83-104.

<sup>1250</sup> No se consideran las grabaciones de 1915 y 1930, por no ofrecer información pertinente para la tabla; tampoco las grabaciones que refiere la prensa (de Victor, en 1930; las subsecuentes de Columbia), por la misma razón.

Tabla 2  
**Géneros musicales incluidos en Cancionero El Mosquito (1921-1930)**

<u>Género</u> → ----- <u>Año</u> <u>(Tomo</u> <u>No.)</u>	<u>Pasillo</u>	<u>Otros</u> <u>géne-</u> <u>ros del</u> <u>Ecu-</u> <u>dor</u>	<u>Valse</u>	<u>Tan-</u> <u>go</u>	<u>Fox</u> <u>trot</u>	<u>One</u> <u>step</u>	<u>Bolero,</u> <u>Bolero</u> <u>son,</u> <u>Bolero</u> <u>canción</u>	<u>Son,</u> <u>mambo,</u> <u>rumba,</u> <u>guara-</u> <u>cha o</u> <u>porro</u>	<u>Géne-</u> <u>ros</u> <u>extran-</u> <u>jeros</u> <u>minori-</u> <u>tarios</u>
1921 (T 1, # 1)	9	1	14			4			4**
Sin año (T 2, # 3)	3		4		3	3			18**
1925 (T 2, # 12)	5	1	3	9	1	4			11**
1926 (T 3, # 2)	4	1	7	9		5			10**
1927, 2ªed. (T 3, # 4)	1	3		10	2	10			9**
1930 [1929, T 6, # 11; 2da. ed.)	19	4	2	5	2	1			8**
1930 (sic) (T 7, # 11)	8	1	5	2	2	1		3	6**
1930 (T 8, #2)	16	6*	6	5	5	1			1

Elaboración: Martha Rodríguez Albán. Fuente: Cancionero El Mosquito (Biblioteca Carlos A. Rolando, Guayaquil, Fondo Cancioneros, # 784, CUCm)

\*Los géneros incluidos en esta casilla específica de la columna "Otros ecuatorianos", son: versos montubios, baile criollo, pasacalle, sanjuanito ecuatoriano, y tango ecuatoriano

\*\*Los géneros extranjeros incluidos en esta columna, hasta 1930, son, principalmente: pasodoble, *couplet*, *shimmy*, samba, cueca, marinera, bambuco.



Tabla 3

## Géneros musicales incluidos en Cancionero El Mosquito (1921-1952)

<u>Género</u> → ----- <u>Año</u> <u>(Tomo,</u> <u>No.)</u>	<u>Pasillo</u>	<u>Otros</u> <u>géne-</u> <u>ros del</u> <u>Ecu-</u> <u>dor</u>	<u>Valse</u>	<u>Tan-</u> <u>go</u>	<u>Fox</u> <u>trot</u>	<u>One</u> <u>step</u>	<u>Bolero,</u> <u>Bolero</u> <u>son,</u> <u>Bolero</u> <u>canción</u>	<u>Son,</u> <u>mambo,</u> <u>rumba,</u> <u>guara-</u> <u>cha o</u> <u>porro</u>	<u>Géne-</u> <u>ros</u> <u>extran-</u> <u>jeros</u> <u>minori-</u> <u>tarios</u>
1921 (T 1, # 1)	9	1	14			4			4**
Sin año (T 2, # 3)	3		4		3	3			18**
1925 (T 2, # 12)	5	1	3	9	1	4			11**
1926 (T 3, # 2)	4	1	7	9		5			10**
1927, 2ª ed. (T 3, # 4)	1	3		10	2	10			9**
1930 [1929, T 6, # 11; 2a. ed.)	19	4	2	5	2	1			8**
1930 (sic) (T 7, # 11)	8	1	5	2	2	1		3	6**
1930 (T 8, #2)	16	6*	6	5	5	1			1
1931 (sic) (T 8, # 8)	7	3	4	7	7	2			5
1933 (T 9, # 7)	12	5	3	2	3	1			3
1934 (T 11 # 2)	10		1	9	2	2		1	3
1940 (T 17, # 2)	1	4	1	7	1		8	2	
1941 (T 19, # 2)	7	2	4	3			6	2	3
1942 (T 20, # 2)	3	1	3	2			14	3	4

<b>1943 (T 20, # 12)</b>	9	2	2	3			10	2	2
<b>1947 (T 25, # 1)</b>	7	2	3	2			10	4	2
<b>1949 (T 26, # 2)</b>	2	2	2	1			8	5	
<b>1952 (T 29, # 3)</b>	1	4	7				13	5	1

Elaboración: Martha Rodríguez Albán. Fuente: Cancionero El Mosquito (Biblioteca Carlos A. Rolando, Guayaquil, Fondo Cancioneros, # 784, CUCm)

\*Los géneros incluidos en "Otros ecuatorianos", hasta 1934, son: versos montubios, baile criollo, pasacalle, sanjuanito ecuatoriano, y tango ecuatoriano. Entre 1943 y 1957, se incluyen: danzante, tonada y aire típico; con menor frecuencia: fox incaico y festejo. No constan ya: versos montubios, baile criollo, tango ecuatoriano.

\*\*Los géneros extranjeros incluidos en esta columna, hasta 1934, son: pasodoble, *couplet*, *shimmy*, samba, cueca, marinera, bambuco, y otros. Entre 1943 y 1948: one-step, polka y pasodoble pasaron a acompañar al grupo minoritario formado por huayno, canción, cocotero, corrido, milonga, huapango, zamba y guajira. Entre 1948 y 1957, mantuvieron relativa frecuencia: pasodoble merengue, corrido y canción; fueron menos frecuentes: polka, merecumbé, chachachá, sucu-sucu, blue, paseo, huayno, guajira, zamba, cueca.

Tabla 4

**Géneros musicales incluidos en Cancionero El Mosquito. Contraste entre periodos 1921-1934 y 1940-1952**

<u>Géneros</u> <u>Perío-</u> <u>do</u>	<u>Pasi-</u> <u>llo</u>	<u>Otros</u> <u>géne-</u> <u>ros</u> <u>del</u> <u>Ecua-</u> <u>dor</u>	<u>Valse</u>	<u>Tango</u>	<u>Fox</u> <u>trot</u>	<u>One</u> <u>step</u>	<u>Bolero,</u> <u>Bolero</u> <u>son,</u> <u>Bolero</u> <u>canción</u>	<u>Son,</u> <u>Mambo,</u> <u>rumba,</u> <u>guara-</u> <u>cha o</u> <u>porro</u>	<u>Otros</u> <u>Géne-</u> <u>ros</u> <u>extran-</u> <u>jeros</u> <u>minori-</u> <u>tarios</u>
<b>1921-1934</b>	94	25	59	58	27	34	0	4	78
<b>1940-1952</b>	30	17	22	18	0	0	69	23	12
<b>Total</b>	124	42	81	76	27	34	69	27	90

Elaboración: Martha Rodríguez Albán. Fuente: Cancionero El Mosquito (Biblioteca Carlos A. Rolando, Guayaquil, Fondo Cancioneros, # 784, CUCm)

Tabla 5

## Perfiles del dúo Benítez-Valencia y de Julio Jaramillo

Características que se contrastan	Dúo Benítez-Valencia	Julio Jaramillo
<b>Año de nacimiento</b>	1915 y 1918, respectivamente	1935
<b>Auge de sus actuaciones (décadas)</b>	1940, 1950, 1960 (como dúo); Benítez, como solista: 1970, 1980. Se escuchan hasta hoy	1950, 1960, 1970. Se escucha hasta hoy
<b>Géneros que interpretaban</b>	Todos los géneros popular-mestizos del país: pasillo, yaraví, sanjuanito, pasacalle, albazo, tonada, cachullapi	Géneros de otros países: bolero, tango, valse; del país, principalmente el pasillo
<b>Apelación a la nación (idea de cantar “en representación del país”)</b>	Apelación construida desde prensa/ las industrias culturales: fuerte; constante La apelación construida desde los artistas fue constante a lo largo de su vida,* y muy fuerte	Apelación construida desde la prensa y las industrias culturales: menos fuerte, inconstante La apelación desde el artista fue mediana/débil; y solo en inicios artísticos
<b>Financiamiento de sus viajes “en representación del país”</b>	Estado, Municipio, Autofinanciado (referencia de Gonzalo Benítez)**	Circuitos internacionales con poder económico
<b>Vínculos con grandes circuitos/ disqueras internacionales</b>	Débiles	Fuertes
<b>Vínculos con actores del ámbito político, en el país</b>	Los presidentes Galo Plaza, Carlos Julio Arosemena (presidentes con discurso “desarrollista”)	Participó en grabación del himno del CFP (discurso populista)
<b>Vínculos con actores del campo de la alta cultura</b>	Con intelectuales vinculados a la CCE (Oswaldo Guayasamín; Jorge Enrique Adoum; Hugo Alemán; Jorge Carrera Andrade), excepto con Benjamín Carrión. Con músicos académicos: Manuel Espín y su hijo Enrique Espín Yépez, Eduardo di Donato, Víctor Manuel Salgado.***	Ninguno (ni con intelectuales, ni con músicos académicos)
<b>Ajuste a ideas/ valores de la civilidad urbana (cumplir contratos artísticos; vida personal)</b>	Mejor ajuste	Ajuste conflictivo
<b>Sector de la sociedad/ campo que les otorgó reconocimientos</b>	El Estado (tres Presidentes de la República)**** Municipio. Campo cultural (mediaciones con cultura erudita; en vida de los artistas)	El Mercado (Industria fonográfica: “Disco de oro”). Campo cultural (desde ca. 2000)*****

Elaboración de Martha Rodríguez. Fuentes: biografías de los artistas.

\* Benítez, *Gonzalo Benítez. Tras una cortina de años...*, 59. \*\* *Ibíd.* \*\*\* *Ibíd.*, 58, 64.

\*\*\*\* El dúo recibió la Condecoración Nacional en el grado de Caballeros (Carlos Julio Arosemena, 1962).

Gonzalo Benítez, en solitario, la Condecoración Nacional en el grado de Oficial (León Febres Cordero, 1987) y la Condecoración Nacional en el grado de Gran Oficial (Gustavo Noboa, 2001). [*Ibíd.*, 65]

\*\*\*\*\* “Julio Jaramillo, ganador del Disco de Oro 1956” [Cfr. *Revista Cine Radial*, Año VI, No. 25 (enero-febrero 1957), 16]. En 1968, Julio fue Disco de oro en Caracas [“Julio Jaramillo, el ídolo”, *El Universo* (Guayaquil), 7 de octubre de 2014. Acceso 16 septiembre 2016 <<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/10/07/nota/4078141/julio-jaramillo-idolo>>]

## Anexo 2: Letras de pasillos representativos de cada periodo

*Primer periodo (tercio final del s. XIX-1920)*. Se aprecia la heterogeneidad de temas y de perspectivas en el tratamiento de los mismos, en los pasillos: *Petita Pontón* (ca.1893), *La igualdad* (1912), *Disección* (1914) (L: Julio Esaú Delgado; M: Víctor M. Valencia)<sup>1251</sup> y en el famoso *Mis flores negras* (L: Julio Flórez; M: no se registra) (1915).<sup>1252</sup>

*Petita Pontón* (pasillo; tipo “de reto”) (L y M: no se registran autores)

Una señora, Petita Pontón,  
la mujer de Don Tiburcio Simplón,  
Ya no tiene dientes, se anda tambaleando,  
pidiendo que yo le quiera así.  
— ¡Ay, señora, calle, calle, calle!  
¡No me diga, por Dios!  
Se me descompone el magín,  
La paciencia sale de mí.  
— ¿Qué haré con este avechucho  
Bribón, tan simplón y destemplado  
Tambor? Que le zamarreara a Don Tiburcio,  
Para quedarme siempre solita yo.  
— Usted, que es tan retrechero y galán,  
¿A cuántas no habrá embaucado en su red?  
¿Qué de tiburones y de tintoreras  
No se habrán quedado allí también?  
— ¡Ay, señora, calle, calle, calle!  
¡No me diga, por Dios!

---

<sup>1251</sup> “Disección”, en Wilma Granda (antóloga). *El pasillo, identidad sonora. Disco antológico*, 2004. Para las letras de las otras dos canciones, cfr. Granda, *El pasillo ...*, 44, 38 y 84. Fidel Pablo Guerrero indica que *Petita Pontón* es pasillo de 1893. [Cfr. “El día del Pasillo: 1 de octubre”. Acceso 25 agosto 2017 <<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2016/10/el-dia-del-pasillo-1-de-octubre.html>>].

<sup>1252</sup> “Flores negras (pasillo). Dúo ecuatoriano Valdivieso Safadi.wmv”. Audio grabado en sello Victor, 1915. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 13 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=pBvShhU61IM>>

Se me descompone el magín,  
La paciencia sale de mí.  
— ¿Qué haré con este avechucho  
Bribón, tan simplón y destemplado  
Tambor? Que le zamarreara a Don Tiburcio,  
Para quedarme siempre solita yo.

*La igualdad* (pasillo) (L y M: no se registran autores)

Yo quiero la igualdad, ya que la suerte  
Es común en el punto de partida:  
Si todos somos iguales en la muerte,  
Que todos seamos iguales en la vida.  
Entre el noble señor y el indigente  
No debe haber obstáculo ninguno.  
La igualdad de la raza: esa es mi norma,  
Norma que a todos servirá mañana.  
La carne humana cambiará de forma,  
Pero, de cualquier forma, es carne humana.

*Disección* (pasillo) (L: Julio Esaú Delgado; M: Víctor M. Valencia Nieto)

Me rompieron el cráneo a golpes lentos,  
Y vieron los doctores, admirados,  
Que, al morir, mis postreros pensamientos,  
A ella sola estuvieron consagrados.  
Levantaron mi párpado caído,  
Y, en mi pupila mustia y apagada,  
Encontraron, cual un ave en su nido,  
Su imagen adorable, retratada.  
De mi pecho escapóse, como un eco,  
Y a l corazón buscaron en seguida;  
Solo encontraron, sin calor, el hueco:

Me había robado el corazón, en vida.  
Siguieron los doctores otra huella,  
Y fueron tras la sangre de mis venas.  
Ni una gota encontraron pues, con ella,  
Formé la tinta que escribió mis penas.

*Mis flores negras* (L: Julio Flórez; M: no se registra)

Oye, bajo las ruinas de mis pasiones,  
Y en el fondo de esta alma que ya no alegras,  
Entre polvo de ensueños y de ilusiones,  
Crecen entumecidas mis flores negras.  
Ellas son los recuerdos de aquellas horas  
En que, presa en mis brazos, te adormecías;  
Mientras, yo suspiraba por las auroras  
De tus ojos, auroras que no eran mías.  
Ellas son tus desdenes, capullos hechos:  
Los intensos dolores que en mis entrañas  
Sepultan sus raíces, cual los helechos,  
En las húmedas grietas de las montañas.  
Ellas son tus desdenes y tus rigores,  
Son tus pérfidas frases y tus desvíos;  
Son por eso, tus besos abrasadores,  
En pétalos tornados, negros y fríos.  
Ellas son tus desdenes y tus reproches  
Ocultos en esta alma que ya no alegras;  
Son, por eso, tan negros como las noches  
De los gélidos polos, mis flores negras.  
Toma, pues, este triste y débil manojo  
Que te ofrezco, de aquellas flores sombrías.  
Cógelas, nada temas, son los despojos  
Del jardín de mis hondas melancolías.

*Segundo periodo (1920 - ca.1935-1940).* Empiezan a dominar los temas de amor, en el pasillo. La estética modernista se convierte en el modelo; sin embargo, no se anuló la presencia del romanticismo en el tratamiento de esos temas, y la conjunción romántico-modernista (como perspectiva del amor, y como forma del poema, respectivamente) fue acaso la que primó. Pueden apreciarse eventuales marcas del melodrama (ponemos, como ejemplos, un pasillo y un yaraví), aunque esa estética no dominó en estos años. Canciones representativas del periodo son: pasillos que incluyen poemas canónicos del modernismo literario (*El Alma en los labios, Invernal*); otros conjugan marcas del modernismo y el romanticismo (*Gotas de ajeno*, de Julio Flórez; M: Francisco Paredes Herrera;<sup>1253</sup> *Sueños de opio* (L: Julio Flórez y M: Nicasio Safadi); *Sepulturero* (L: Julio Flórez)<sup>1254</sup>. Poemas románticos constan en los pasillos *Imploración De Amor* (L: Rosario Sansores; M: Carlos Brito),<sup>1255</sup> *Lamparilla* (L: Luz Elisa Borja; M: Miguel Ángel Casares) y *Sendas distintas* (L y M: Jorge Araujo Chiriboga). Un pasillo con impronta melodramática es *Corazón que no olvida* (L: Emiliano Ortega; M: Segundo Cueva Celi), de 1930; similar estética se aprecia en el yaraví *Lamento de un indio* (L y M: Alberto Guillén) (la tristeza del indio fue un tópico reiterado en la prensa, la literatura y la música, en las décadas del 30 al 50).<sup>1256</sup> Por otro lado, en estas décadas, varios pasillos homenajearon a ciudades; un referente fue (y es, aún) *Guayaquil de mis amores*. Finalmente, una diversidad de géneros extranjeros se hallaba en ascenso, en el periodo; como muestra de ello, incluimos el *one-step La obrerita* (L: A. Duque Bernal; M: Francisco Paredes Herrera), de 1926.<sup>1257</sup>

*El alma en los labios* (pasillo) (L: Medardo Ángel Silva; M: Francisco Paredes)

Quando de nuestro amor la llama apasionada  
Dentro tu pecho amante contemples extinguida,

<sup>1253</sup> “Gotas de ajeno [L: Julio Flórez; M: Francisco Paredes Herrera]”, Cancionero El Mosquito, No. 7, T. 6 (1926), sp. BCAR 784 CUCm

<sup>1254</sup> “Sueños de opio (L: Julio Flórez y M: Nicasio Safadi)” y “Sepulturero (L: Julio Flórez)”, Cancionero El Mosquito, No. 12, T. 7 (1930), sp. [BCAR 784 CUCm]

<sup>1255</sup> Pasillo en que la voz poética femenina llama al goce del amor físico. Sentidos similares se expresan en el pasillo *Ámame para siempre* (L: Luz Elisa Martínez; M: R. A. Sojos). [Cfr. “Ámame para siempre”, Cancionero El Mosquito, No. 1, T. 8 (1930), sp. BCAR 784 CUCm]

<sup>1256</sup> “Lamento de un indio (yaraví)”, Cancionero El Mosquito, No. 7, T. 6 (1926), sp. BCAR 784 CUCm. Un tango de esos años tuvo nombre similar: “Queja india”, No. 6, T 7 (1929), sp. BCAR 784 CUCm

<sup>1257</sup> Cfr. Granda, *El pasillo ...*, 39.



Ya que solo por ti la vida me es amada,  
El día en que me faltes, me arrancaré la vida.  
Porque mi pensamiento, lleno de este cariño  
Que en una hora feliz me hiciera esclavo tuyo,  
Lejos de tus pupilas es triste como un niño  
Que se duerme soñando con tu acento de arrullo.  
Vivo de tu palabra y eternamente espero  
Llamarte mía como quien espera un tesoro.  
Lejos de ti comprendo lo mucho que te quiero  
Y besando tus cartas ingenuamente lloro.  
Perdona que no tenga palabras con que pueda  
Decirte la inefable pasión que me devora;  
Para expresar mi amor, solamente me queda  
Rasgarme el pecho, Amada, y en tus manos de seda  
Dejar mi palpitante corazón que te adora.

*Invernal* (pasillo) (L: José María Egas; M: Nicasio Safadi)

Ingenuamente pones en tu balcón florido  
La nota más romántica de esta tarde de lluvia.  
Voy a hilar mi nostalgia del sol que se ha dormido  
En la seda fragante de tu melena rubia.  
Hay un libro de versos en tus manos de luna.  
En el libro, un poema que se deshoja en rosas.  
Tiendes la vista al cielo, y en tus ojos hay una  
Devoción infinita para mirar las cosas.  
Tiembla en tus labios rojos la emoción de un poema.  
Yo, cual viejo neurótico, seguiré con mi tema  
En esta tarde enferma de cansancio y de lluvia.  
Y siempre, cuando mueran crepúsculos de olvido,  
Hilaré mi nostalgia del sol que se ha dormido  
En la seda fragante de tu melena rubia.

*Sendas distintas* (pasillo) (L y M: Jorge Araujo Chiriboga)

Qué distintos los dos, tu vida empiezas

Y yo voy ya por la mitad del día;

Tú ni siquiera vives todavía

Y yo, ya de vivir tengo pereza.

Sin embargo, cual busca la tibieza

Del sol, la planta que enflorar ansía,

Persisto con afán tu compañía

Para que des calor a mi tristeza.

Qué cerca y qué lejanos, yo soy el viejo

Soñador, tú la niña apasionada

Que cantando en la luz vas como un ave;

Mas al mirarte tan cerca me figuro

Que yo soy un castillo abandonado

Y tú, un rosal abierto junto al muro.

*Sueños de opio* (pasillo) (L: Julio Flórez; M: Nicasio Safadi)

En esa hora gris, en esa hora

Muda y sombría en que el dolor embriaga,

En que parece el novio de la aurora

Una ascua inmensa que en el mar se apaga,

Yo levanté la piedra de tu fosa,

La dura piedra que la vista ataja,

Y desleída, horrible, asquerosa,

Te vi en el fondo de la negra caja.

Los hambrientos gusanos cómo hervían

En esas formas que adoré por bellas;

De tus ojos las cuencas parecían,

Ya sin pupilas, noches sin estrellas.

¿Por qué tiemblos? ¿Por qué frunces el ceño?

¿No te ha gustado mi doliente historia?  
Nada temas, que sólo ha sido un sueño  
Que he querido grabar en tu memoria.

*Opio y ajenjo* (pasillo) (L: Julio Flórez; M: Francisco Paredes Herrera)

Para olvidarme de ti, prenda adorada,  
Verde ajenjo libé con grande anhelo,  
Y en el fondo de la copa, cual un cielo,  
Vi el destello seductor de tus miradas.  
En mi larga pipa nacarada,  
Opio también fumé en mi desvelo,  
Y en el humo que flotaba a ras del suelo  
Vi tu imagen voluptuosa recostada.  
Mas ni el opio ni el ajenjo han conseguido  
Que me olvide de ti, oh descreído.  
Solo me queda correr al camposanto  
Y decirle al cruel sepulturero  
Que me entierre en una fosa donde quiero  
Ver si puedo dejar de amarte tanto.

*Imploración de amor* (L: Rosario Sansores; M: Carlos Brito)

Para esta gran tristeza que oscurece tu vida  
Yo tengo el optimismo de mi fe milagrosa.  
Juntos caminaremos y, en la ruta perdida,  
Orientará tus pasos mi ternura piadosa.  
Tengo los labios rojos y mis brazos morenos  
Los ceñiré a tu cuello como lazos floridos;  
Mientras, sobre las tibias colinas de mis senos,  
Tus grandes ojos verdes se quedarán dormidos.  
La vida sólo es eso. ¿No percibes, amante,  
El olor que se escapa de la flor de reseda?

Sin embargo, su aroma dura sólo un instante.  
La juventud es breve, como rosa temprana.  
Ámame hoy, que aún tengo las mejillas de seda  
Y la boca olorosa como fresca manzana.

*Lamparilla* (pasillo) (L: Luz Elisa Borja; M: Miguel Ángel Casares)

Grato es llorar cuando, afligida el alma,  
No encuentra alivio en su dolor profundo.  
Son, las lágrimas, jugo misterioso  
Para calmar las penas de este mundo (bis).  
Con el profuso aceite de mis lágrimas  
Yo ablandaré el rigor del cruel destino.  
Lamparilla ardiente de mis ojos,  
No desmayes jamás en mi camino (bis).  
No desmayes jamás en mi camino (bis).

*Corazón que no olvida* (L: Emiliano Ortega; M: Segundo Cueva Celi)

¿Por qué empapé de lágrimas mi vida?  
¿Cómo pudo tu amor volverme triste?  
Por esta pobre entraña adolorida:  
¡Di, si un amor..., di, si un amor..., di, si un amor  
Como mi amor, tuviste!  
Si fuiste para mi fuente escondida,  
Flor de ilusión de todo cuanto existe;  
Si tu cariño fue toda mi vida,  
¿Cómo pudo tu amor volverme triste?  
Por la dulce quimera ya extinguida,  
Por la ternura que a mi canto diste,  
Por este corazón que no te olvida:  
¡Di, si un amor..., di, si un amor..., di, si un amor  
Como mi amor, tuviste!

Pagaste mi pasión con cruel herida;  
Y hoy que de luto mi existencia viste,  
Aún te pregunto, mi ilusión querida,  
¿Cómo pudo tu amor volverme triste?

*Guayaquil de mis amores* (pasillo) (L: Lauro Dávila; M: Nicasio Safadi)

Tú eres perla que surgiste del más grande e ignoto mar  
Y que, al son de su arrullar, en jardín te convertiste;  
Soberano en sus empeños, nuestro Dios formo un pensil  
Con tus bellas Guayaquil, Guayaquil de mis ensueños.  
Si a tus rubias y morenas, que enloquecen de pasión,  
Les palpita un corazón que mitiga negras penas;  
Con sus ojos verdes mares o de negro anochecer,  
Siempre imponen su querer, Guayaquil de mis cantares.  
Porque tienes las princesas que fascinan al mirar,  
Y que embriagan al besar con sus labios de cerezas,  
Te reclamo las dulzuras con que anhelo yo vivir,  
Para nunca más sufrir, Guayaquil de mis ternuras.

*La obrerita* (*one-step*) (L: A. Duque Bernal; M: Francisco Paredes Herrera)

Canta, hermanita obrera, que tu canto dichoso  
Se confunda en la calma sonora del taller;  
Alegrando las horas del trabajo penoso,  
Desde la madrugada, hasta el atardecer.  
Canta, hermanita obrera, lai, la, la, la,  
Que tus satisfacciones, lai, la, la, la,  
No queden olvidadas  
Dentro del corazón, a, a, a, a, a, a, a, a.  
Que, con la máquina, vibradoras canciones  
Se confunda, hermanita, tu sencilla canción.  
Canta, hermanita obrera, que hasta aquí no ha llegado,  
Con la promesa infame del oro tentador,

Hombre alguno que intente ya llamarte al pecado;  
Comprenderá que sabes valorar tu honor.  
Canta, hermanita obrera, lai, la, la, la,  
Y alegre la faena, lai, la, la, la,  
De los bichos y hambre,  
Libra tu juventud, a, a, a, a, a, a, a, a;  
También del hechizo ciego.  
Tienes el alma plena  
De esa gracia que hoy es rara, y  
Que se llama virtud.

*Lamento de un indio (yaraví)* (L y M: Alberto Guillén; dúo Orellana-Guillén)

Pobre mi madre querida, ¿qué hará sin mí?  
Triste, muy triste es mi vida, lejos de ti.  
Vivir sin verte, todo es sufrir,  
Venga la muerte, quiero morir.  
Todo era dicha cuando nací,  
Mas hoy llorarás al ver mi suerte,  
¿Por qué sus garras, las de la muerte,  
Sobre mi pecho, no las clavó?  
Buitres y halcones que me dejaron,  
¿Dónde estuvieron, cuando nací,  
Y, con su pico, no desgarraron  
Mi tierno cuerpo de carmencí? (sic)

*Tercer periodo (ca.1940-ca.1950).* Aquí ocurren la transición entre pasillo modernista y pasillo melodramático, y el ascenso del pasillo con influjo del yaraví. Los siguientes pasillos son representativos del periodo: *Ángel de luz* (L y M: Benigna Dávalos) muestra que aún se incorporaban poemas modernistas como letras de pasillos; *Romance de mi destino* (pasillo de 1941) incluye un poema de tema romántico, y en cuyo lenguaje hay resabios modernistas. Un poeta popular apropiado de marcas del modernismo se muestra en *De conchas y corales* (L y M: ¿Luis F. Sánchez Peñaherrera?/ ¿José Leopoldo Noboa

Saá?);<sup>1258</sup> las letras de los pasillos *Honda pena* (L: Carlos Villafañe; M: Guillermo Garzón) y *En las lejanías* (L: Wenceslao Pareja; M: Carlos Rubira Infante) incorporan marcas del modernismo y, a la vez, se aproximan al melodrama. Por último, como parte del repertorio del dúo Benítez-Valencia, el albazo *Avecilla* (L y M: Pablo Joaquín Valderrama).

*Ángel de luz* (pasillo) (L y M: Benigna Dávalos)

Ángel de luz, de aromas y de nieves,

Cruzó tus labios, con flores de ambrosía.

Tus pupilas, románticas auroras,

Que en oriente serán el albo día.

Dentro tu pecho guardas conciertos de notas,

Perfumes de nardos, de flores de albor.

Mi pecho es un sepulcro de rosas marchitas;

¡Anima esas flores con besos de amor!

Reina de lirios, en tus rizadas trenzas,

Nido de seda, do duermen los canelos,

Deja que pose mis glaciares labios,

Que están enfermos por falta de tu amor.

Los labios que no besan, son pétalos muertos,

Son himnos sin notas, son astros sin luz,

Los pechos que no aman, son noches polares,

Sarcófagos tristes do alberga el dolor.

Dentro tu pecho guardas conciertos de notas,

Perfumes de nardos, de flores de albor.

Mi pecho es un sepulcro de rosas marchitas;

¡Anima esas flores con besos de amor!

---

<sup>1258</sup> Hay versiones distintas respecto del año de grabación y del autor de este pasillo: se dice que es de Luis F. Sánchez Peñaherrera, y que las Hnas. Mendoza Sangurima lo grabaron en 1947 con acompañamiento de Rosalino Quintero [Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=RP95kjiQo8M>>; cfr. también <<http://blog.espol.edu.ec/vicenteriofrio/tag/de-conchas-y-corales/>>]. Por otra parte, es atribuido a José Leopoldo Noboa Saa, y se dice que fue grabado en 1935 (“El pasillo, identidad sonora. Antología”. CD producido por Conmúsica, Quito, 2004; cfr. Wilma Granda, “El pasillo ecuatoriano, noción de identidad sonora”, ÍCONOS, No. 18, Flacso Ecuador, Quito (2004): 68 <<http://www.flacso.org.ec/docs/granda18.pdf>>)

*De conchas y corales* (pasillo) (L y M: ¿Luis F. Sánchez Peñaherrera?/ ¿José Leopoldo  
Noboa Saá?)

La noche al cielo cubre, de inmensidad del viento,  
El mar sin movimiento también en calma está.  
Tu palidez de ondina, ¡oh, Reina de los mares!,  
Dulcísimo cantares tu enojo calmarán.  
De conchas y corales, de nácar,  
De nácar reluciente, guirnaldas,  
Guirnaldas en tu frente, mi bien,  
Mi bien te ceñiré.  
No olvides mi bien, las horas que felices,  
Pasábamos, pasábamos, pasábamos los dos.  
Y cuando yo me vaya llevaré por guía  
Tu nombre como estrella que alumbre,  
Que alumbre mi ser.

*En las lejanías* (pasillo) (L: Wenceslao Pareja; M: Carlos Rubira Infante)

En las lejanías dejé mis tristezas.  
He forjado solo mi robusta sed;  
Oscuro, no valgo todas las grandezas  
Que siento muy hondo,  
Que siento muy hondo dentro de mi ser (bis).  
Vago en el silencio de mis noches largas;  
Camino en las sombras sin hallar la luz.  
Mis lágrimas dulces saben más amargas,  
Ya no hay quien me ayude,  
ya no hay quien me ayude a cargar la cruz (bis, toda la estrofa).  
Corazón anciano, ya no hay quien te quiera:  
La tragedia dura de mi senectud.



Ya para mis huesos, cuando yo me muera,  
Tal vez lo más blando,  
Tal vez lo más blando será el ataúd (bis, toda la estrofa).

*Honda pena* (pasillo) (L y M: Guillermo Garzón Ubidia)

No sé qué mano cruel, qué honda pena  
Envenena mi vida eternamente,  
Que con el alma de esperanzas llena  
Voy a beber el agua de la fuente  
Y el agua de la fuente se envenena.  
Una mujer entristeció mi vida para siempre,  
En el alma y en la mente;  
Y así, mi corazón que no la olvida  
Vive con el tormento de su herida  
Muriéndose de sed junto a la fuente.  
He matado mis propias alegrías,  
El amor ya se fue, se fue muy lejos,  
Y entre las sombras de las noches mías  
Estoy con mi dolor como los viejos  
Contando historias de mejores días.

*Romance de mi destino* (pasillo) (L: Abel Romeo Castillo; M: Gonzalo Vera Santos)

Todo lo que quise yo, tuve que dejarlo lejos,  
Siempre tengo que escaparme, y abandonar lo que quiero.  
Yo soy el buque fantasma, que no puede anclar en puerto.  
Ando buscando refugio en retratos y en espejos,  
En cartas apolilladas y en perfumados recuerdos.  
Por más que estiro las manos, nunca te alcanzo, lucero.  
Jugo de amargos adioses es mi vaso predilecto.  
Yo me bebo a tragos largos mi pócima de recuerdos,  
Y me embriago en lejanías, para acariciar mis sueños.  
Nadie sabe, como yo, lenguaje de los pañuelos,

Agitándose en el puerto, sacudiendo el aire trémulo.

Nadie, como yo, nació con destino mariner,  
La única flor que conozco es la rosa de los vientos.

*Avecilla* (albazo) (L y M: Pablo Joaquín Valderrama)<sup>1259</sup>

Ya ves, ya ves, canora avecilla, que cogida prisionera,  
Será preciso que sepas  
Que desde hoy en adelante vas a ser mi compañera,  
Cantando como cantabas, perdida entre la maleza,  
A orillas de un arroyuelo y en el fondo de una arboleda.  
No te dejes, avecilla, agobiar por la tristeza, (bis)  
Pósate sobre mi pecho, o sobre tus alas buenas;  
Yo cuidaré de que nunca te falte lo que apetezcas,  
Tendrás el agua más pura y la semilla más fresca  
(bis, toda segunda la estrofa).

*Cuarto periodo (ca.1950-ca.1970-1980)*. Son años de una gran diversidad de pasillos (aquel con influjo del yaraví, melodramático, “bolerizado” y “estilizado”), y una profusión de temas de otros géneros popular-mestizos; el danzante *Vasija de barro* (1950) y el yaraví *Puñales* (1943) representan la vitalidad de esos géneros invisibilizados por el pasillo; además, son interesantes sus contenidos: romántico, el primero, y melodramático, el segundo. *Pasional*, del compositor académico Enrique Espín Yépez, es un pasillo estilizado; *Secretos* (L: Hugo Moncayo; M: Carlos Guerra Paredes) es ejemplo de pasillo “bolerizado” en su interpretación, y en cuya letra el poeta popular muestra apropiación de marcas

---

<sup>1259</sup> Modificaciones a la letra del bambuco original: al inicio del verso 2, se suprimió: “siendo, como soy, tu dueño”; se eliminaron los versos 6 y 7: (“en cambio sólo te exijo que estés, como antes, contenta,/ pues es tiempo de que entones tu cántico prisionera”); en el actual verso 7 (“pósate sobre mi pecho y sobre él tus alas pliega”, se cambió por “pósate sobre mi pecho, o sobre tus alas buenas”); se eliminó la estrofa final (“Quizás a tu amado lleguen tus melodiosas endechas,/ en que tus amores digas, en que le cuentas tus penas,/ en que tu quebranto llores, en que modules tus quejas,/ y di por qué no me atiendes y tan huraña te muestras”). [Cfr. “Canora avecilla”. Acceso 12 noviembre 2016 <[http://bambuco.org/cancionero/canora\\_avecilla.html](http://bambuco.org/cancionero/canora_avecilla.html)>. Cfr. el audio de la versión en ritmo de albazo: “Dúo Benítez Valencia: Avecilla”. Audio disponible en sitio web Youtube. Acceso 13 octubre 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=rH1dK-Qn1YA>>]

modernistas.<sup>1260</sup> Finalmente, el pasillo *No me dejes partir* (L y M: Carlos Solís Morán), el valse *Soñar un cariño* (L y M: Jael Bejarano) y el bolero *Fatalidad* (L y M: Benito de Jesús) son piezas-heraldo de la canción rocolera ecuatoriana y latinoamericana.

*Puñales* (yaraví) (1943) (L: Ulpiano Benítez)

Mi vida es cual hoja seca  
Que va rodando en el mundo,  
Que va rodando en el mundo,  
No tiene ningún consuelo,  
No tiene ningún halago.  
Por eso, cuando me quejo,  
Mi alma padece cantando,  
Mi alma se alegra llorando.  
Llorando mis pocas dichas,  
Cantando mis desventuras.  
Camino sin rumbo cierto,  
Sufriendo esta cruel herida,  
Y al fin me ha de dar la muerte  
Lo que mi niega la vida,  
Lo que me niega la vida.  
Qué mala suerte tienen los pobres,  
Que hasta los perros le andan mordiendo,  
Así es la vida, guambrita,  
Ir por el mundo bonita,  
Siempre sufriendo, siempre sufriendo.

*Vasija de barro* (danzante) (L: J. Carrera Andrade, H. Alemán, Jaime Valencia y J.E.

Adoum; M: Gonzalo Benítez)

---

<sup>1260</sup> “Olga Gutierrez - Secretos (Primera Versión)”. Audio. S.f. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 10 agosto 2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=Kn5Q58yH3Ak>>

Yo quiero que a mí me entierren  
Como a mis antepasados: (bis)  
En el vientre oscuro y fresco  
De una vasija de barro. (bis)  
Cuando la vida se pierda  
Tras una cortina de años,  
Vivirán a flor de tiempo  
Amores y desengaños. (bis)  
Arcilla cocida y dura,  
Alma de verdes collados, (bis)  
Barro y sangre de mil hombres,  
Sol de mis antepasados. (bis)  
De ti nací y a ti vuelvo,  
Arcilla, vaso de barro. (bis)  
Con mi muerte vuelvo a ti,  
A tu polvo enamorado. (bis)

*Pasional* (pasillo) (L y M: Enrique Espín Yépez)

Amar sin esperanza y dar el corazón con toda el alma,  
Porque siempre yo he de amarte, sin haberme comprendido.  
¡Qué triste es el vivir soñando una ilusión  
Que nunca a mí vendrá!  
Yo te amé con locura, y te di mi ternura,  
Mas burlaste mi vida, sin tener compasión.  
Mas nunca olvides que te he querido,  
Y, aunque me hayas herido,  
Siempre te recuerdo sin sentir rencor.  
Soñar que nos quisimos es solo recordar una quimera,  
Porque siempre yo he de amarte, sin haberme comprendido.  
¡Qué triste es el vivir soñando una ilusión  
Que nunca a mí vendrá!

Yo te amé con locura...

*No me dejes partir* (pasillo) (L y M: Carlos Solís Morán)

Desde que tú te fuiste, estoy muy triste, ¿cuál la razón?

El haber ya perdido lo más querido del corazón (bis).

Es por eso que yo vengo a pedirte que me vuelvas a querer,

Que no me dejes solo, que no me hagas padecer.

Porque yo, sin tu cariño, lloro como un niño que nunca sintió

Ni la mano venturosa de una madre bondadosa, y de pena se murió.

Dame, mujer, la calma, mira que mi alma te seguirá,

Y, por cualquier camino, siempre el destino nos unirá.

Es inútil que pretendas olvidarme, y olvidarme yo de ti.

Nací yo para adorarte, naciste tú para mí;

Es por eso que he venido a matar tu olvido, que me hace sufrir.

En tu ventana piadosa, asoma mujer caprichosa,

Y no me dejes partir.

*Soñar un cariño* (valse) (L y M: Jael Bejarano)

Yo no quiero soñar un cariño,

Porque estoy cansado de esperarte ya.

Cuántas veces al besar te dije:

Yo te amaré siempre, porque en mi alma estás.

Deshecho de pena, un dolor me acaba,

Sufro esta condena de angustia inmortal.

¿Por qué no me dices si ya no me quieres?

¿No ves como sufro, qué enfermo que estoy?

Nunca he sido malo, por Dios te lo juro,

Mi amor es tan puro como es el cristal (bis).

Tú bien sabes que el cariño entero,

Con tanto desvelo a ti lo entregué.

Te burlaste de mi amor un día,

Cuando la alegría reinaba en los dos.  
Destrozaste todo, todo mi querer,  
Llevando con otro sonrisa y placer (sic).  
Ahora que me ves truncado el camino (sic)  
No quiero acordarme, si es para mí sufrir.  
Nunca he sido malo, por Dios te lo juro,  
Mi amor es tan puro como es el cristal (bis).

*Fatalidad* (bolero) (L y M: Benito de Jesús)

Nocturno de celaje deslumbrante,  
Tu encanto rememoro a cada instante;  
Romance del momento en que viviera  
Con el alma iluminada, descubriendo en tu mirada  
Un amor que nadie tuvo para mí;  
Aunque aciago, el destino, dividió nuestro camino  
Y angustiado para siempre te perdí.  
Fatalidad signo cruel, en su rodar se llevó  
El más valioso joyel que tu querer me brindó:  
El calor permanente de un cariño  
Que, ávido como un niño, de ti tanto esperé.  
¿Por qué te fuiste, mujer, como en un sueño fugaz,  
Dejando en todo mi ser una ansiedad pertinaz?  
Ahora espero en las noches tu regreso  
Al sitio donde un beso fue chispa de mi fe.

*Secretos* (pasillo) (L: Hugo Moncayo; M: Carlos Guerra Paredes)

Dadme el licor de oro de tu risa jocunda  
O el damasquino encanto de tu negra pupila,  
Y llevaré tu nombre que todo lo perfuma  
Más allá de la eterna serenidad andina.  
Serás como la sombra en el recio verano,

Como la voz del mar en la estéril llanura;  
Traerás el aliento tibio para mi frente helada  
Y la caricia fresca para mi fiebre oculta.  
Dadme la transparencia de tu palabra ingenua  
Y el perfume exquisito de tu candor gracioso;  
Nada hay, para el mordente secreto de mi pena,  
Como el suave aleteo que palpita en tus ojos.

*Quinto periodo (ca.1980-2000).* Periodo de fusiones posteriores, que incluyen al pasilloailable tropicalizado.<sup>1261</sup> *El Pañuelo blanco* (L y M: Fausto Galarza) es un pasillo de estos decenios, que revela la pervivencia del melodrama.

*El pañuelo blanco* (pasillo) (L y M: Fausto Galarza)

Yo miraba un día el pañuelo blanco que secó tus lágrimas,  
Y encontré tus ojos muertos y marchitos por el sentimiento (bis).  
Con perfume de amor, de mi pasado triste, que no volverá (bis).  
Pensaste en el momento triste de mi despedida, y tú me ofrendaste  
Un beso y una lágrima de compasión, por mi sufrimiento.  
¿Por qué no me dijiste cuánto me fingías, para no adorarte?  
¿Por qué no me dijiste que no me querías, para así olvidarte?

---

<sup>1261</sup> Ejemplo: “HECTOR JARAMILLO - MIX BAILABLE - PASITO TUN TUN”. Audio. S.f. Disponible en sitio web Youtube. Acceso 10 agosto 2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=i-raFQz3r0Y>>