



Ketty Wong Cruz
La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador
 Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2013, 260 págs. + CD.

La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador de Ketty Wong es un libro que propone una nueva interpretación sobre la trayectoria de la música ecuatoriana a partir de un ambicioso recorrido por gran parte del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Es la edición nacional de un libro ganador del Premio de Musicología de Casa de las Américas en 2010, ya publicado en La Habana en 2012 y por Temple University Press, en inglés, ese mismo año. El libro viene acompañado por un disco compacto con canciones que ilustran y complementan sus análisis.

La problemática que está presente a lo largo de todo el libro son las definiciones y percepciones de lo que ha de entenderse por música nacional, algo muy controversial, puesto que en un enfoque tradicional se tendió a pensar al pasillo como la representación de la canción nacional, sentido que duran-

te mucho tiempo también se les adjudicó al tango argentino, la samba brasileña, la cumbia colombiana o el merengue dominicano. Se puede mencionar al respecto, el libro de Deborah Pacini Hernandez sobre la bachata dominicana¹, en el que se analiza precisamente cómo se transformó el significado de canción nacional que había ostentado el merengue en República Dominicana.

Ketty Wong procesa el imaginario de la música nacional con una crítica al sentido dominante que se había implantado desde mediados del siglo XX, cuando la música nacional era sobre todo comprendida a partir de los géneros musicales cultos producidos desde la década de 1930 bajo formatos vinculados a la radiodifusión y la producción fonográfica. El género musical que se definió mayoritariamente como emblema de la música nacional fue el pasillo. De acuerdo al análisis de Wong, el pasillo sufrió una transformación entre las décadas de 1920 y 1930 cuando fue apropiado por las élites y las clases medias, al tiempo que se desplazó la lírica y la sonoridad anterior ligadas a los sectores populares. Hasta la década de los sesenta, el pasillo conectado a la poesía amorosa y modernista se mantuvo vigente.

Sin embargo, el Ecuador vivió desde la década de los cuarenta la irrupción de la música popular antillana, mexicana y colombiana, que crearon una diversificación del consumo cultural. Hacia los años sesenta, el *rock*, la balada y la música folclórica latinoamericana fueron otros influjos en nuevas generaciones de público, y así como la industria fonográfica local produjo la música nacional, también divulgó la música internacional. De este modo se generó el desplome de la noción de música nacional. En realidad algu-

1 Pacini Hernandez, Deborah (1995). *Bachata. A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press.

nos indicios de crisis ya estaban presentes a mediados del siglo XX, pero se hicieron muy notorios en los años setenta. En esas circunstancias irrumpió la llamada música rocolera, que aunque integró al pasillo, sobre todo tenía al vals peruano y al bolero como ritmos predominantes; pero también incorporó otros ritmos tradicionales ecuatorianos y a la bachata dominicana. Su mayor momento de auge fue la década de los ochenta. La autora muestra cómo se produjo la irrupción de la música rocolera desde fines de la década de los setenta gracias a un circuito de espectáculos, producción disquera y un nutrido elenco de cantantes de raíces populares que sobre todo hacían uso de una lírica coloquial.

Más o menos simultáneamente, en Perú y Ecuador ocurrió una tropicalización de los ritmos andinos a fines de los años sesenta. Los sanjuanitos, yaravíes o pasacalles ecuatorianos y los huaynos peruanos encontraban una nueva forma de musicalización al adoptar el ritmo de cumbia. Un nuevo tipo de conjunto musical integrado por órgano electrónico, bajo eléctrico y percusión se propagó rápidamente, a esto es lo que se llamó cumbia andina, aunque predominaban un estilo y arreglos musicales más cercanos al ritmo colombiano.

Se debe mencionar que un antecedente básico se halla en la inicial transformación de los géneros regionales de la costa atlántica colombiana al ser adoptados por otras regiones de ese país. Ello ocurrió entre 1940 y 1950 por impulsos de la industria fonográfica y los circuitos radiales. Finalmente la cumbia se volvió un elemento central de la identidad colombiana al salir de su territorio costero originario, como ha sido estudiado por Peter Wade².

De manera que la tecnocumbia es un momento reciente de la ya histórica conexión de la cumbia colombiana con los géneros musicales andinos de Ecuador, Perú y Bolivia. Es un modo de denominar a la cumbia andina en un nuevo ciclo de producción y consumo desplegado a fines del siglo XX en el Perú y con características algo diferentes en Ecuador. Una forma musical similar es la cumbia villera argentina.

Lo peculiar en la transformación de la cumbia andina peruana en lo que se ha denominado tecnocumbia fue la incorporación de dispositivos electrónicos de instrumentación y generación del sonido junto con un papel protagónico de figuras femeninas. Este nuevo estilo se propagó rápidamente hacia Ecuador y aparecieron nuevas figuras y otras antiguas, provenientes de la canción rocolera, se reeditaron. Toda esta tropicalización de la música ecuatoriana es analizada por Ketty Wong con atención a conjuntos, orquestas e intérpretes.

Pero también conjuntos e intérpretes de clara raíz indígena ejecutan ritmos tradicionales que adoptan la forma tecno. Incluso las bandas populares incorporan teclados, bajos y nueva sonoridad. Se ha producido un sorprendente movimiento modernizador de la música popular, un tema que se halla pendiente para nuevos estudios.

Los temas que se interpretan en la tecnocumbia incluyen algunos similares a los de la canción rocolera, con referencias al ciclo de la relación de pareja y, en general, al mundo amoroso. Mientras en el pasado el tema de la migración era casi inexistente, en la tecnocumbia este aparece explícitamente con canciones referidas a todo aquello que entraña el éxodo internacional; de hecho, los y las ídolos de la tecnocumbia hacen frecuentes giras a los países donde ahora residen migrantes ecuatorianos y precisamente Wong presta

2 Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación. Música popular en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República-Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe.

atención al modo en que los migrantes ecuatorianos consumen la música producida en Ecuador en España y Nueva York.

También es interesante comprender cómo se han forjado los ídolos populares. Kitty Wong ofrece un acercamiento a Julio Jaramillo (JJ) y Ángel Guaraca como ídolos en dos épocas distintas. Julio Jaramillo (1935-1978) es un ídolo popular cuya temprana muerte lo convirtió en una referencia de la identidad nacional. Wong anota que JJ es una figura de transición entre el antiguo formato de la música nacional y el que trajo la música rocolera. Sería un 'precursor' de este último género musical, junto a Daniel Santos, Alci Acosta y Tito Cortés.

El cantante Ángel Guaraca revela uno de los caminos de inserción de un músico indígena en los predios de la música popular. Oriundo de Chimborazo, este cantante se sitúa en una versión de la tecnocumbia más cercana a la tradición musical indígena y mestiza de su provincia, y ha creado un circuito de producción y espectáculos con una amplia acogida en sectores populares urbanos y rurales. Su presentación exterior evoca un vestuario texmex con inscripciones alusivas a los símbolos patrios del Ecuador. Guaraca inició su carrera como otros cantantes populares, actuando en plazas y mercados. En un momento decisivo de su carrera y experiencia personal viajó a México, donde perfeccionó su modo de cantar vinculándose al estilo musical norteño. Se relacionó inicialmente a Producciones Zapata, un sello que promocionaba música rocolera y tecnocumbia. Guaraca es la punta del iceberg de un proceso de modernización de la música indígena de la Sierra central ecuatoriana y su estilo de vestir ha sido imitado por otros cantantes.

Es muy notorio cómo un amplio elenco de cantantes indígenas, hombres y mujeres, quienes apelan a públicos jóvenes también indígenas, están presentes en el espacio cultural y festivo de las zonas rurales y urbanas. ¿A qué se debe esta proliferación de músicos y cantantes indígenas? Se puede decir que es la otra cara del proceso de irrupción de lo indígena en la sociedad ecuatoriana. El abaratamiento de las tecnologías de reproducción, el circuito informal de discos y el uso de tecnologías audiovisuales conforman un tejido de microempresas culturales que fomentan y manejan espectáculos musicales. Esta modernización de la música indígena está cerca de la tecnocumbia y acoge aspectos formales de las presentaciones públicas y el uso de coreografías bailables. Por lo que no es más un tipo de canción folclórica estacionada en un repertorio fijo.

Indudablemente existe una amplia segmentación de los espacios y públicos relacionados con la música nacional, por eso, la cuestión central que propone Kitty Wong en su panorama de la música ecuatoriana es el cuestionamiento de las imágenes convencionales al revisar críticamente los fundamentos musicales de la construcción nacional, tomando en cuenta las representaciones identitarias. En fin, es un libro que abre nuevos caminos y deja abiertas amplias interrogaciones sobre los vínculos entre música, clase y nación, aunque permanece la cuestión del mestizaje como un tema que requeriría ser mejor discutido y problematizado.

Hernán Ibarra
Investigador principal del
Centro Andino de Acción Popular, Ecuador