

Estéticas de producción en el pasillo ecuatoriano

Carlos Osejo Páez

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
carlos.osejo@uarts.edu.ec

Resumen

El objeto de este artículo es discutir la producción discográfica del pasillo ecuatoriano y las características técnicas y simbólicas que lo identifican. La intención es rastrear los orígenes de las prácticas técnicas y estéticas que caracterizaron a la producción del pasillo y los cambios que estas características sufrieron en su transitar hacia el pasillo rocolero. En este contexto, entenderemos la música nacional como un constructo cargado de prácticas, símbolos y ritualismos asociados con la cultura popular e inserta en los patrones de consumo canalizados por las industrias culturales.

Palabras claves: producción musical, pasillo ecuatoriano, música nacional, industria discográfica.

Abstract

The purpose of this article is to discuss the record production of the Ecuadorian pasillo and the technical and symbolic characteristics that identify it. The intention is to trace the origins of the technical and aesthetic practices that characterized the production of the pasillo and the changes that these characteristics underwent in their transit to the pasillo rocolero. In this context, we will understand national music as a construct loaded with practices, symbols and ritualisms associated with popular culture and inserted in the consumption patterns channeled by the cultural industries.

Keywords: musical production, Ecuadorian pasillo, national music, record industry.

La música popular ecuatoriana, lo estético y lo simbólico

Como sostiene Flores: «el concepto de música popular engloba diferentes músicas en constante cambio».¹ Continuamente, el panorama de la música popular crece e incorpora nuevos géneros, subgéneros y combinaciones de los ya existentes. Los conceptos de música popular actual son usados para referirse al término anglosajón *popular music* que incluye el conjunto de las músicas comerciales (el rock, el pop en todas sus variantes, el jazz y otros géneros actuales). Por su parte, en la investigación etnomusicológica latinoamericana también es frecuente utilizar el concepto de música popular para referirse al folklore y las músicas que provienen de la tradición oral.

Para el objeto de nuestra discusión, nos referiremos a la música nacional como aquellos géneros y subgéneros populares de raigambre mestiza e indígena que eran parte del repertorio grabado en la discografía ecuatoriana y que se asimilaron a los procesos de industrialización y estándares propios de las industrias culturales.

El pasillo fue el género predominante en las grabaciones de música ecuatoriana de las tres primeras décadas del siglo XX. Como señala Guerrero Blum: «el pasillo es un producto mestizo urbano de la época republicana que se desarrolló en distintos sectores de la geografía ecuatoriana».² Se puede decir que era la música ligada a las clases medias y altas que se identificaban con ritmos europeos en contraste con el san juan, el cachullapi y otros ritmos de origen indígena que se relacionaban con las clases populares y el mundo andino. Sin embargo, a partir de la década de 1930, las grabaciones muestran un repertorio que incluía canciones de raigambre mestiza e indígena, lo que sugiere una construcción artística evidentemente intercultural que terminaría por constituirse en lo que se conoce como nacional.

La música popular, al igual que otras artes, es un fenómeno estético que apela a los aspectos de la vida humana donde la sensibilidad juega un papel esencial. Es una

forma de conocimiento e interpretación de la realidad relacionada con el mundo de las sensibilidades, en el que son predominantes lo audible, lo sensible, lo sensual, lo visual y lo poético. En este contexto, el pasillo –al igual que otras músicas latinoamericanas como el tango argentino o el vals peruano– tuvo una relación cercana con el mundo de la literatura.

La gran mayoría de pasillos de la primera mitad del siglo XX son musicalizaciones de las corrientes poéticas modernistas, ‘románticos’ y ‘decapitados’, mostrando una sinergia artística entre los escritores y músicos de aquella época. En este contexto, Rivera Villavicencio señala:

El pasillo ejerce influencia decisiva: purifica pasiones, provoca alegría espontánea, reflexión y sensibiliza el corazón. Es decir, la literatura se dirige al espíritu. Es revelación, deleite, belleza y novedad de ideas. Música y poesía son expresión, gozo intelectual y sentimiento. La música vive en lo inefable y la poesía, su hermana, commueve afirmándose en las palabras. Ellas se activan y se unen en un todo indisoluble.³

Como sostiene De la Vega, «los fenómenos estéticos implican un conjunto de prácticas y que haceres que tienen como fin producir objetos estéticos».⁴ La producción musical se caracteriza por la combinación del mundo de la técnica con prácticas que se desarrollan en el plano simbólico o de generación de significados. Así, los productos musicales y sus prácticas son ‘artísticos’ en la medida en que son reconocidos como tales por las instituciones que en una sociedad son transportadoras de sentido. Así, la industria cultural conformada por medios de comunicación, compañías disqueras, instituciones públicas y privadas, etcétera, aparecen como espacios que legitiman la sensibilidad, la imaginación, la creatividad, transportando y difundiendo el pasillo y su contenido. Su valor estético reside en que apuntalan la identidad, la mentalidad y existencia no material de un sector, una comunidad social, un pueblo o una cultura.

¹ Susana Flores. “Música y adolescencia: La música popular actual como herramienta en la educación musical” (2008), 43.

² Edwin Guerrero Blum. *Pasillos y pasilleros del Ecuador*, 29.

³ Oswaldo Rivera Villavicencio. *Literatura en el pasillo ecuatoriano*, 10.

⁴ Marta de la Vega Visbal. “Producción estética y cambio social: La función del arte”, 110.

El pasillo y las grabaciones en Europa

La relación de la música popular ecuatoriana con la industria discográfica podría ser rastreada hacia finales de la década de 1920. Sin embargo, la música ecuatoriana registrada en grabaciones ya tenía su recorrido desde la primera década de 1900. Como sostiene el investigador Alejandro Pro Meneses en su libro *Discografía del pasillo ecuatoriano*, «en Europa entre 1903 y 1906 distintas bandas militares grabaron partituras de música ecuatoriana, en especial pasillos, los cuales fueron registrados a través de grabación mecánica (acústica) con corneta».⁵ La razón por la cual se privilegiaba a las bandas militares era su gran sonoridad que resultaba en una mejor grabación con la tecnología de corneta existente.

De estas grabaciones queda muy poco registro debido al material perecedero. Los géneros grabados eran denominados pasillo o habanera ecuatoriana y tenían como fin abastecer la demanda de un mercado ávido de música local. Es importante acotar que las etiquetas y créditos de los discos omitían los datos de autores y letristas de las canciones. Este dato, que parece casi anecdótico, revela la importancia económica que tendrían en el futuro los derechos de autor y sus regalías.

Las primeras grabaciones en Ecuador

A los pocos años, en 1912, por primera vez se hicieron grabaciones de audio en nuestro país, registradas en un estudio móvil de grabación mecánica del sello Favorite Record. El musicólogo Pablo Guerrero señala que «entre las piezas musicales registradas desde el 1912-1914, se grabó un pasillo denominado “El Odio”, más tarde popularizado en versión vals con el nombre “Ódiame”».⁶ Según Pro Meneses, «se grabaron alrededor de 200 canciones, en su mayoría pasillos, para el sello Precioso de la Favorite Record, una compañía alemana que tuvo su

concesionario en Guayaquil en la Encalada & CIA».⁷ Las mencionadas grabaciones fueron realizadas en Quito y Guayaquil por W. Winkel, técnico de la compañía alemana, y la impresión se realizó en Alemania en donde estaba la fábrica de la casa discográfica. La etiqueta del disco “El Odio” señala como intérprete a Sebastián Rosado, y en cuanto al género se la denomina como ‘canción ecuatoriana’ (Ecuadorian song). Tras escuchar la pieza se puede identificar con claridad que se trata de un pasillo.

Pablo Guerrero sostiene que los catálogos de los Discos Víctor (1911) y el de Discos Favorita (1913) muestran que la mayoría de las canciones grabadas en dicho estudio móvil eran pasillos, lo que concuerda con el testimonio del compositor Nicasio Safadi, publicado en 1957, en la revista Vistazo: «En 1912 realicé mis primeras grabaciones con Encalada, en el local de la Asociación de Empleados de la calle Chiriboga [...], hicimos raya con el pasillo ‘Eso sí amigo’, la canción más sentida del pueblo ecuatoriano».⁸

La Habana, Los Ángeles y Nueva York

Para el año 1915 la industria discográfica europea había sido fuertemente afectada por la Primera Guerra Mundial. Esto devino en el crecimiento de la industria norteamericana que ya había puesto interés en el mercado de centro y sudamérica. Así, ciudades como Sao Paulo, La Habana y Nueva York se convirtieron en los centros desde donde operaba esta creciente industria y a los que viajaban los artistas de distintos países latinoamericanos para realizar sus grabaciones. Las compañías disqueras norteamericanas y europeas que tenían una línea de producción de música latinoamericana eran RCA Víctor, Columbia, Odeón, Decca y Brunswick.

Pro Meneses define a la etapa de 1915 a 1930 como la época de oro, «donde artistas como Paredes Herrera, Nicasio Safadi, Enrique Ibáñez, Carlos Amable Ortiz, entre otros, tuvieron la oportunidad de grabar y difundir su música fuera de Ecuador».⁹

5 Alejandro Pro Meneses. *Discografía del pasillo ecuatoriano*, 40.

6 Pablo Guerrero. “El Odio: Transferencia musicales”. *Memoria musical del Ecuador*, 1.

7 Pro Meneses. *Discografía del pasillo ecuatoriano*, 50.

8 Pablo Guerrero. “La música ecuatoriana en sus registros iniciales”, 60.

9 Pro Meneses. *Discografía del pasillo ecuatoriano*, 44-70.

El crecimiento de la música ecuatoriana estuvo inserto en un *boom* discográfico continental que era respaldado desde la industria norteamericana. Este contexto permitió que el pasillo se posicionara como un género icónico e internacionalizado, ya que el repertorio ecuatoriano no solo fue grabado por artistas locales, sino que cantantes y orquestas de otros países de la región grababan música ecuatoriana para el mercado mexicano, colombiano o chileno, provocando la hibridación del pasillo con otros lenguajes musicales locales y generando una constante simbiosis e intercambio entre distintas músicas de la región.

El pasillo como primer producto de consumo masivo en la industria discográfica ecuatoriana

El hito de 1930, cuando el empresario ecuatoriano José Domingo Feraud Guzmán financió la grabación del Dúo Ecuador conformado por Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi en Nueva York, significó un antes y un después para la industria musical ecuatoriana. Si bien los pasillos de autores como Francisco Paredes Herrera habían sido ampliamente grabados y difundidos por orquestas y cantantes fuera del país, las grabaciones realizadas por el Dúo Ecuador en Nueva York habían despertado el interés y cobertura de medios de comunicación que sirvieron para garantizar su difusión. Según las reseñas y los registros en Discogs, se grabó el pasillo *Guayaquil de mis amores*, letra del poeta orense Lauro Dávila con música de Nicasio Safadi; además se grabaron otras 38 canciones contenidas en 19 discos de carbón de 78 revoluciones por minuto. El acontecimiento sirvió para mostrar el creciente mercado local y el rol de las industrias culturales como legitimador de un fenómeno musical y como transportador de un producto y sus significados.

Esta grabación muestra un estándar de calidad y profesionalización de todos los procesos de producción que definiría los parámetros de comparación con futuras producciones. El ensamble estaba conformado por las voces de Safadi e Ibáñez, dos trompetas con sordina, piano y dos guitarras. La forma de grabación muestra el dominio del gramófono eléctrico y el uso de la distancia para lograr el balance entre cada uno de los instrumentos. El lenguaje musical y los arreglos muestran que,

para el año 1930, la relación entre la música académica y la música popular ecuatoriana estaba en crecimiento. Compositores como Francisco Paredes Herrera y Carlos Brito fueron músicos con instrucción formal de conservatorio, que lograron combinar lo popular con lo docto, cuyas canciones fueron grabadas por artistas a lo largo de todo el continente. Es muy probable que los músicos que acompañaban al dúo fueran músicos de sesión que trabajaban para la disquera en base a un arreglo. Como sostiene Adorno:

La estructura de la música popular está estandarizada, e incluso cuando se hace el esfuerzo de evitar la estandarización. La estandarización se extiende desde las características más generales hasta las más específicas.¹⁰

La trascendencia de la grabación del Dúo Ecuador y su éxito desencadenó una secuencia de emprendimientos musicales, radiofónicos y discográficos que terminaron por consolidar una industria local integrada a la industria regional y global. Se dice que apenas dos años después, en 1932 en la Radio El Prado de la ciudad de Riobamba, se hicieron las primeras grabaciones en gramófono eléctrico. En la *Enciclopedia de la música* de Pablo Guerrero se publica una lista de las grabaciones que se hicieron en la radio para el sello RCA Victor, con los nombres de los autores e intérpretes:

Hay varias canciones de Carlota Jaramillo, otros de los grupos que grabaron fue “Alma Nativa”, que después se llamó “Los Nativos Andinos” (Marco Tulio Hidrobo, Bolívar “pollo” Ortiz, Carlos Carrillo y Gonzalo de Veintimilla), dúo Ecuador, los Pibes Trujillo, dúo Ibáñez Safadi, Dúo Villavicencio Páez, las Hermanas Fierro, dúo Hermanos Zabala Tanca con el trío “Los Bohemios”; Sara Beatriz León; dúo Gortaire León.¹¹

Carlos Cordovez, el primer productor musical ecuatoriano

El ingeniero eléctrico graduado en Yale, Carlos Cordovez, no solamente era el propietario de radio El Prado, sino el encargado de todos los asuntos técnicos y musicales relacionados con la producción. Ortiz Arellano afirma que «Carlos Cordovez inventó una válvula para

10 Theodor Adorno. “Sobre la música popular”, 2.

11 Pablo Guerrero y César Santos. *Enciclopedia de la música*, 563.

equipo receptor de radio, antena de tubos en estrella, micrófono de cinta; algunos de sus inventos fueron comprados por RCA de USA y fueron el origen de la radiodifusión en FM».¹²

La figura de Carlos Cordovez emerge como el primer productor musical ecuatoriano, que no solamente tenía un perfil fuertemente técnico, sino que entendía el carácter artístico, musical y comercial que se debía plasmar en una grabación. Ortiz Arellano sostiene que la motivación fundamental de Carlos Cordovez fue la difusión del arte y de la música popular ecuatoriana en distintos géneros. En una carta afirmaba:

La música es el lenguaje universal del sentimiento, pero hay músicas que no todos pueden comprender en toda su expresión. Esta es la música de nosotros, es decir, de los países hispanoamericanos, cuyo fondo es el mismo en cada uno de ellos, como que son iguales e idénticas las circunstancias que precedieron a su formación. Por esto es que en el Perú, como en Colombia, Venezuela, etc., gusta la música ecuatoriana, como en el Ecuador agrada y es comprendida la música de dichos países.¹³

El local de la estación radiodifusora estuvo en las edificaciones de una fábrica textil propiedad de la familia Cordovez, en la que contaban con una instalación que tenía una adecuación acústica diseñada para realizar grabaciones profesionales, con paredes forradas de franela y cuatro espacios para independizar la grabación de los instrumentos, los equipos y el ingeniero. Posteriormente, dichas instalaciones fueron replicadas en la Radio HCJB, que se convertiría en otro de los estudios icónicos donde se produjeron innumerables discos.

Las grabaciones de Radio El Prado, junto con la grabación del Dúo Ecuador en Nueva York, fueron las primeras en incluir repertorio de otros géneros distintos al pasillo como el san juan, el cachullapi, el albazo, etc. Carlos Cordovez fue el responsable de plasmar con prolividad técnica y artística estas icónicas grabaciones, entre las cuales se cuentan “Alza que te han visto” de Carlota Jaramillo y algunas grabaciones del dúo Ibáñez y Safadi, entre otros. La radio contaba con músicos y compositores que acompañaban a los distintos artistas que grababan y se presentaban en los programas radiales. Entre ellos se puede mencionar a Rubén Uquillas, Francisco Pástor, Víctor Manuel Vaca, Gerardo Arévalo y Carlos Brito Benavides. En este contexto, Ortiz Arellano sostiene que:

12 Carlos Ortiz Arellano. “Los inicios de la radiodifusión en Ecuador / Radio «El Prado»”, 1.

13 Ibíd.

El compositor y pianista Carlos Brito Benavides, integró el equipo artístico de la estación radial, hacia 1928. Compuso en Riobamba, cuando colaboraba para esa radio, los mejores pasillos de su creación: “Sombras” (interpretado por primera vez, en 1935, por Carlota Jaramillo), “Ojeras”, “Inesita”, “Imploración de amor”, “Solo pena”, “Una negra tristeza” (Los dos últimos, con letra del poeta guaneño Jorge Isaac Montalvo).¹⁴

Muchos de estos discos alimentaron los catálogos de RCA Victor y son considerados hasta el día de hoy como clásicos de la música nacional, apuntalando las carreras de los artistas, y sobre todo consolidando el rol social, intercultural e identitario de la música ecuatoriana. Hernán Ibarra concluye:

A partir de los años cuarenta hacia adelante, un conjunto de ritmos como el pasillo, el yaravi, el albazo, el sanjuanito, etc., son incorporados a la radio y a la industria disquera dando lugar a lo que conocemos como ‘música nacional’. En términos generales, se trató de compositores cultos e intérpretes que representaban los valores de lo que se creía y pensaba era el alma nacional.¹⁵

Más allá de esto, la figura de Cordovez aparece como el vínculo directo entre la producción de música popular y la radio como medio de circulación y legitimación de los productos musicales. El ejemplo de Radio El Prado fue seguido por HCJB, Radio Quito y Radio Cristal, que además de dedicarse a la radiodifusión fueron estudios de grabación donde se produjeron innumerables discos.

Las compañías disqueras ecuatorianas

El contexto de la Segunda Guerra Mundial significó una crisis para la industria discográfica europea, lo cual incentivó a los emprendimientos locales que veían el crecimiento de la demanda en Ecuador y la oportunidad de llegar a públicos que no eran cubiertos por las compañías extranjeras. En 1946, el guayaquileño Luis Pino Yerovi fundó la primera empresa ecuatoriana vinculada con la manufacturación y prensado de discos, Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A. (Ifesa). De allí salió el primer disco grabado y prensado en el país: un acetato de 78 rpm que en su cara

14 Ortiz Arellano. “Los inicios de la radiodifusión en Ecuador”, 1.

15 Hernán Ibarra. “«Que me perdonen las dos»: el mundo de la canción rocolera”, 318.

'A' contenía el pasillo "En las lejanías", de Rubira Infante y Wenceslao Pareja.

Pocos años después, y en coincidencia con la implementación de la grabación magnetofónica, Feraud Guzmán constituyó la empresa Fediscos, cuya creación dio paso a otras casas disqueras ecuatorianas y extranjeras que producían sus discos en Ifesa como (en orden cronológico): Granja (1958), Fadisa (1963), Estelar (1963), Virrey (1963), Fénix (1964), Candil (1965), Velvet Ecuador (1965), Cordillera (1965), Famoso (s.f., Colombia), Fénix (s.f.), Medarluz (1968), Cónedor (1970), Primicias (1970), Rondador (1972), Angelito (1970), Melpro (1975), Centenario Records (1975), Discos Aguilar (1975), Sona (1975), Fuentes (s.f., Colombia), Orfeon (s.f., México), Polydor Ecuador (1985), Sono Radio (s.f., Perú), Fiesta (s.f.), Ecuason (s.f.), Psiqueros (1993), Musart (s.f., México), Angelito (s.f., México) y Discos Éxito (s.f., Bolivia).

Es importante aclarar que la gran mayoría de los discos producidos por estas disqueras eran manufacturados por Ifesa en Guayaquil y Fadisa en Quito, y distribuidas por empresas como Emporio Musical (1934) o la distribución de Ifesa. La progresiva tecnicización y estandarización de la música hecha en Ecuador, además de la creación de decenas de sellos discográficos y la simbiosis con otras industrias y géneros musicales de la región, permitió que la música ecuatoriana llegara a ser ampliamente conocida fuera del país.

La estandarización musical del pasillo y la rocola

La gran mayoría de investigadores coinciden en que para el siglo XIX el pasillo era un género de baile y que en su transitar por el siglo XX se convirtió en lo que se denomina pasillo canción. Pablo Guerrero concluye que:

El pasillo sufrió un proceso de refuncionalización, este fenómeno se produjo debido a la comercialización de otros bailes que ocuparon el lugar que tenía el pasillo, haciendo que este se transforme a un formato cantado que fue altamente influenciado por las corrientes literarias de los modernistas y decapitados.¹⁶

16 Guerrero y Santos. *Enciclopedia de la música*, 563.

Por su parte, la musicologa Ketty Wong señala que, en las tres primeras décadas del siglo XX, el pasillo era esencialmente un poema musicalizado que adoptó la estética modernista. Wong sostiene que «hacia la década de 1920 los pasillos tenían tres y hasta cuatro secciones, según el número de estrofas de la poesía, introduciendo nuevas melodías en cada sección, haciendo que los pasillos tengan estructuras no habituales para la música popular».¹⁷ Hacia la década de 1950, y en coincidencia con el boom de los sellos discográficos ecuatorianos, se comenzó a utilizar una forma binaria con secciones en tonalidad menor y un interludio o puente en tonalidad mayor entre las estrofas. A diferencia de los pasillos de comienzo de siglo, hacia 1950 las melodías de las estrofas procuraban mantener paralelismo y similitud melódica, lo que sugiere que las letras se comenzaron a desarrollar específicamente para la canción. En este contexto, las estructuras del pasillo se asimilaron a formas ABAB, AABA y ABC, muy comunes en varias músicas populares anglosajonas. Además, el paralelismo melódico entre las estrofas convirtió al pasillo a cánones de la industria musical, haciendo que las melodías fueran fácilmente recordables.

Otro de los puntos importantes que debemos mencionar es que los formatos musicales comenzaron a variar desde los dúos de guitarra y voz, o piano y voz, hacia un sinnúmero de variaciones que incluían cuerdas, vientos variados, requintos y más adelante bajo eléctrico y órganos o sintetizadores. Así, el pasillo mutó y se adaptó a los signos de la modernidad y sus nuevas sonoridades, pero también tuvo un proceso de popularización que derivó en el nacimiento del fenómeno musical denominado como música rocolera.

En este contexto, el pasillo deja de ser un género ligado a las corrientes poéticas para abrir la puerta a la estética de la rocola. Mientras el pasillo tradicional idealiza el amor desde una perspectiva platónica, en la rocola la letra es menos elaborada y se utiliza el lenguaje coloquial. Los temas hablan de la vida en pareja y sus problemas que se entrelazan a través de un mundo de valores y creencias que orientan la vida cotidiana, donde la cantina y el licor son el escenario de reflexión y vivencia.

17 Ketty Wong. *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, 77.

Musicalmente, la rocola incorpora sonoridades del bolero caribeño y el vals peruano, géneros ampliamente difundidos por la industria. Las diferencias entre los pasillos tradicionales y los pasillos rocoleros se pueden observar en distintos aspectos musicales y extramusicales. Wong sostiene que «En primer lugar, los pasillos rocoleros tienen melodías y armonías menos elaboradas que la de los pasillos clásicos y la emisión de la voz se caracteriza por un timbre agudo y nasal». ¹⁸

En esencia, la música rocolera es un producto de una industria cultural marginal y su surgimiento muestra el desarrollo y la crisis de las formas en que se presentaba la denominada música nacional y la industria discográfica que la promovía. Como sostiene Ibarra:

Julio Jaramillo (1935-1978), el cantante guayaquileño de la época bananera, se convirtió en un puente entre la tradición musical ecuatoriana que combinó eficazmente la música criolla con el vals y el bolero. Su herencia fue un sólido sedimento donde se instaló la canción rocolera; fue el que mantuvo vigente una sensibilidad que terminó siendo aprovechada y capitalizada por el sentimiento rocolero. ¹⁹

34

El proceso de ‘rocolización’ es un fenómeno regional que se presenta en otros países latinoamericanos con distintas manifestaciones musicales y que tiene como punto en común el ser consumido por las clases populares. En este contexto, la figura de artistas y compositores como Julio Jaramillo o Naldo Campos representan un puente entre el pasillo tradicional y lo que posteriormente será considerado como música rocolera. La figura de Julio Jaramillo es ilustrativa ya que muchas de sus canciones están asociadas con el licor y la cantina, sin importar si son boleros, valses o pasillos. En definitiva, la rocola puede adoptar distintos géneros que entran dentro de la estética ‘rocolera’ y que de alguna forma se opone a las corrientes dominantes impuestas desde las élites en las décadas de 1920-1930. La rocola crea una nueva identidad musical que permite a las clases populares apropiarse del pasillo y otros géneros musicales, alejándose del lenguaje intelectual y los símbolos nacionales encarnados por los pasillos clásicos.

18 Ketty Wong. “La ‘nacionalización’ y ‘rocolización’ del pasillo ecuatoriano”, 279.

19 Ibarra. “«Que me perdonen las dos»”, 318.

Postimerías

La integración de economías locales como la ecuatoriana a una economía de mercado globalizada derivó en el decaimiento de la industria discográfica local. La presencia cada vez más fuerte de las transnacionales de la cultura y el entretenimiento cerró los circuitos de circulación masiva a la música producida en el país. En este contexto, los géneros y productos musicales nacionales perdieron espacios que fueron ocupados por el consumo de música importada.

El legado musical y técnico desarrollado desde la década del 1920 hasta 1980 se vio relegado ante los cambios del mercado, y los medios de comunicación como radio y televisión apuntalaron este proceso privilegiando los productos globalizados. Además, la llegada de la piratería en la década del 90 tuvo un fuerte impacto en la ya golpeada industria discográfica ecuatoriana. Sin embargo, la herencia sonora y los registros perduran como un patrimonio que debe ser recuperado y estudiado. De igual manera, los fenómenos de la música rocolera y la tecnocumbia no pueden dejar de ser analizados bajo este mismo paraguas, ya que lograron posicionarse como los herederos de lo nacional y como una de las pocas industrias musicales que tienen economías sostenibles.

Bibliografía

Adorno, Theodor. “Sobre la música popular”. *Artillería inmanente* (mayo 2016). Recuperado de: <https://artillerainmanente.noblogs.org/post/2016/05/09/theodor-w-adorno-sobre-la-musica-popular/>

De la Vega Visbal, Marta. “Producción estética y cambio social: La función del arte”. *Revisita de arte y estética contemporánea*, n.º 11 (2007): 107-119.

Espinosa Apolo, Manuel. “Los ecuatorianos y el pasillo: significado y función cultural del género musical más representativo del país”. *Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, n.º 1(2017): 522-532.

Flores Rodrigo, Susana. “Música y adolescencia: La música popular actual como herramienta

- ta en la educación musical". *Injuve* (2008). Recuperado de <http://www.injuve.es/sites/default/files/9322-03.pdf>
- García Vera, Evelyn; Malucín Tuárez, Williams; Alarcón Fuentes, Génesis. "Pasillo Ecuatoriano, Origen, Identidad y Olvido". *Revista de Estrategias del Desarrollo Empresarial*, n° 11 (2018): 22-26.
- Guerrero, Pablo. "El Odio: Transferencia musicales". *Memoria musical del Ecuador* (octubre 2011). Recuperado de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/10/el-odio-trasferencias-musicale.html>
- . "La música ecuatoriana en sus registros iniciales". *Revista EDO*, n° 9 (2011).
- Guerrero, Pablo; Santos, César. *Enciclopedia de la música ecuatoriana, tomos I y II*, Quito: CONNMUSICA, 2002- 2005.
- Guerrero Blum, Edwin. *Pasillos y pasilleros del Ecuador*. Quito: Abya-Ayala, 2000.
- Ibarra, Hernán. "«Que me perdonen las dos»: el mundo de la canción rocolera". Flacso (1999). Recuperado de: <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40141.pdf>
- Ortiz Arellano, Carlos. "Los inicios de la radio-difusión en Ecuador / Radio «El Prado»". *Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión núcleo Chimborazo* (2017). Recuperado de: <https://www.culturae-necuador.org/artes/personajes-de-chimborazo/193-los-inicios-de-la-radiodifusion-en-ecuador-radio-el-prado.html>.
- Pro Meneses, Alejandro. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya-Ayala, 1997.
- Redacción Telemix. "El pasillo ecuatoriano, un género de identidad nacional que desperta pasiones y controversia". *El Telégrafo* (2017). Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espctaculos/10/el-pasillo-ecuatoriano-un-genero-de-identidad-nacional-que-despierta-pasiones-y-controversia>
- Redacción Telemix. "Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi llevaron la música ecuatoriana más allá de las fronteras". *El Telégrafo* (2012). Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/enrique-ibanez-mora-y-nicasio-safadi-llevaron-la-musica-ecuatoriana-mas-allá-de-las-fronteras>
- Rivera Villavicencio, Oswaldo. *Literatura en el pasillo ecuatoriano*. Quito, Ecuador: Sur Editores, 2008.
- Wong Cruz, Ketty. *La Música Nacional, identidad y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de las Américas, 2010.