

LA IDENTIDAD EN LA MÚSICA ECUATORIANA TRADICIONES Y COSTUMBRES EN LAS LETRAS DE LA MÚSICA POPULAR

*IDENTITY IN ECUADORIAN MUSIC: TRADITIONS
AND CUSTOMS IN THE LYRICS OF POPULAR
MUSIC*

AUTORAS

Karen Melissa Eduarte Anchundia

Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador

Siomara España Muñoz

Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.63371/ic.v5.n2.a993>

Fecha de Postulación: 15 de marzo 2026

Fecha de Aceptación: 20 de abril 2026

La Identidad en la Música Ecuatoriana Tradiciones y Costumbres en las Letras de la Música Popular

Identity in Ecuadorian Music: Traditions and Customs in the Lyrics of Popular Music

Karen Melissa Eduarte AnchundiaKarenmelii16@gmail.com<https://orcid.org/0009-0000-2084-7848>Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí
Ecuador**Siomara España Muñoz**siomaraespanamunoz@hotmail.com<https://orcid.org/0000-0001-9923-5798>Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí
Ecuador

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo evidenciar como la música popular ecuatoriana, en su variante del género musical pasacalle, es entendida como medio de expresión y construcción de la identidad cultural nacional. Para ello, tomando como base una interpretación cualitativo-descriptivo, así como un análisis temático del discurso que se expresa en este género; se exponen los elementos simbólicos que pueden ser obtenidos de las letras del pasacalle, los mismos que hacen referencia a tradiciones, costumbres y valores sociales. De otro modo, el pasacalle se enmarca en un contexto histórico de desarrollo que parte desde su referencia más cercana en el mundo europeo, hasta su consolidación como género musical representativo del Ecuador en el siglo XX, destacando como en este proceso desempeñaron la televisión y la radio en la ampliación de su cobertura. Como resultado del proceso de investigación, se han encontrado resultados preliminares que sugieren que el que cuyo género articula memorias colectivas de hombres y mujeres, imaginarios urbanos y sentimientos de vida compartidos que construyen un sentido de pertenencia al Ecuador.

Palabras clave: pasacalle, género, histórico, tradiciones, Ecuador



ABSTRACT

The objective of this article is to demonstrate how Ecuadorian popular music, in its pasacalle musical genre variant, is understood as a means of expression and construction of national cultural identity. To this end, based on a qualitative-descriptive interpretation as well as a thematic analysis of the discourse expressed in this genre, the symbolic elements that can be obtained from the lyrics of the pasacalle are presented, which refer to traditions, customs, and social values. Otherwise, the pasacalle is framed within a historical context of development that starts from its closest reference in the European world, to its consolidation as a representative musical genre of Ecuador in the 20th century, highlighting the role of television and radio in expanding its coverage during this process. As a result of the research process, preliminary findings have suggested that this genre articulates collective memories of men and women, urban imaginaries, and shared life feelings that build a sense of belonging to Ecuador.

Keywords: parade, genre, historical, traditions, Ecuador



INTRODUCCIÓN

En el Ecuador, existen diversos géneros musicales populares, como los pasillos, albazos, pasacalles, sanjuanitos, danzantes, yaravíes, entre otros, en este artículo se tomará como referencia al género musical denominado “Pasacalle” el mismo que contiene gran riqueza, no solo léxica, si no también tradiciones, costumbres e identidad cultural, lo que posibilita pensarlo como una expresión viva de identidad, donde se combina la tradición y la modernidad, articulando imaginarios de nación y comunidad. Como señala Frith (1996, p. 109): “la música [...] es un medio a través del cual las personas y las comunidades construyen y viven sus identidades, condensando memorias, valores y experiencias compartidas”

En este sentido, la música ecuatoriana es una de las expresiones más visibles de su identidad nacional, pues constituye un espacio donde convergen la memoria colectiva, las tradiciones regionales y las transformaciones socioculturales de un país

A lo largo del tiempo, esta diversidad musical ha acompañado los procesos históricos de conformación de la nación, convirtiéndose en un vehículo para transmitir valores, narrativas y sentimientos que fortalecen el sentido de pertenencia. Entre sus numerosos y variados géneros que incluyen desde el sanjuanito y el albazo hasta el yaraví, el pasillo y muchos otros géneros, el pasacalle ocupa un lugar especial dentro del imaginario cultural ecuatoriano. Su carácter festivo, su ritmo vivo y su estrecha relación con celebraciones populares lo han consolidado como un símbolo musical asociado al orgullo, la alegría y la cohesión comunitaria.

Del mismo modo, es uno de los géneros que logra mezclar corrientes culturales, consecuencia de la historia mestiza del Ecuador. En sus letras aparecen referencias al territorio, a la familia, a la migración, al amor y al desarraigo, temáticas que están en la vida social del pueblo ecuatoriano. Para Wade (2000), la música popular constituye una forma de representación de las identidades híbridas, aquellas en las que se unen las tradiciones indígenas, europeas y africanas, trasladadas y transformadas en expresiones culturales específicas. Por lo tanto, analizar el pasacalle ecuatoriano permite comprender cómo la música popular también puede dar lugar a un espacio simbólico en el que se negocian y vuelven a definir identidades culturales. De este modo, a partir de sus letras, el pasacalle no solo refleja la realidad social, sino que también contribuye a construir un imaginario nacional común, en el que la memoria, la emoción y la pertenencia se articulan como ejes centrales de la identidad ecuatoriana.

MARCO TEÓRICO

La identidad cultural se entiende como un proceso en continuo movimiento que pone en relación valores, normas, símbolos y prácticas compartidas (Hall, 1996). En la música, la identidad cultural queda expresada en la forma de melodías, ritmos, danzas y letras que expresan sentidos de pertenencia (Frith, 1996).

La música nacional hace eco de esta diversidad social y étnica en Ecuador, tal como subrayan diversos trabajos. Wong (2011) escribe que “la música nacional ecuatoriana es una metáfora de la identidad mestiza y de los procesos de hibridación cultural”. Al mismo tiempo, Naranjo (2012) reconoce que los



géneros tradicionales son un medio de resistencia simbólica a la homogeneización cultural. Otros autores, como Gavidia Arévalo (2021) y Farinango (2024), ponen de manifiesto que el pasacalle es “una síntesis sonora del mestizaje ecuatoriano”, al combinar melodías europeas, cadencias indígenas y sobre todo el sentimiento popular urbano.

En cuanto a su significado social, este género cumple funciones que subrayan su arraigo a la identidad ecuatoriana. Las letras del pasacalle aluden a temas como el desarraigo, el amor y el desamor, el viaje en busca de mejores horizontes, las vicisitudes que conlleva la pobreza, pero, a la vez, exalta las singularidades regionales del país.

Sociológicamente, su función festiva resulta fundamental, dado que acompaña a los carnavales, a las fiestas patronales, a los desfiles cívicos, al mismo tiempo que acompaña a las distintas celebraciones barriales, constituyendo, con ello, un elemento sonoro indispensable de la vida pública. En su dimensión comunitaria, el pasacalle reúne a diferentes grupos sociales en una práctica musical compartida, creando lazos de cohesión, pertenencia y reconocimiento. Por lo que también estaría expresando una función representativa al estar simbolizando la alegría del pueblo, el orgullo de la comunidad y de la agitación del espíritu urbano-popular.

Desde un enunciado antropológico, la música que se toca en la calle tal cual es el caso del pasacalle toma un fuerte carácter performativo e identitario, dado que transforma el espacio público en un territorio de expresión colectiva, así como un escenario donde se re-actualizan imaginarios culturales comunes (Shepherd y Wicke, 1997). Esta performatividad da cuenta de la dimensión ritual de la música transformando el acto de caminar, de pasar por las calles o de celebrar en un gesto sociales profundamente cultural.

El pasacalle se integra como símbolo nacional entre las décadas de 1930 y 1960 debido a que su difusión a través de la radio y de los medios de comunicación masiva lo posicionó como un sonido representativo de la vida cotidiana y de las festividades colectivas. Su presencia constante en programas radiales, actos públicos y celebraciones comunitarias permitió que este género articulase sensibilidades locales con un imaginario nacional compartido, consolidándose, así como una de las manifestaciones musicales más emblemáticas del país.

Contextualización Histórica

El pasacalle surge a inicios del siglo XX como una adaptación local de las marchas españolas, con un ritmo binario y alegre, asociado a fiestas, desfiles y celebraciones. Su desarrollo urbano en Quito, Guayaquil y Cuenca lo transformó en símbolo nacional, incorporando letras en castellano popular, giros idiomáticos locales y temáticas costumbristas

El pasacalle tiene sus raíces en una tradición musical europea. Su antecedente directo es el *passacaglia* o *pasacalle* barroco un género instrumental de origen hispánico y con influencias italianas que se difundió en América Latina durante los siglos XVII y XVIII a través del proceso de colonización. Sin embargo, la adaptación ecuatoriana no fue una simple copia del modelo europeo: con el tiempo, el



pasacalle comenzó a mezclarse con prácticas musicales locales, ritmos populares y formas interpretativas propias de las celebraciones mestizas.

A partir del siglo XIX, en el contexto de la vida del republicanismo, las bandas de pueblo, las comparsas, los desfiles cívicos y las fiestas patronales fueron incorporando formas musicales vinculadas al pasacalle europeo que a su vez, va convirtiéndose en un ritmo más ligero, alegre y marcado, vinculado a la marcha festiva y la andanza común por las calles; allí se consolidan muchos de los recursos presentes de forma actual, su estructura sencilla, sus melodías pegadizas y esa orientación a un tono de celebración que hace posible moverse.

A mediados del siglo XX, el pasacalle se constituye ya en uno de los géneros representativos del repertorio ecuatoriano. Si el pasillo se asocia con lo sentimental y nostálgico el pasacalle expresa la alegría común, el orgullo y la viveza y ambas expresiones pudieran ser entendidas como complementarias para dar respuesta a la hora de determinar el carácter nacional. El pasacalle expresando el deseo de participar en los desfiles, en los actos cívicos, en las festividades religiosas y en las fiestas barriales va logrando reforzar su presencia en la memoria popular.

En este sentido, el pasacalle comienza a formar parte de esa identidad nacional ecuatoriana cuando supera su función musical como tal para llegar a convertirse en un símbolo: de un género que representa la vida cotidiana, de la fiesta popular y de la energía de la comunidad. Ya en el aula, en la radio nacional, en sus repertorios de folclore y en las conmemoraciones patrias fue lo que lo volvió un signo cultural, un signo nacional, un signo compartido y reconocido en aquel país.

Antecedentes en el Ecuador

El pasacalle ecuatoriano, como género musical, comenzó a consolidarse como un símbolo de identidad nacional a lo largo del siglo XX. Si bien tiene sus raíces en las marchas y bailes populares derivados del pasacalle barroco de origen europeo, a lo largo de las décadas del 30 y 40 del siglo XX, este género experimentó una profunda transformación, pasando de ser una música asociada a fiestas locales a convertirse en un referente sonoro de la identidad nacional ecuatoriana.

Durante las décadas de 1930 y 1940, la radio se consolidaría muy pronto como el medio encargado de llevar a cabo la formación de la cultura popular del Ecuador en el sentido de que facilitaba la divulgación de la música. Y es que en aquellos años el país iniciaba una serie de transformaciones socioculturales, políticas y económicas, consecuencia de la modernización del Estado y, a su vez, del crecimiento de las ciudades capitalinas. De esta forma, la radio se convertía en un agente extraordinario para poder proyectar la imagen del Ecuador, sentido que contribuía a una construcción de identidades sonoras nacionales (Rivadeneira, 2010).

La radio permitió a los ecuatorianos conocer y apropiarse de música de diversas regiones, consolidando el pasacalle no solo como parte de los repertorios musicales locales, sino también como una expresión de la identidad nacional, adoptada por sectores urbanos, rurales, mestizos e indígenas de todo el país. De este modo, el pasacalle dejó de ser simplemente una música de fiesta para convertirse en una música de identidad colectiva asociada a la unidad y al orgullo nacional (Villarreal, 2008).



La Radio y la Construcción de la Identidad Sonora

El papel de la radio ecuatoriana en la consolidación del pasacalle es fundamental. La emisión de programas como Radio Quito, HCJB, y Radio El Comercio en las décadas de 1930 y 1940 jugó un rol esencial en la popularización del pasacalle a nivel nacional. La radio no solo transmitía pasacalles como parte de festividades y celebraciones, sino que también ayudaba a crearle un espacio fijo en la cotidianidad de los hogares ecuatorianos.

El proceso de popularización de la música popular fue, por lo tanto, un proceso donde se "construyó una imagen sonora del país" y el pasacalle pasó de ser una música regionalizada (lo local) a un sonido de dominio general para todos los ecuatorianos (lo nacional) sin que existiera un mecanismo de distinción entre las tierras, las personas y la música en el país. Como lo expresa Larreátegui (2001) la radio no solamente masificaba el repertorio musical, sino que también fue base para la participación de la identidad sonora, por ser la vía por la cual toda la población iba a contar con la oportunidad de escuchar los mismos repertorios musicales.

Al mismo tiempo, el proceso de popularización tuvo una lógica de estandarización de los pasacalles, puesto que, los programas de radio ponían en primer lugar aquellas versiones de pasacalle que se adecuaban a unos criterios estéticos y de calidad en detrimento de otras versiones que eran regionales o bien menos comercializables. Bajo esta lógica la radio era entonces un filtro que legitimaba algunos tipos de musicalidad y que por otro lado ponía al margen a otras.

Transformación del Pasacalle en los Medios

El pasacalle experimentó un proceso de transformación clave gracias a la radio. Mientras que inicialmente se asociaba a fiestas barriales y desfiles cívicos locales, el género comenzó a popularizarse a medida que se difundió por medios de comunicación masiva. Al transcurrir el tiempo, los pasacalles fueron adaptándose a nuevos públicos urbanos que pedían la música acorde a las transformaciones socioculturales de la actual sociedad ecuatoriana.

Por su parte, la letra del pasacalle también fue evolucionando; lo que en sus primeras épocas eran composiciones destinadas a las celebraciones locales, con los temas costumbristas vinculados a las mismas, fue actuando a medida que se fue popularizando. Así, sus letras fueron incorporando temáticas nacionales, ligadas al sentimiento de orgullo cívico, a la cohesión entre las clases sociales y a la modernidad. Estos cambios en el pasacalle fueron guiados sobre todo por compositores como Francisco Paredes Herrera, Carlos Aurelio Rubira Infante, Rafael Carpio Abad, Guillermo Vásquez, entre otros, quienes reinterpretaron el pasacalle desde un nuevo prisma sociocultural local.

Estos cambios discursivos no fueron fortuitos, sino que estuvieron impulsados por la labor de compositores fundamentales para la historia del pasacalle ecuatoriano, estos autores reinterpretaron el pasacalle desde un nuevo contexto cultural y social, dotándolo de una dimensión simbólica que trascendía lo local y contribuía a la construcción de un sentimiento de identidad nacional compartida. Como afirma Ayala Mora (2011), la música popular ecuatoriana ha sido un espacio privilegiado para la expresión de los procesos de modernización y de redefinición de la identidad nacional.



Impacto Regional y Diversidad Cultural

El impacto del pasacalle, como género musical popular, no fue homogéneo en todas las regiones del Ecuador. En la Sierra, por ejemplo, el pasacalle tuvo una mayor aceptación debido a la concentración de medios de comunicación en Quito y Cuenca, que promovieron de manera intensiva este género. En cambio, en la Costa y la Amazonía, el pasacalle coexistió con otros géneros locales, y su difusión fue más limitada en comparación con la Sierra.

En el caso de la región Costa y de la Amazonía, el paso de pasacalle fue más reducido y se puso en práctica junto a géneros musicales internos, que estaban profundamente enraizados en la tradición local. En la Costa, ritmos como el pasillo costeño, la música montubia y después los géneros tropicales ocuparon una posición de privilegio dentro del imaginario musical de la región; en la Amazonía las expresiones sonoras enraizadas en las culturas indígenas y en prácticas musicales de tipo ritual y comunitario continuaron teniendo lugar. Tal como lo menciona Guerrero Arias (2000), la diversidad musical ecuatoriana es producto de trayectorias históricas diversas, donde cada región ha desarrollado formas propias de expresión cultural que no concuerdan, necesariamente, con los discursos musicales que se han emitido desde los centros urbanos andinos.

El Paso a la Televisión

Con la llegada de la televisión ecuatoriana en los años 50 y 60, el pasacalle experimentó una nueva transformación. La televisión permitió que el pasacalle ya no fuera solo un género musical transmitido por la radio, sino que se convirtió en un espectáculo visual. La televisión dio visibilidad de algunas figuras icónicas del género y que el pasacalle fuera interpretado en espacios de gran impacto visual como desfiles y conciertos televisivos. De acuerdo con Quinteros (2012), la televisión con el pasacalle se popularizó cada vez más, puesto que, lo relacionó con performances visuales: en este proceso el pasacalle se ha hecho más fácil pero también más simpático para las masas urbanas.

Además, la televisión y la radio jugaron un papel relevante en la construcción de la nación en la medida en que los programas musicales masivos enriquecieron el desarrollo de una cultura nacional compartida (individualista), pero también contribuyeron a la homogeneización cultural que impidió el desarrollo de las particularidades regionales y excluyó las diferencias de clase.

De esta forma, mediante el proceso de mediatización audiovisual también se produce una transformación simbólica del género. La puesta en escena del pasacalle a través de la pantalla rectangular del televisor había propiciado que la imagen del pasacalle tienda a estandarizarse, en tanto que resaltaban ciertos elementos estéticos o discursivos vinculado a la nación y se iban relegando los rasgos locales o regionales en la producción del pasacalle. En aquel sentido, la televisión potencia la construcción de una narrativa musical única, en sintonía con la construcción del discurso de nación y de modernidad en el Ecuador de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido resalta Martín-Barbero (2003) en torno a la posibilidad de que produzcan y reconfiguren los contenidos culturales, viéndolos como un producto que es capaz de captar las lógicas de consumo y de representación de la cultura mediática.



En consecuencia, el paso del pasacalle a la televisión puede entenderse como un proceso ambivalente: por un lado, permitió la consolidación del género como símbolo de identidad nacional y amplió su difusión a escala masiva; por otro, contribuyó a la simplificación y estandarización de sus significados culturales. Este fenómeno pone de relieve el papel central de los medios de comunicación en la configuración de la música popular y en la forma en que las identidades culturales son representadas, negociadas y transformadas en el espacio público.

METODOLOGÍA

La investigación se presenta de carácter cualitativo, puesto que, el entendimiento de los significados culturales y simbólicos reflejados en las letras del pasacalle ecuatoriano. Según Hernández Sampieri, Fernández y Baptista (2022), la investigación cualitativa permite el estudio de los fenómenos sociales y culturales desde la visión de los sujetos y sus manifestaciones simbólicas. En el presente caso, el análisis tiene como objetivo la interpretación de los contenidos líricos como conexión de identidad y tradición.

Como se ha indicado anteriormente, el pasacalle ha tenido una gran importancia al construirse como una de las formas por las que se ha ido delimitando a la identidad nacional, pues es un recurso que viene a expresar tanto una cotidianidad urbana como rural y también puede ser interpretado en espacios que se convoca a sectores sociales diferentes. Por lo tanto, estudiar el pasacalle no solo implica entender cómo ha ido evolucionando musicalmente, sino considerar acerca de su papel en la intersección cultural del Ecuador.

Las letras del pasacalle ecuatoriano son descripciones de paisajes, personajes típicos, relaciones propias de una sociedad, costumbres y emociones compartidas, y por lo tanto pueden componer un discurso cultural que es hecha para definirse como nación. Este artículo busca responder a la pregunta: ¿cómo expresan las letras del pasacalle ecuatoriano la identidad nacional a través de tradiciones y costumbres? Las investigaciones muestran que la música no es sólo una expresión estética, sino también un espacio simbólico y socialmente construido en el que las identidades se negocian constantemente. (Wong, 2011)

Voces Del Pasacalle: Imaginarios, Memoria Y Representaciones Sociales

El presente capítulo tiene como objetivo analizar cómo las letras del pasacalle ecuatoriano reflejan y construyen la identidad cultural nacional, a partir de la representación de tradiciones, costumbres y valores sociales. El análisis se centra en un corpus representativo de canciones emblemáticas del género, entendidas no solo como expresiones musicales, sino como discursos simbólicos que articulan memoria colectiva, sentido de pertenencia y continuidad cultural.

A partir de una perspectiva interpretativa y cualitativa, se examinan los símbolos, personajes y espacios que se encuentran en las letras materiales en cuestión, vinculándolos a procesos históricos, sociales y culturales propios del contexto ecuatoriano. Con ello, el pasacalle se encuadra en un medio de transmisión de la identidad que dialoga con la experiencia cotidiana del pueblo y de alguna manera, se opone a los procesos de homogeneización cultural contemporáneos.



En primer lugar, se examina el pasacalle como emblema de pertenencia cultural y afirmación colectiva, a través del análisis de las obras: de *Chola Cuencana* y *Playita mía*, composiciones que exaltan referentes territoriales, figuras locales y afectos comunitarios. En segundo término, se analiza la dimensión migratoria del género en el pasacalle *El paisano* y *Collar de lágrimas*, donde la memoria, el desarraigo y la movilidad interna configuran narrativas de tránsito y transformación social. Finalmente, se abordan los valores sociales, la religiosidad y la visión popular de la existencia presentes en: *Me duele el corazón*, textos que articulan afectividad, moral comunitaria y concepciones sobre la vida y la muerte desde una sensibilidad colectiva. En conjunto, el capítulo examina cómo estas letras construyen sentidos culturales, proyectan experiencias históricas y consolidan marcos simbólicos compartidos.

El pasacalle como símbolo de identidad cultural, orgullo y sentido de pertenencia

El pasacalle Chola cuencana, cuyo texto pertenece a la autoría del poeta ecuatoriano Ricardo Darquea Granda y cuya música fue producida a finales de los años 40 del siglo anterior, en 1949, por el compositor y pianista, Rafael María Carpio Abad, siendo una de las expresiones culturales más de la ciudad de Cuenca. Su importancia simbólica es tal que muchos cuencanos sostienen que es el segundo himno de la ciudad, ya que la gente se siente profundamente identificada con él y, además, está vinculado a la memoria colectiva y el imaginario local.

Este pasacalle destaca por ser un ritmo para bailar, apropiado para las celebraciones y las festividades populares, que cuenta con un compás rápido capaz de facilitar la participación de la comunidad. En su estructura musical y en el discurso se da cuenta de esa fusión de elementos indígenas e hispánicos en un estrechamiento cultural:

Eres España que canta en Cuenca del Ecuador, con reír de castañuelas y llanto de rondador

La combinación de instrumentos, rondador y castañuelas están presentes y articulados, las cuales evidencian la identidad mestiza como centro de la cultura ecuatoriana no como la lucha por herencias, sino como riqueza cultural común y como construcción de la identidad nacional.

Por su parte en el pasacalle, *Playita mía* (La canción "Playita mía" fue escrita y compuesta en la década de 1940 por el célebre músico guayaquileño Carlos Rubira Infante, Es un famoso pasacalle ecuatoriano que forma parte de su amplio repertorio, siendo una de sus creaciones más populares y representativas. El texto expresa un sentido de los orígenes, que produce una fuerte identidad territorial; donde la playa, el río y la choza son un símbolo de arraigo.

Tú sabes tengo a mi madre

Mi choza, también mi río

Me queda todo lo mío

Porque eso nunca me ha de olvidar

Aunque la canción aborda el desamor, el discurso lírico reafirma que la verdadera pertenencia reside en la tierra natal, la familia y la memoria. La naturaleza actúa como refugio emocional y como elemento permanente frente a las pérdidas afectivas.



De este modo, las letras que integran el pasacalle refuerzan la identidad compartida por medio del amor a la tierra, de la valoración del origen y del orgullo por las raíces culturales que configuran el sentido de nación.

El Pasacalle Y La Experiencia Migratoria: Memoria Y Desarraigo

En el pasacalle *“Yo soy paisano, me voy a Quito”*, cuya autoría se atribuye principalmente a Jorge Renán Salazar a mediados del siglo XX. —aunque en algunas fuentes también se menciona a Héctor Jaramillo—, se expresa de manera clara la experiencia de la migración interna y el encuentro entre el mundo rural y el urbano en el contexto ecuatoriano. Esta composición forma parte del repertorio tradicional de la música popular ecuatoriana y ha sido interpretada por diversos artistas del ámbito folclórico, consolidándose como un referente del imaginario campesino.

Este pasacalle se presenta con un estilo alegre y festivo, el cual es propio de las celebraciones populares, pero que contrasta con el relato que se encuentra detrás de la letra. A partir de un lenguaje sencillo y cercano, el hablante lírico se define a sí mismo como paisano, término que hace referencia al campesino o a las personas procedentes del sector rural, portador de una identidad vinculada con la tierra, el trabajo rural y los valores comunales, pues la música le da continuidad a este discurso con un carácter alegre que normaliza el desplazamiento al igual que una condición común de vida del pueblo.

En cuanto a la estructura del discurso, la letra muestra un viaje desde el campo hacia la ciudad como un proceso lleno de expectativas y de representaciones simbólicas

- Yo soy paisano, me voy a Quito, me han ponderado que hay lindas guambras, y que a los chagras nos quieren mucho, porque toditos vamos con plata.

El antetexto reproduce una descripción o una concepción ideal de la ciudad de Quito, la cual fue elaborada a partir de relatos previos y rumores colectivos, de los cuales se aprecia la presencia de guambras y chagras, por lo que brota con elementos del habla popular andina y reitera con el carácter rural diatópico del hablante, pero lo que también se pone de manifiesto es la relación de desigualdad entre el campo y la ciudad, donde el migrante imagina que está siendo "valorado" solamente por el hecho de llevar plata en el bolsillo, lo que es una crítica tácita a las relaciones sociales urbanas.

La letra, de manera conjunta, no sólo plantea la migración interna como un desplazamiento geográfico, sino como un proceso cultural por el que el sujeto rural reafirma su identidad ante el espacio urbano. El pasacalle *“Yo soy paisano, me voy a Quito”* contribuye a la construcción de una identidad colectiva que reconoce la movilidad, el mestizaje de las culturas y el juego entre tradición y modernidad como elementos constitutivos de la experiencia social ecuatoriana.

En el tema musical *“Collar de lágrimas”*, que se atribuye al compositor ecuatoriano Segundo Bautista (Cotopaxi 1933 - Quito, 2019), nació como un fox incaico, pero a lo largo del tiempo y con el surgimiento de nuevos artistas, se ha musicalizado en diferentes géneros musicales, en especial en el género pasacalle, una de las orquestas que ha acogido este tema musical y lo ha convertido en pasacalle es la orquesta de Guayaquil “Amores del ritmo” del señor Emilio Anchundia, este tema musical se manifiesta con fuerza, se puede afirmar, la experiencia del desarraigo, la migración y el sufrimiento,



temas que se repiten de forma sistemática y particular en la música popular ecuatoriana. Esta canción ha sido interpretada por muchos artistas de la nacionales y se ha convertido en una de las tantas piezas del repertorio musical que manifiesta la nostalgia por la patria y la familia.

Este pasacalle se caracteriza por un ritmo que, aunque mantiene la estructura tradicional del género, contrasta con el tono melancólico de la letra. La musicalización acompaña un discurso cargado de resignación y tristeza, donde el hablante lírico asume el dolor como parte inevitable de su destino. Esta dualidad entre ritmo y contenido refuerza la intensidad emocional del mensaje y permite que la canción funcione como un espacio de catarsis colectiva.

La letra de la canción expresa explícitamente el sufrimiento de la migración y la separación

- Así será mi destino, así lleno de dolor.
- Llorando lejos de mi patria, lejos de mi padre y de mi amor.

Este fragmento introduce a una perspectiva fatalista, que ofrece una vivencia de la vida del migrante como la experiencia de una condena al sufrimiento. La lejanía de la patria, del padre y del amor es entendida como una manifestación de lo irremediable para trabajar con los golpes sufridos por el migrante pues significa una ruptura radical con los tres aspectos básicos de su identidad -el territorio, la familia, el amor-. El llanto como símbolo de una tristeza callada y prolongada, sufrida por un conjunto de ecuatorianos migrantes.

Uno de los símbolos más acreditados dentro de la canción se expresa a través de la metáfora que da título a la misma

- Collar de lágrimas tengo en mi mano, en el pañuelito conservado, mi bien.

El “*collar de lágrimas*” representa la suma de sufrimientos y recuerdos, siendo el pañuelo un objeto habitual de cuidados que recoge el sufrimiento y el amor perdido. Doña Rosa logra aquí transformar el sufrimiento individual en una experiencia colectiva; para el oyente este sentimiento individual de sufrimiento se torna en algo muy reconocible en el imaginario popular ecuatoriano.

La letra termina resaltando la función de la música como otro medio de resistencia emocional y cultura de turno

- Ya en la lejanía será mi patria, que con mis canciones recordé.

Aquí es cuando una patria deja de ser un espacio físico y se convierte en un recuerdo que se sostiene gracias al canto. La música aparece como el único medio que puede sostener al migrante en su identidad y mantener viva una memoria del origen de su lugar natal. De este modo, el pasacalle “*Collar de lágrimas*” colabora en la construcción de una identidad colectiva que está marcada por la nostalgia, el sacrificio y el apego a las raíces, y a través de un lenguaje sencillo, pero profundo, la canción expresa el dolor del desarraigo y reafirma el lugar México de la cultura popular como conexión hacia la memoria, identidad y pertenencia cultural dentro del marco ecuatoriano. Valores sociales, religiosidad y visión popular de la vida. En el tema musical “*Me duele el corazón*”, popularizado en Ecuador por la interpretación del cantante Julio Jaramillo, fue grabada alrededor de 1965, aunque originalmente es un



vals, también se ha musicalizado en el género del pasacalle, orquestas como “Los Senderos” del señor Jeferson Pincay han adoptado este tema y lo han hecho parte de su repertorio musical, por otro lado, orquestas emergentes como “Legión Musical” del señor Bernardo Tomalá también han acogido esta composición musical. Dentro de las letras de esta canción se expresa de manera intensa el sufrimiento amoroso, la soledad y la desesperación emocional, elementos recurrentes en la música popular ecuatoriana y latinoamericana. Si bien la autoría presenta diversas atribuciones en distintas fuentes, la obra se ha consolidado dentro del repertorio tradicional como una manifestación del dolor humano llevado al ámbito colectivo a través del canto.

Dicha composición musical, tiene un estilo de musicalización que aparece determinado por la conjunción de los elementos del vals y del pasacalle, dando como resultado un ritmo que resulta ser de carácter melódico-aromático, pero que sin embargo se encuentra en compañía de un discurso al extremo doloroso al ser contrastado. Asimismo, la música acaba enfatizando el carácter confesional de la letra, de manera que resulta que el oyente tome conciencia de la situación de sufrimiento del hablante lírico. En estos términos, la canción se transforma en un lugar compartido de expresión emocional, de allí que el dolor particular se convierta en un sufrimiento colectivo.

Desde su estructura de discurso, la letra presenta desde el inicio una hipérbole del sufrimiento

- Me duele el corazón con tal violencia, me duele que no puedo respirar.

Este fragmento evidencia que el dolor no se encuentra en el contexto emocional, sino que se hace presente también de carácter físico, afectando incluso a la respiración. El corazón, símbolo tradicional de cualquier sentimiento, se convierte en el órgano que es el soporte de los síntomas del sufrimiento, y en ese sentido van a darle un tipo de freno a los tipos de separación anímica, de carácter extremo.

El hablante lírico tiene a lo largo de la canción una clara sensación de abandono, así como de aislamiento

- ¿Dónde están mis amigos? No los veo, ¿dónde están mis hermanos? No los hallo.

El contenido de las preguntas retóricas enfatiza esa idea de soledad pura. La falta de amigos y hermano indicará, la pérdida de redes o de apoyos sociales y afectivos, lo que intensifica el sufrimiento. El dolor ya no solo es amoroso, sino que se convierte también en algo social, en lo que pone de relieve una crisis emotiva total.

La letra incorpora, además, un marcado componente religioso, como última salida ante el dolor

- Delante de la Virgen me arrodillo, le pido que no me haga sufrir más.

La Virgen representa el consuelo y la protección, la esperanza. En este sentido, la religiosidad popular como última salida ante el dolor, reafirma uno de los valores más importantes de la cultura ecuatoriana, la fe, como soporte emocional ante las crisis. En su conjunto, el pasacalle “*Me duele el corazón*” da como resultado una visión popular de la vida marcada por el dolor, la resignación o la búsqueda del alivio espiritual. La letra escrita por un autor popular, con su simplicidad y su carga de intensidad emotiva, refleja que, el sufrimiento amoroso y la soledad son parte de la experiencia cotidiana y cómo

la música popular actúa como un medio de catarsis y de asunción de una identidad media común dentro del imaginario cultural ecuatoriano.

DISCUSIÓN

Los resultados del presente trabajo permiten considerar el pasacalle ecuatoriano como una manifestación musical compleja, y por tanto, como una expresión que va más allá de lo artístico situándose en el plano sociocultural e identitario. El análisis de las letras y de los contextos de circulación pone de manifiesto que ese género musical funciona como un campo simbólico en el cual se articulan historias colectivas, emociones sentidas de forma común y representaciones sociales que se encuentran profundamente enraizadas en la experiencia histórica del país.

En el marco de las teorías propuestas por Frith (1996), la música de carácter popular puede considerarse un medio fundamental para la construcción y la experiencia de las identidades sociales. En el pasacalle, las funciones identitarias ponen bien de manifiesto el lenguaje sencillo y cargado emocionalmente, asegurando, así la identificación del oyente en los relatos propuestos. Las canciones que han sido analizadas incurren reiteradamente en imágenes del territorio, de la vida cotidiana, del amor, de la nostalgia y de la muerte, iniciando un repertorio simbólico que pone de relieve un sentido de pertenencia y una memoria colectiva.

Por otra parte, en el mismo sentido que han encontrado los resultados de esta investigación se encuentran aquellas que enfatizan el carácter situado históricamente de la música popular ecuatoriana. La forma diferenciada en la que se difunde el pasacalle en las regiones del país pone de relieve cómo los procesos de construcción de una identidad musical “nacional” se han visto mediatizados por factores estructurales como la centralización de los medios de comunicación y la concentración de espacios culturales en la región Sierra. Así lo subrayan Guerrero Arias (2000) y Mullo Sandoval (2009), por cuanto estos procesos contribuyeron a aumentar la visibilidad de determinados géneros musicales anclándolos como representativos de la nación, frente a otros que se encuentran en un segundo plano. Desde esta perspectiva, el pasacalle no solo refleja una identidad preexistente, sino que participa activamente en su producción y reproducción simbólica. Su carácter festivo y participativo favorece la interacción social y la apropiación comunitaria, convirtiéndolo en un vehículo eficaz para la transmisión intergeneracional de valores culturales. En este sentido, el género actúa como un mecanismo de cohesión social, al propiciar espacios de encuentro donde la música se convierte en un lenguaje común. Finalmente, el análisis que se ha llevado a cabo permite sostener que el pasacalle representa un claro exponente de cómo puede funcionar la música popular como un ámbito de negociación entre tradición y modernidad. El pasacalle se adapta a otros contextos sociales y comunicacionales, lo cual garantiza su supervivencia en el seno de los debates culturales del Ecuador.

CONCLUSIONES

El desarrollo del presente artículo posibilitó analizar el pasacalle ecuatoriano como un género musical relevante en la comprensión de los procesos de construcción de la identidad cultural nacional. A partir de un enfoque cualitativo-descriptivo y de la realización del análisis de canciones representativas, se



pone de manifiesto que es una manifestación simbólica donde se encuentran memoria, emoción y pertenencia social.

Se concluye afirmando que este género ocupa un lugar central en el imaginario cultural ecuatoriano, en la región Sierra, donde su difusión fue favorecida, por la acción de los medios de comunicación, pero también por su conjunción y por ello su expansión con determinadas celebraciones populares y civiles. Aun así, su mayor presencia regional no invalida su condición de nacional, sino que nuevamente pone de manifiesto la diversidad cultural del Ecuador y la coexistencia de múltiples expresiones identitarias. Igualmente, el análisis de las letras confirma que el pasacalle es capaz de abordar temas universales desde su forma local, en el sentido de ayudar a que las experiencias individuales se conviertan en relatos colectivos. Mediante un lenguaje sencillo y altamente emotivo, estas canciones llegan a concentrar valores, recuerdos y emociones que son parte de la memoria social del pueblo ecuatoriano.

En términos generales, el pasacalle podría ser conciliado como una expresión viva del patrimonio cultural inmaterial ecuatoriano; un sentido que produce la capacidad de unir tradición, emoción y memoria colectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gavidia Arévalo, R. E. (2021). *Identidad cultural ecuatoriana: una propuesta de música autóctona desde el repertorio vocal e instrumental*. PUCE.
<https://repositorio.puce.edu.ec/handle/123456789/19798>
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2022). *Metodología de la investigación* (7.^a ed.). McGraw-Hill.
- Naranjo Alvarado, P. A. (2012). *La música tradicional ecuatoriana. Elementos de identidad y expresión de pobreza, exclusión y subalternidad en el Centro Histórico de Quito* (Tesis de maestría). FLACSO Ecuador.
<http://hdl.handle.net/10469/9186>
- UNESCO. (2017). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
<https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Ecuador Debate*, 84, 177-191.
<http://hdl.handle.net/10469/3598>
- Farinango, L. (2024). Representación cultural en la música andina ecuatoriana. *Raíces: Revista de Ciencias Sociales y Políticas*, 6(12).
<https://doi.org/10.5377/raices.v6i12.15591>
- Ibarra, H. (2014). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador (reseña)*. Íconos. Revista de Ciencias Sociales. En busca del sumak kawsay, 18(48), 168-170.
<http://hdl.handle.net/10469/5819>



- Clark, M., & Jácome, M. (2013). *Música nacional y medios de comunicación en el Ecuador del siglo XX*. Quito: FLACSO.
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/49858.pdf>
- Larreátegui, P. (2001). *Identidades sonoras del Ecuador: Música, medios y memoria cultural*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
<https://es.scribd.com/document/522910755/Musicales-Ecuadorianas>
- Quinteros, R. (2012). *La música en la televisión ecuatoriana: Representación, identidad y espectáculo*. Guayaquil: Universidad de las Artes.
<https://repositorio.upse.edu.ec/items/6fa6637e-a1f9-4ce2-ba13-f6866517f7a8>
- Rivadeneira, L. (2010). *La radio y la construcción de imaginarios nacionales en el Ecuador*. Quito: CIESPAL
<https://ciespal.org/wp-content/uploads/2015/10/ACTAS-Periodismo-FINAL.pdf>
- Schaub, D. (2015). *Medios públicos y nación: La radio en la formación del Estado ecuatoriano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2825>
- Villarroel, E. (2008). *Sonido, nación y modernidad: La cultura radiofónica ecuatoriana (1930–1960)*. Quito: PUCE.
https://rraae.cedia.edu.ec/vufind/Record/UPSE_907cb12c1b143e993bf75f3bf2879984/Permalink?sid=2959098&lng=es
- Wade, P. (2000). *Music, race, and nation: Música tropical in Colombia*. University of Chicago Press.
<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3684032.html>
- Guerrero Arias, P. (2000). *La música popular ecuatoriana: Tradición, modernidad e identidad*. Abya-Yala.
<https://www.abayala.org.ec>
- Ayala Mora, E. (2011). *Historia de la Revolución Liberal ecuatoriana*. Corporación Editora Nacional.
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/55855.pdf>
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/45144.pdf>

