

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

**CARRERA:
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de:
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TEMA:
ANÁLISIS DE CONTENIDO DEL ÁLBUM CANCIONES DEL ALMA
DEL DÚO BENÍTEZ Y VALENCIA COMO UNA FORMA DE EXPRESIÓN
TEATRALIZADA DE LOS SENTIMIENTOS**

**AUTORA:
MARÍA JOSÉ CUESTA CHIMBO**

**DIRECTOR:
DIEGO DAVID CONDOR SAMBACHE**

Quito, agosto del 2015

**DECLARATORIA DE RESPONSABILIDAD Y
AUTORIZACIÓN DE USO DEL TRABAJO DE TITULACIÓN**

Yo, autorizo/autorizamos a la Universidad Politécnica Salesiana la publicación total o parcial de este trabajo de titulación y su reproducción sin fines de lucro.

Además, declaro/declaramos que los conceptos, análisis desarrollados y las conclusiones del presente trabajo son de exclusiva responsabilidad del/los/las autor/es/as.

Quito, agosto del 2015

María José Cuesta Chimbo

1725719683

ÍNDICE

CAPÍTULO 1

Música y Comunicación

| | |
|---|----|
| 1.1. De la comunicación a la música | 7 |
| 1.1.1. Emociones y espacios musicales | 14 |
| 1.1.2. Relatos musicales y aspectos sociales | 16 |
| 1.2. La música como medio de comunicación | 17 |
| 1.3. Lo poiético, lo neutro y lo estésico | 21 |
| 1.3.1. Comunicación y emociones interpretadas | 23 |
| 1.3.2. Música y tradición oral | 25 |

CAPÍTULO 2

Música y Cultura

| | |
|---|----|
| 2.1. Función social de la música | 28 |
| 2.2. Música y cultura popular | 29 |
| 2.2.1. Interpretación y cultura | 31 |
| 2.2.2. Tradición y sentimiento | 32 |
| 2.3. Música como identidad | 33 |
| 2.3.1. Cultura y Teatralidad | 34 |
| 2.4. La música nacional como expresión de sentimiento | 35 |

CAPÍTULO 3

Teatralidad en los pasillos

| | |
|---|----|
| 3.1. Conceptos, características de la teatralidad | 38 |
| 3.2. Teatralidad en el pasillo | 40 |
| 3.3. El pasillo: origen e historia | 44 |
| 3.3.1. Historia del pasillo | 44 |
| 3.3.2. El inicio del pasillo | 45 |
| 3.3.3. Tipos de pasillo | 46 |

CAPÍTULO 4

El pasillo, significado y representación

| | |
|--|----|
| 4.1. Corpus de investigación | 55 |
| 4.2. Desarrollo metodológico | 56 |
| 4.3. Análisis de contenido | 57 |
| 4.3.1. Temas musicales escogidos | 57 |
| 4.4. Elementos de análisis de contenido | 60 |
| 4.4.1. Primera categoría de la teatralidad | 60 |
| 4.4.2. Segunda categoría de la teatralidad | 66 |
| 4.4.3. Tercera categoría de la teatralidad | 72 |
| 4.5. Interpretación y representación | 78 |
| 4.6. Reinterpretación | 83 |
| | |
| VI. LISTA DE REFERENCIAS | 88 |

RESUMEN

La música y la comunicación son elementos indispensables en la sociedad, exploramos como la música se convierte en la principal vía de transmisión de cultura popular, dicho esto se producen interacciones con sus respectivos sentidos y significantes comunicacionales, que mediante la cultura y teatralidad como categoriza las canciones, además que se identifica como surge el pasillo y en contexto se creó.

La música es un ente indispensable al momento de comunicarnos y más aún cuando se trata de sentimientos, a partir del cual se consolida y manifiesta la identidad de un pueblo en especiales es una fuente que nos evocarnos aspectos emocionales como todo género musical, que se transmite de forma oral compenetrando a una sociedad que se apropia del género.

La teatralidad surge cuando el individuo se apropia de la canción y hace que el pasillo se torne personal, y crea un imaginario en el cual dramatiza su vida, además de unificar este sentimiento por medio de la letra, el cual pasa a ser colectivo, y apreciado por todos, y esta es la tradición ambigua que nos fue heredados por medio de la música.

Es por eso que fue indispensable estudiar al pasillo desde la teatralidad para entender nuestros sentimientos, y conflictos propios la sociedad ecuatoriana, lo que nos hace diferentes. El pasillo nos plantea una forma diferente de sentir, la ambigüedad propia de la música que trata el sufrimientos de una manera sublime, en su totalidad esperamos saber cómo estas dos categorías forman parte de nuestra identidad.

ABSTRAC

Music and communication are essential elements in our society, we explore how music becomes the main route of transmission of popular culture by saying that occurs with their senses and communication signifiers that through culture and theatricality categorize songs, this type of identified now the “pasillo” emerge and in wich context

Music an indispensable entity when communicating and even more when it comes to feelings, therefore consolidates and manifests the identity of a people especially besides being a source to evoke emotional aspects as any musical genre, is transmitted orally pervading a society that appropriates the genre.

Theatricality arises when a person appropriates the song and makes the “pasillo” becomes personnel, and creates an imaginary in which he dramatizes his life, as well as unify that feeling through the lyries, which becomes collective, and appreciated by all, and this is the ambiguous tradition that was inherited to us through music.

That's why it is essential to study the “pasillo” from the theatricality to understand our feelings and conflicts that are part of our Ecuadorian society, what makes us different, the “pasillo” poses a different way of feeling, the ambiguity of the music that is the suffering a sublime way, in full hope to learn how these two categories are part of our identity.

INTRODUCCIÓN

El pasillo ecuatoriano, por su añoranza y nostalgia tiene una herencia española influenciado por la conquista, en nuestra cultura se valoriza al pasillo ecuatoriano como parte esencial de nuestra identidad, este es un género musical sentimental popular urbano propio de los hombres ecuatorianos instrumentados con las bandas de pueblos en las fiestas populares.

Se ha considerado la importancia de dicha investigación debido a que el pasillo poético-musical está arraigado a una gestión personal, la cual expresa una serie de ambivalencias entre sensaciones y juicios de valores tan distintos y a su vez contrapuestos. El pasillo clásico poético experimenta, no solo con las letras sino con el sentido donde se construyen e irradian una sensibilidad dramatizadora o teatralizadora que a la vez expresa sentimientos.

El pasillo irradia un importante legado hacia la cultura urbana y a su vez en un aspecto fundamental de nuestra identidad; al expresar que el pasillo está gestionado como un discurso de sentimientos netamente de pérdida, ya que muchos de ellos se encuentran en busca de una idealización amorosa.

En el aspecto comunicacional es trascendental reconocer que la música tiene una variedad de significados, debido a que el pasillo es un instrumento comunicativo que se ha convertido en un referente histórico que marco una tendencia en la cultura ecuatoriana.

Este lenguaje de símbolos tiene similitudes con la generalidad de la música popular latinoamericana, puesto que precisamente el vínculo amoroso y su ruptura develan la vida emotiva y profunda de un mestizo y su ambigüedad. La mayor parte son vocalizadas por artistas populares, que expresan los sentimientos adquiridos de diferentes ídolos, desengaños, poemas de amor, representaciones de ciudades y paisajes particulares, además que se complementa con una inviolable adhesión a la tristeza y susceptibilidad en las personas.

Por lo tanto, el propósito de la investigación, se basa en las interpretaciones de las letras del dúo Benítez y Valencia, ya que sus letras evocan los cambios en la sensibilidad y en el imaginario de los ecuatorianos, lo cual promoverá el interés de las personas por conocer las distintas formas de representación e identidad cultural en uno de los principales géneros musicales del Ecuador.

Problemática

El pasillo ecuatoriano, por su añoranza y nostalgia que tiene una herencia española influenciado por la conquista, un mestizaje en el que la música y textos de pasillos constituyen el anclaje de mayor referencia para los ecuatorianos mestizos: un anclaje entre la realidad más profunda del mestizo y una pretendida máscara de ambigüedad que nos hemos impuesto, tal vez para evitar el trance de legitimar nuestra voz. (Granda, pág. 64)

El pasillo tiene una representación teatral más fuerte debido a la forma cultural apegada a los sentimientos tristes eso fue los inicios del pasillos, con letra profunda.

Definir al pasillo como parte de la cultura popular conjuga valores, estrategias y símbolos que sectores urbanos del país expresaron al iniciar y concluir el siglo XX. Es ahí donde las crisis económico-políticas de contundentes y similares efectos producen traumas que llegan a verbalizarse mediante un poema musical llamado pasillo; un pasillo que se está gestionado como un discurso de “sentimientos de pérdida”; pérdidas indistintas que llegarían a simbolizarse como una idealización amorosa. (Granda, pág. 69)

El sufrimiento es uno de los sentimientos más abordados en las letras este es teatralizado de una manera ambigua ya que este sufrimiento les genera un cierto placer son estas dos sensaciones que hace de la música de los pasillos una teatralidad en sus letras.

En la intimidad, en cambio, su alto y mayoritario consumo evidencia la fuerte carga de clandestinidad y vergüenza social con que se lo usa, El pasillo es sentimental, abre muchas veces esa ventana del alma, es triste; interpreta como nadie el nacer y el

morir, conjuga polos opuestos como el bien y el mal, el amor y el odio, en sus versos hay dolor, desesperación, amargura y frustración, que son parte de la vida : (“El Conejo” Diario Hoy, 1985.)

La escena teatral no solo se encuentra en el ámbito artístico sino también en los ámbitos de la realidad social, política o psicológica es muy diversa, la teatralidad se manifiesta de muchas formas para estudiar cómo funciona las estrategias dentro de cada cultura, uno de los puntos que se trata es la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios masivos como en este caso es la música, y en especial las canciones del Dúo Benítez y Valencia.

Los sentimientos que se profundiza en la teatralidad inicialmente empiezan por mirar al otro, todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero en este caso, no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está sintiendo, cuando deje de sentir, dejará de haber teatralidad. (Granda, pág. 63)

Es el énfasis entre estas dos sensaciones tan profundas que hace al pasillo ser más lírico y que sus letras tengan siempre el mismo tinte, en la época que surgió marco una tendencia, esta forma de sentir.

Otros de las representaciones de la teatralidad es el fenómeno de la representación es decir la dinámica de engaño o fingimiento que se va a desarrollar, en este caso la música nos transmite varios sentimientos que atraviesa el escritor de dichas letras, sentimiento que nos transmite muchas de ellas con emociones contradictoria que a su vez nos identifica con algún suceso parecido.

La valorización del pasillo ecuatoriano nos permite conocer su verdadero significado tiene un género musical sentimental popular urbano. Instrumentados con las bandas de pueblos en las fiestas populares. La mayor parte son vocalizadas por artistas populares, que expresan los sentimientos adquiridos de diferentes índoles, desengaños, poemas de amor, representaciones de ciudades y paisajes. (Granda, Enero del 20014, pág. 66)

La mayoría de pasillos tienen sus orígenes en sus propias experiencias como desamor muchas de las cuales los receptores se identificaban, la ambigüedad de sentir placer con el dolor se hizo, una cultura quiteña y ecuatoriana a su vez.

El pasillo es la expresión del “sentimiento nacional” por excelencia porque representa “la esencia de la ecuatorianidad”, “la genuina expresión del pueblo”, y “el sentir del alma nacional”. Estas son expresiones conocidas y frecuentemente repetidas por una gran parte de la población urbana de Ecuador, este tipo de representación hizo de la música una fuente de transmisión para todos los que en esa época vivieron el apogeo de los pasillos.

El pasillo que se está gestionado como un discurso de “sentimientos de pérdida”; pérdidas indistintas que llegarían a simbolizarse como una idealización amorosa, en este caso la mujer fuerte no se deja llevar por sus emociones y sabe cómo controlarse. Llorar y quejarse en la presencia de hombres, mostrar miedo y celos son señales de debilidad y poco valor. Estas emociones conforman la antítesis de fuerza, invulnerabilidad e independencia. A pesar de ser las musas de las letras, también nos encierra en un círculo único donde si la mujer no sufre no es digna de admiración este tipo de estereotipos aun en la actualidad se mantienen.

A raíz de esto, la investigación se basará en las interpretaciones del conocido Dúo Benítez y Valencia que manifiestan en su álbum la teatralidad como medio de expresión para exaltar los sentimientos, esta es una realidad distinta dentro de las canciones, es como si fuera una exageración de los sentimientos. (Granda, Enero del 20014, pág. 66)

Es importante considerar que generaciones anteriores crecieron con esta contextualización de los sentimientos, esto hace más consiente y el receptor disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, pues está dentro del individuo asocia la música con un sentimiento pasado o actual, al momento de escuchar la canción.

El mecanismo semiótico de la representación se desarrolla en el espacio de lo visible ahí se sitúan los significados y los significantes, conviene por tanto no confundir el

espacio oculto con el espacio significante es así como la realidad es vista como un juego y su sentido posterior queda cuestionado por que es el imaginario del sujeto.

Es la música una forma de reflejar los sentimientos más profundos de tristeza, sufrimientos puesto que son una de las secuelas que trajo consigo la conquista, un mestizaje en el que música y textos de pasillos constituyen el anclaje de mayor referencia para los ecuatorianos mestizos: un anclaje entre la realidad más profunda del mestizo y una pretendida máscara de ambigüedad. Así se mediatiza un ancestral complejo de culpa frente a desposeídos indígenas y el esforzado intento de movilidad social hacia el ascenso, condición esencial de la vivencia mestiza. (Granda, Enero del 20014)

El sufrimiento representado en la música en especial los pasillos hacen de nuestra cultura única, ya que este sentimiento es bello y los ecuatorianos bailamos las penas haciendo de este sentimiento sublime, además de ser un ritmo muy conocido por la clase popular es utilizado también para socializar en los barrios de Quito. Reconocemos al pasillo como algo nuestro la esencia de los ecuatorianos.

Hipótesis

Los pasillos forman parte de identidad y la cultura de nuestro país la música tiene una gran aceptación y más aún cuando se trata de uno de los géneros musicales con más historia e importancia: su origen, desarrollo, dimensión literaria y musical, merece profundizar en la música, letra, composiciones y sabor literario gravitante y sustentador de la cultura, cuyas obras artísticas nacen de la entraña espiritualidad del país.

Es en el contenido de sus letras en las cuales se toma a la teatralidad como inspiración donde se refleja con mayor fuerza sentimientos como el sufrimiento y la felicidad y, además esta idea de huir de la realidad siempre con tientes fatalistas muchas veces exagerada.

Variables e indicadores

Se analizará la investigación a las letras del álbum Canciones del Alma del Dúo Benítez y Valencia de las cuales se extraerá el contenido necesario para realizar un análisis del discurso, refiriéndose a sus canciones más reconocidas; pues las canciones de la época de los 50 fomentaron esta idea de la teatralidad en la sociedad quiteña. Y desde el punto de vista social, comunicacional, discursivo de las diferentes formas en las que se ve reforzada la exageración y la dualidad de los sentimientos en su letras.

Objetivo general

Analizar las formas de representación en el contenido de los pasillos del Dúo Benítez y Valencia del álbum canciones del alma como una forma de expresión teatralizada de los sentimientos desde la contextualización de las letras del pasillo ecuatoriano.

Objetivos específicos

- Abordar teóricamente desde la comunicación y la cultura popular, el género musical de los pasillos y como se manifiesta la teatralidad.
- Analizar el contenido de las letras para identificar como se teatraliza y se exagera la realidad y la manera en que forma parte de la construcción de la identidad en los pasillos.

CAPÍTULO 1

DE LA COMUNICACIÓN A LA MÚSICA

Escuchar, sentir, y contemplar el mundo de los colores de la música, es para hombres y mujeres un acto de renacer y entender el mundo desde los sonidos y ritmos que se plasman en las emociones y sentimientos de ser y pertenecer a un lugar o momento histórico.
(Cuesta H.)

1.1. Comunicación y música

En contextos actuales, se desconoce que se produjo primero, si el canto o el lenguaje, pero podemos suponer que la comunicación emocional, no solo puede expresar dicha información con gesto no verbales, sino que, las palabras construidas en oraciones bellas, pueden transformar alegrías o tristezas en arte. De ahí que cuando expresamos en forma musical nuestras emociones y sentimientos se habla de una comunicación. Es por ello que, desde el primer momento en que nacemos, escuchamos, transmitimos y sentimos junto a la manifestación musical. Es así que, como el canto de las aves o canciones infantiles, la música, se transforma en un lenguaje universal y trasciende en nuestra vida.

La música dentro del mundo de la comunicación y sociedad puede ser estudiada desde varias visiones:

a. La función de expresión musical:

Letras de las canciones que expresan ideas y emociones no exteriorizadas en el lenguaje cotidiano; permiten al individuo una vía de escape, evocan nostalgia tranquilidad. Una subdivisión realizada

por Charles Keil separa a la música en aquella que tiene función solidaria y función catártica o de descarga

b. La función de comunicación:

La música no es un lenguaje universal sino que está conformado por los códigos de la cultura a la que pertenece. Las letras de las canciones comunican información para aquellos que comprenden la lengua en que están vertidas.

c. La función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura:

Como vehículo transmisor de la historia de mitos y leyendas ayuda a la continuidad, transmite educación.

d. La función del goce estético:

Involucra la estética desde el punto de vista del creador y del oyente. No hay certeza de que esta función esté presente en todas las culturas.

e. La función de representación simbólica:

Se presenta en toda sociedad como representación simbólica de otras cosas ideas y comportamientos.

f. La función de respuesta física:

La entrada en trance en ciertos contextos es provocada por la música. A su vez canaliza el comportamiento de las multitudes tranquiliza, excita, inspira la respuesta física de la danza.

g. La función de refuerzo de instituciones social y ritos religiosos:

Se reafirman los sistemas religiosos al cantar y recitar ritos y leyendas preceptos religiosos y las instituciones sociales mediante las canciones que relatan lo que es adecuado y lo que no.

h. La función de contribución a la integración de la sociedad:

Como punto de encuentro alrededor del cual los miembros de la sociedad se unen para participar en actividades que requieren la cooperación y coordinaciones del grupo.

Gallego (2000) refleja el aspecto comunicativo de la música con relación a su entorno, en este sentido dice que es muy importante musicalizar la sociedad y, sobre todo, el entorno social. Esta forma de comunicación es personal ya que la música brinda una experiencia que permite a los sujetos estar identificados con una situación, necesidad o aspiración.

El término “comunicación desde una perspectiva comunicacional no es un fenómeno secundario que puede ser explicado por antecedentes psicológicos, sociológicos, culturales, o factores económicos; más bien, la comunicación es ella misma lo primero, el proceso social constitutivo que explica esos otros factores” (Craig, 1999, pág. 126)

Con esta intención se propone a la música como objeto de estudio, cuya presencia en la realidad social y cultural aumenta en relación a las nuevas herramientas comunicativas. Como menciona Javier Ares, el origen comunicológico del discurso sonoro permite abordarlo de manera totalmente pertinente desde un punto de vista comunicacional, el fenómeno musical constituye en particular un proceso estético-comunicativo, ya que tanto la música y la comunicación en el ser humano son procesos complejos de definir, pero a su vez, se complementan.

La música se considera como un vehículo del lenguaje, por ende interactúa respecto a la comunicación y la sociedad. El proceso comunicacional conocido como emisor – mensaje – receptor interfiere en la creación de la música. El autor o cantautor, junto con el compositor se unen inextricablemente para convertir el proceso comunicacional en un ámbito netamente emocional para transformar los sentimientos en arte sonoro.

El arte es una actividad tan vital como la ciencia, y de hecho penetra en ámbitos de la actividad humana que las ciencias es incapaz de tocar. El objetivo del arte es capacitarnos para vivir en el mundo, en tanto que el de la ciencia es capacitarnos para dominarlo. Por eso es tan importante el proceso artístico ya que el instrumento esencial del arte es la experiencia irrepetible. (Small, 1989).

Small considera que el arte es un constituyente esencial del conocimiento. Inicia su planteamiento desde la relación que se presenta a través de la idea de la música y su vinculación con el arte. Desde esta concepción, no solamente se pone en escena la producción de objetos bellos o expresivos sino que se considera que el arte es un proceso a través del cual se explora el entorno de los seres humanos y su forma de relacionarse y convivir. Por estas razones la música, relacionada con los términos que expone Small, es entendida como un medio de comunicación y posibilita de relacionamiento social.

La música se constituye de una serie de elementos que producen cambios profundos en el ser humano y que son parte de la comunicación¹. Miller (1968, 34) lo mira como un proceso dinámico que dicta ciertos cambios y comportamientos dentro de un grupo de individuos. La música, por tanto, es una forma dinámica de comunicar como nos sentimos, recreando o produciendo emociones.

¹ La comunicación puede concebirse como el proceso dinámico que fundamenta la existencia de un proceso, cambios y comportamientos de todos los sistemas vivientes individuos u organizaciones. Entendiéndose como la función indispensable de las personas y de las organizaciones, mediante la cual la organización u organismo se relaciona consigo mismo y su ambiente, relacionando sus partes y sus procesos internos unos con otros (Miller, 1968)

De esta manera, interactúa las personas de un grupo determinado con la música y con los sentidos y las emociones a través de los procesos diferenciados de socialización través del cual los seres humanos aprenden e interiorizan normas y valores determinados. Este aprendizaje permite desarrollar las capacidades necesarias para desempeñarse adecuadamente en la interacción social.

Berger y Luckmann (1986 pág.5) dividen el proceso de socialización a estos procesos como primario y secundario. El primario, que tiene lugar durante los primeros años de vida, sirve de base para la comprensión del mundo como un todo compacto e invariable, así como para la comprensión de la vida como un sistema donde uno existe en relación con otros, es decir el “yo” cobra sentido únicamente como “yo social”. El individuo ocupa un espacio social concreto en función de sí mismo y por las relaciones que mantiene. Se produce de esta manera una identificación propia: una identidad. Este proceso primario se desarrolla mediante la audición de conceptos que a su vez posibilita el desarrollo del lenguaje. El sonido por tanto es una parte importante de nuestra relación inicial con el mundo, no solo si consideramos las primeras palabras que escuchamos sino, esencialmente la melodía de una música infantil tradicional.

Los espacios de socialización primaria de la comunicación musical han favorecido el intenso consumo de estos bienes (simbólicos) llegando a constituirse en uno de los elementos significativos del proceso de construcción simbólica de las identidades y diferencias de los grupos, posibilitando además la constitución de un entramado complejo de sentidos y emociones. De esta manera la música se convierte en el eje referencial de la acción y vinculación de las emociones en la vida cotidiana.

Los jóvenes, al igual que otros segmentos poblacionales, conforman sus espacios de relaciones y definen sus identidades a partir de las preferencias musicales (Feixa, 1998; Margulis y Urresti, 1998; Reguillo, 2000). Estas les posibilitan canalizar sus deseos, sus gustos, su forma de ser, buscando en estas el modo de satisfacer algunas de sus inquietudes. Se hace significativo valorar las formas de apropiación que el sector juvenil hace de los espacios que cotidianamente construye.

La socialización secundaria, el individuo se centra submundos diferentes, tiene acceso al conocimiento de una realidad compleja y dividida. Así mismo, no accede a

todo el conocimiento, sino a una parte en función de su rol y posición social: el conocimiento también se segmenta. Esto último ocurre porque los medios de acceso al conocimiento se institucionalizan: es necesario aprender a través de cauces y procesos adecuados, de esta manera podemos identificar como la posición social de un individuo tiene relación directa con las emociones y sentidos que lo caracterizan es así como la apreciación musical es diferente para cada persona.

Esta forma de interés musical ha logrado consolidarse dentro de su espacio social dando como resultado formas nuevas de generar los elementos musicales y también distintos modos de re-producir, distribuir y consumir dichos elementos hasta adoptarlos como parte de la cotidianidad. Puede llegar a constituirse en una de las formas más accesibles y eficientes de comunicación entre los individuos de un grupo social

La música representa un objeto de consumo simbólico. Un ejemplo de esto es el sector juvenil, donde se favorece un soporte de comunicación sobre la base de códigos y referentes con los cuales participan en el consumo de estilos, marcas, valores, artistas, identidades y diferencias, así como diversas formas de ser joven. Formas que se exponen a través de la exhibición de ropas, accesorios, peinados y estilos que continuamente muestran el universo de las culturas juveniles que son ambientadas y animadas en este escenario

Por consiguiente, los individuos y grupos sociales en torno a géneros específicos establecen pautas de interpretación, normas estéticas, y se conforman en correspondencia al gusto que le confieren, exhibiendo funciones comparables a las de otros grupos en su ámbito social. La construcción de espacios tanto culturales y sociales adquieren un rasgo cultural en la medida que los sujetos participantes le atribuyen significados diferentes. De este modo obtienen un valor simbólico en torno a las formas de comunicación que allí se establecen y que llegan a ser independientes del lenguaje oral para la búsqueda y aceptación social.

Los espacios de socialización primaria de la comunicación musical han favorecido el intenso consumo de estos bienes (simbólicos) llegando a constituirse en uno de los elementos significativos del proceso de construcción simbólica de las identidades y

diferencias de los grupos, posibilitando además la constitución de un entramado complejo de sentidos y emociones. De esta manera la música se convierte en el eje referencial de la acción y vinculación de las emociones en la vida cotidiana.

Los jóvenes, al igual que otros segmentos poblacionales, conforman sus espacios de relaciones y definen sus identidades a partir de las preferencias musicales (Feixa, 1998; Margulis y Urresti, 1998; Reguillo, 2000). Estas les posibilitan canalizar sus deseos, sus gustos, su forma de ser, buscando en estas el modo de satisfacer algunas de sus inquietudes. Se hace significativo valorar las formas de apropiación que el sector juvenil hace de los espacios que cotidianamente construye.

Esta forma de comunicarse se conjuga de manera dialéctica con otros campos. Por ejemplo con los temas que tienen relación directa con el arte y la cultura, integrados como procesos esenciales en la configuración de la realidad social del ser humano. En este aspecto la música es una de las formas de comunicación que hace posible y transmite identidad, ya sea de forma colectiva o individual.

La música además, tiene el papel de establecer dentro del ámbito social relaciones de poder, porque atraviesa e influye en un grupo humano desde el ámbito de la identidad e ideología. Por ejemplo, esto se evidencia el momento de entender a un ritmo o copla como un elemento que refuerza los imaginarios culturales y de relacionamiento demostrando la presencia de categorías de machismo y discriminación.

En todo contexto histórico los seres humanos, desde la construcción musical y producción de sonidos, han pretendido identificarse como sociedad definida en un ámbito cultural y, al mismo tiempo mantener una actividad creativa intensa para buscar elementos culturales y seleccionarlos con el fin de generar representaciones. Es necesario comprender que dentro de la sociedad se establece un proceso que permite a los sujetos apropiarse de los elementos musicales y relacionarlos, consiguiendo establecer imaginarios que les posibiliten la satisfacción de necesidades y expectativas generadas desde las emociones como elementos comunicativos. Entonces, la música se constituye en un sistema de signos que logran reflejar los sentimientos y emociones.

En estos nuevos escenarios de comunicación, las formas de apropiación por parte de los sujetos son desafíos para el saber y entender sobre la cultura y, requieren una exploración profunda en un intento de compartir el sentido musical de las emociones hacia los demás. No es simplemente el hecho de escuchar, sino de un proceso interiorizarlo para que llegue a ser parte de la vida cotidiana, lo que a su vez integra al sujeto

Con esta reflexión se puede comprender el por qué la música se convierte en un elemento de fácil acceso, y con relación a esta afirmación, se puede explicar y dar forma a los motivos que conllevan a compartir los elementos musicales. Además resulta claro evidenciar que la función de la música en las prácticas sociales se da a partir de la diferenciación de roles construidos y naturalizados dentro de un contexto social evidente.

Desde otra perspectiva, James Carey (1992, pág.14), distingue dos visiones alternativas de la comunicación: la primera visión se establece como un *proceso de transmisión*, mientras que la segunda visión respecto a la comunicación puesta en escena, como un *ritual*. Al enfocarnos en la forma ritual se puede entender que un grupo social se construye en base a los gustos y las pasiones que los unen, lo que significa una coincidencia en temas no solo históricos, sino en aquellos que fortalecen la identidad del grupo ya sean reales o ideales.

La comunicación y su vinculación con la construcción de representaciones y elementos culturales, permite diferenciar a la acción comunicacional como un procedimiento de re-significación ligada a una teoría epistemológica o del conocimiento; pero también, de creación estética y cultural, considerando que es un medio para entender a los sujetos y su contexto social. Por eso es necesario diferenciar en este estudio de caso a la comunicación y al discurso sonoro donde la música es la parte estética de la reproducción de las emociones.

1.1.1. Emociones y espacios musicales

La música constituye un proceso estético-comunicativo particular. Esta construcción enfatiza tanto la expresión musical como su relato porque comparten elementos que

permiten adscribirse a lugares y situaciones comunes. En este aspecto se pueden referir a los códigos de la música que reconstruyen elementos y acciones cotidianas que se apegan al entorno de la sociedad y de las personas que lo comparten. De esta forma la música es percibida como un medio de comunicación que facilita la relación interpersonal

La música no es solo forma parte del entrenamiento social sino que es un elemento que permite relacionar las emociones con su causas y su valor simbólico.

Por esta razón, la música también tiene un papel en las relaciones de poder que atraviesan cualquier grupo humano: puede reforzar imaginarios totalitarios o ayudar a articular resistencias; puede ser usada por gobiernos para reforzar la adscripción a unos determinados símbolos; y, también por el capital para facilitar su expansión mediante la manipulación de los deseos. Desde otro aspecto puede ser usada para visibilizar y contestar los abusos del poder y sirve como elemento reproductor de la carga idéntica e ideológica de los movimientos sociales .
(Salgar 2011, pág. 3)

Un ejemplo claro, es el tema “Patria Tierra Sagrada” redescubierto y utilizado como un himno propio del movimiento Alianza País en Ecuador, se le otorga un nuevo sentido y de esta manera Patria se presenta como un símbolo propio de su causa política consiguiendo que los individuos lo relacionen con la identidad ecuatoriana, aunque este provenga del poder.

El espacio musical no es solo individual, sino que se convierte en un proceso colectivo al hacer partícipe de las emociones propias a los otros individuos. La música es un medio de comunicación que se irradia no solo de manera participativa sino o inconsciente. Despliega nuevas vías y formas de sociabilidad y tiene la facultad de facilitar la transmisión del mensaje y su comprensión, y a su vez, dota al individuo de elementos que permiten la apropiación imaginativa.

Aguilera, Adell y Borges (2010) consideran que la acción de compartir elementos sonoros o ritmos a los cuales se los denomina “música” es un mecanismo tradicional de la *sociabilidad cultural*, cuya observación, nos permite entender los mecanismos de negociación que tiene que ver con el sentido y la identidad de los sujetos.

Comunicar mediante la música es una forma de auto representación y expresión de la propia identidad. De esta manera se comprende la construcción de los elementos comunicantes que expresan la forma o manera de sentir a los otros sujetos.

Se evidencia la forma en que los sujetos consumen los significados musicales, los mismos que no tienen que ver únicamente con el hecho de escuchar, sino que forman parte, de la construcción de la vida cotidiana en la sociedad.

Cuando la música se vuelve parte del sujeto, este se empodera del mensaje, volviéndolo parte de sí y lo reproduce en la cotidianidad como una identificación que se relaciona con la “personalidad musical”.

Apropiación de la música porque su función social permite entender la labor cultural que se desarrolla a partir de los mensajes musicales con relación a los elementos culturales. La música desempeña un papel en las relaciones sociales, hablando de ella, mostrándola, intercambiándola y compartiendo todas las formas narrativas musicales mediante las expresiones de quiénes somos y como interactuamos con otros (O'Hara y Brown, 2006, pág. 3)

Dentro del aspecto musical el mensaje carece de fundamentos de repetición porque el sonido no materializa el mismo sentido en un instante de tiempo, es decir, las emociones se constituyen como diversas en el mismo espacio musical; es por eso que las canciones influyen en el aspecto emocional de una personas cuando esta relaciona lo que siente con la música o con la letra.

1.1.2. Relatos musicales y aspectos sociales

Música implica la producción de experiencias compartidas dentro del ámbito cultural del individuo. Se constituye el relato musical desde la formación social de la memoria colectiva que se manifiesta en relatos históricos, tradiciones orales y otras prácticas discursivas y no discursivas estableciendo un marco de referencia para la proyección de acciones, sueños y aspiraciones. Construye un espacio de expresión donde los miembros del grupo pueden aplicar sus capacidades cognitivas. En este

caso, la música, es portadora de un saber en el orden del comportamiento y es parte de una guía de emociones construidas desde las reglas y normas de la sociedad.

Muy diferente a la memoria lógica racional (semántico o contenido) el sujeto aprende la canción textualmente como un todo, retiene fragmentos que asimila y transforma en conceptos y relatos, el sujeto segmenta la información, la ordena, categoriza y archiva, estableciendo lazos entre la información nueva y la que ha sido almacenada anteriormente (Van Dijk 1983, pág, 178)

Así que, la comunicación y la música en su relación tienen importancia porque es el espacio donde el individuo se desarrolla: entender mensajes, criticarlos, apropiarse imaginativamente de ellos, construir un sentido comunicacional e interpretativo, y más competencias creativas para que el sujeto pueda modificarlos, crearlos, compartirlos y ponerlos en escena.

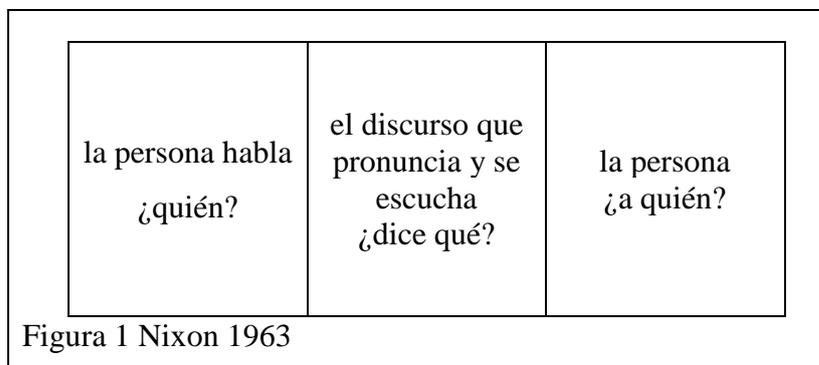
La acción comunicacional de la música, y del arte, es el objeto de análisis que permite descubrir elementos de su función simbólica, tanto en sus procesos autorreferenciales como en la producción de nuevos sentidos. Uno de ellos es el carácter inédito que tiene el fenómeno de la percepción musical, donde siempre hay algo nuevo en la experiencia musical, incluso durante su reproducción artificial. Adell (1995) de manera contundente afirma que todo discurso musical se realiza en el "aquí y ahora", en el acto de escucha o de lectura. Esta condición permite que el sujeto se enfrente con algo "nuevo" y "original" desde el momento mismo en que la música es interpretada y percibida. (p.15)

1.2. La música como medio de comunicación

Para la vinculación entre música y comunicación se plantea analizar los tres modelos básicos de comunicación para complementar la teoría de Nattiez.

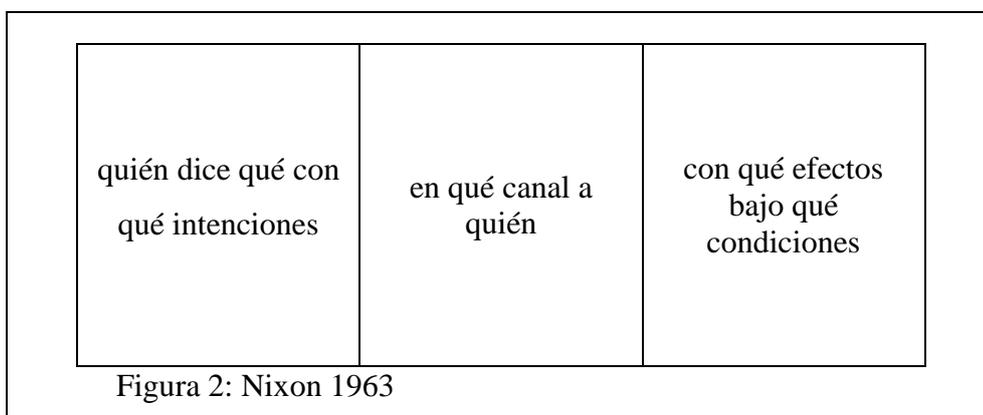
El primer modelo es planteado por Raymond Nixon que se basa en los estudios de Aristóteles sobre retórica y “los tres elementos básicos de la comunicación”

Primer modelo de comunicación Nixon



Esta visión se basa en el concepto de comunicación como proceso de persuasión, es decir los efectos que se pueden lograr en los receptores de la emisión de un mensaje. Nixon reformo este concepto en un segundo esquema.

Segundo Modelo de comunicación de Nixon



Este esquema sirvió para plantear análisis y estudios sobre el fenómeno de comunicación, incluso los estudios funcionalistas y los estudios críticos toman en cuenta el concepto de comunicación como un elemento persuasivo, y qué efectos logra en las masas a través de los tan nombrados medios de comunicación masiva.(Cisneros 2006)

Por otro lado, H Lasswell (1900 y 1940) con la teoría de la aguja hipodérmica, donde los medios de comunicación “inyectan” la información con un contenido que se da por cierto y por ende no requiere ser verificado. Sin embargo esto no quiere decir que

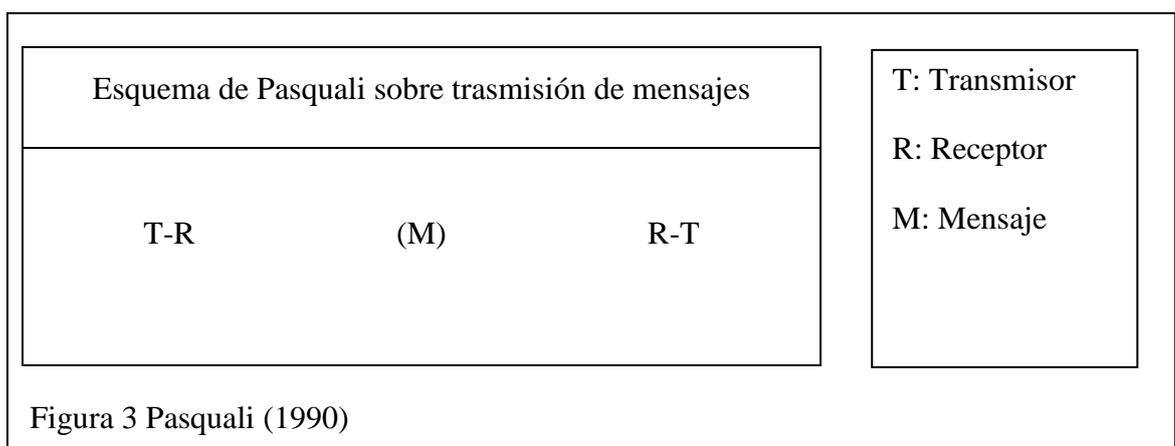
lo que se comunica sea legítimo. Además debería considerarse a los individuos como seres sin criterio y que pueden ser manipulados por poderes públicos y privados. La diferencia principal entre Nixon y Lasswell es sobre la información que se transmite ya esta debería ser analizada y observada considerando las intenciones y las condiciones en las que transmite.

En conclusión, Cisneros plantea un esquema donde no importa la base ideológica o política desde la que se enfoca el análisis de la comunicación. Casi todos los estudios en este ámbito, dan por sentado que la meta natural de la comunicación es la persuasión.

Se basa en un acuerdo de principios que entre otras cosas permite llegar a un *con-saber o saber común*; y finalmente, este acuerdo que se da entre personas éticamente autónomas es decir con sus respectivas pretensiones de validez que están dispuestas a establecer un vínculo entre ellas (Cisneros 2006, pág. 16)

Tomando en cuenta lo que plantea Pasquali (1990) respecto a la transmisión de mensajes citado en Cisneros tenemos el siguiente esquema

Esquema de Pasquali



Aquí se explica que todo transmisor puede ser receptor a la vez, y todo receptor puede ser también transmisor ya sea que se utilice medios físicos o electrónicos. Mientras exista una interacción todo emisor puede ser receptor y viceversa.

Estos tres esquemas de comunicación son básicos en referencia a lo que se entiende como la expresión del relato musical. Por un lado Nixon se apega a la idea de comunicación mediante música, idea que en la sociedad occidental se ha definido en base a dos concepciones opuestas sobre la actividad musical.

Uno de sus principales representantes se llama Jean-Jacques Nattiez quien aplica el modelo tripartita de Jean Molino para explicar la música como lenguaje, los componentes del modelo son: *polo "poético"* que incluye todas las facetas de la producción musical; *polo "estésico"* donde se evidencian todas las facetas de la recepción; y, *el polo "neutro"* donde se inscriben provisionalmente las estructuras inmanentes. (Molino 1975, pág. 66)

Se apoya en la tradición filosófica y estética en donde se señala que lo propio de la música es evocar sentimientos, conducir emociones y paralelamente describir acontecimientos; y por otro lado en otra tradición que ve a la música como un "arte en sí misma" y que no se refiere a otras realidades que no sea la propia del campo de la música.

La música se sustenta en gramáticas de altura, de ritmo, de armonía, que combinadas crean un complejo tejido de relaciones mediante el cual se articula el lenguaje musical. Desde la comunicación en cambio es otra manera de entenderla con una perspectiva más amplia, aflojando las cadenas de la teoría ortodoxa a las que estaba atada, y explorando los caminos alternativos que se van descubriendo. La visión de la comunicación como transmisión a la que Carey hace referencia y enfatiza su carácter instrumental (mensaje: señal) tiene su eco en la poética musical contemporánea, donde a través de elementos propios de la teoría de la información, también prevalece la forma, es decir su transmisión, sobre el contenido.

Desde un paradigma semiótico diferente, Nattiez (1990, pág. 17) propone un modelo de circulación de símbolos, según el cual el mensaje que el emisor presenta al

receptor no necesariamente coincide con lo que éste re-construye como interpretación; en el caso de la música, implica que no necesariamente el “mensaje” que el compositor coloca en el estímulo sonoro es percibido por el oyente. Esta visión alternativa del proceso comunicativo es coherente con las teorías sociológicas contemporáneas sobre la construcción y circulación de significados en la interacción social porque el mensaje recibido por el individuo es subjetivo.

Por estas razones el modelo de comunicación que nos abre una posibilidad de abordar el tema es el que plantea Nattiez “la teoría de la tripartición” donde se expone tres niveles de comunicación: el creativo o de producción del emisor (poiésis); el objetivo mismo de emisión que concentra las prioridades inmanentes del mensaje simbólico (nivel neutro); y el receptivo (estésis).

“El proceso de significación de un objeto no emerge de unas características intrínsecas que ponen en marcha procesos psicológicos en el individuo, sino que surge en el proceso de interacción entre las personas que debaten su posición desde diferentes posiciones de poder, como debe ser interpretado o significado el objeto en cuestión” (Martin, 1995, pág. 45)

1.3 Lo poiético, lo neutro y lo estésico

Estas tres dimensiones son las bases con la cuales Nattiez entiende el proceso de comunicación desde el punto de vista social en el cual sostiene que la música también tiene un mecanismo y unas reglas propias dentro de la comunicación.

Es por ello que para su análisis se ha escogido esta metodología de carácter semiológica construida por Jea-Jacques Nattiez (1990) que considera tres niveles hermenéuticos y de interrelación constante:

- El primero es el poiético o conceptual, que se establece a partir del discurso e implica aproximarse al relato, desde la perspectiva del sujeto. Este acercamiento toma en cuenta al concepto de tiempo en la obra artística y a la consideración que éste adquiere en el discurso. Esta

dimensión temporal es un primer paso para ponderar la posición de la música como su materialización directa.

- El segundo es el neutral o gráfico, en el que cabe definir una relación quizás más obvia, ya que el discurso se objetualiza en la asunción de la notación musical como gráfica plástica, es decir se toma la forma de representación musical convencional como punto inicial para la pictórica: el orden neutral o gráfico se convierte en sí mismo en objeto artístico.
- El tercero es el estésico, y corresponde a la intención poiética del creador con el objeto constituido y con la percepción final que el receptor-visitante, espectador, oyente-obtiene de la narración musical.

Modelo de tripartición

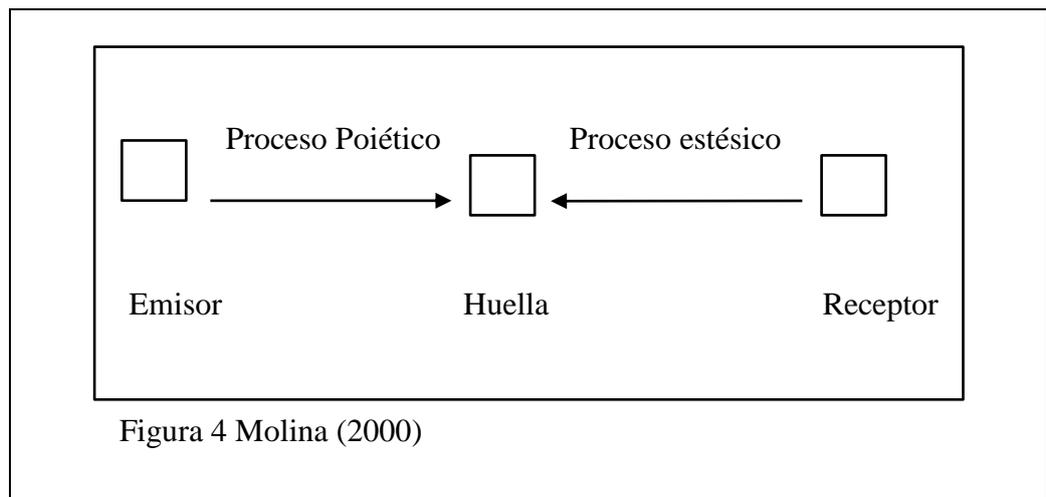


Figura 4 Molina (2000)

Esto implica:

- a) Que una forma simbólica (un poema, una película, una sinfonía) no es el intermediario de un proceso de “comunicación” que se transmitiría a una audiencia en torno a las significaciones intencionadas por un autor.
- b) Que el resultado de un proceso complejo de creación (el proceso poiético) tanto la obra como el contenido de la obra o la relatoría.

- c) Que el punto de partida de un proceso complejo (el proceso estésico) de recepción que re-construye el mensaje.

El fenómeno simbólico es también objeto, materia sometida a una forma. A estas tres modalidades de existencia corresponderán tres dimensiones del análisis simbólico, el análisis poiético, el análisis estésico y el análisis “neutro” del objeto. No es posible recortar o reducir a unidades y organizar un objeto “simbólico” si no es fundamentándose sobre las tres dimensiones que este presenta de forma necesaria. (Valery, 1957, pág. 131).

Estas dan a luz una realidad nueva. También se concibe que esta realidad no “significa” directamente nada, si entendemos por significación la pura presencia de un contenido explícito y verbalizable en un “significante” totalmente transparente. Es en principio una producción, y no solamente emisión, como se tiene la costumbre de decirlo utilizando el modelo de la comunicación: la música se relaciona así estrechamente con la técnica, técnica de la voz y del instrumento, técnica del cuerpo y del objeto.

El objeto musical es recibido por el oyente, por el participante en la ceremonia o en el concierto, sin olvidar al productor mismo. Pero, como lo ha subrayado Valery (1957), nada garantiza que haya correspondencia directa entre el efecto producido por la obra de arte y las intenciones del creador. Todo objeto simbólico supone un intercambio en el cual productor y consumidor, emisor y receptor no son intercambiables y no tienen el mismo punto de vista sobre el objeto, que no constituyen de la misma manera.

1.3.1 Comunicación y emociones interpretadas

Cuando hablamos sobre música y comunicación es como hablar de discurso. Ambos son desplegados en el tiempo con un orden y una estructura determinados. Es preciso convenir que ambas son realidades discursivas pero en niveles distintos del ser y del lenguaje.

La semiología musical propone así una línea de investigación interdisciplinaria que incide no sólo en los paradigmas más avanzados empleados en la música, sino también en otras áreas de estudio. La música es un fenómeno de gran complejidad, y debe ser visto bajo diferentes ángulos para ser comprendida en todo su significado. (Nattiez J.1990, pág 98)

Esta diferencia permite que el fenómeno musical sea considerado sin objeciones como un lenguaje, pues el discurso no es el lenguaje sino el contenido del mismo. Para esto es necesario comprender la complejidad de estos dos fenómenos que permiten distinguir entre contenido y sentido musical. “El sentido musical está encerrado en la forma, sin él no hay nada, musicalmente hablando, el sentido musical es lo específicamente musical, solo existe como música” (Dahlhaus y Eegbrecht, 2012, pág. 137)

La música permite y exige el desarrollo del lenguaje, pero jamás puede ser agotado por este; la música supondrá un ideal y una crítica constante (En Pousseur, 10987, pág. 23). La música siempre nos transmite algo, un escenario y la evocación de un sentimiento. Es el vínculo para comunicar emociones, lo que llamamos la teoría de los afectos entendida como el mensaje entre un emisor y un receptor donde cabe únicamente un sentido unidireccional pero donde el receptor no responde como sucede en una conversación cotidiana. Sin embargo en el contexto de la poética musical contemporánea es completamente diferente ya que los propios receptores participan, completan e integran el mensaje cerrando el círculo de la comunicación. “El objetivo último de la música es despertar todos los afectos mediante los meros sonidos y su ritmo, tan bien como el mejor orador” (Neidhart.2006, pág. 200)

La música es relevante socialmente porque le permite a la gente hacer cosas con ella: no solo bailar o entretenerse, sino también inspirarse, asumir actitudes diversas, gestionar sus emociones y comunicarse con un colectivo (Frith, 1996). Por eso incluye enfoques de distintas disciplinas, entre las que destacan la musicología, la lingüística, la estética de la recepción, la psicología experimental, la antropología, la hermenéutica y las ciencias cognitivas, entre otras. De manera colectiva tiene una dimensión social y ahí radica su importancia. Es por eso que Adell(1997) considera al fenómeno musical como un fenómeno de carácter social, en donde es necesario

considerar el plano de la comunicación para entender cómo la música forma parte esencial de un grupo y no solo de un individuo.

La memoria colectiva que es de carácter social intrínseco, y que por lo general es aceptada por el colectivo, así mismo profundiza esta reflexión apuntando que cualquier acontecimiento sonoro ante la percepción humana reclama una interpretación. (Halbwach 1950, pág. 67)

De esto se puede comprender que el texto sonoro tiene la capacidad de ser insertado en una cadena de intérpretes, sin que ninguno de estos sea el eje o nudo del trayecto interpretativo. Solo el signo sonoro puede entrar en más trayectos interpretativos pero conservando un residuo que no puede ser interpretado respecto a cada espacio, sea este singular y particular.

La memoria colectiva tiene un conjunto de técnicas y tácticas socialmente determinadas por las que la música se incorpora en la memoria, y complementa la comunicación y las formas de interrelacionar a los individuos que son parte de esa acción. En consecuencia de este carácter multidisciplinario el fenómeno comunicativo se relaciona de manera dialéctica con los otros campos del conocimiento, el arte y la cultura, integrados como procesos esenciales en la configuración de la realidad social del ser humano.

1.3.2. Música de tradición oral

La música es uno de los medios orales más conocidos y efectivos en la propagación de la cultura y comunicación. Existen dos ideas de la forma en la que la música surgió en la sociedad. Por un lado la música culta proviene de las clases instruidas de la sociedad y la música de tradición oral constituye una creación colectiva de las clases populares. La primera da nacimiento a posteriori a una teoría y a una escritura que permiten que pueda sobrevivir a la muerte de los compositores. La segunda en cambio se transmite a través de la memoria colectiva, por lo que deja de existir cuando desaparece la sociedad que la crea.

Estas dos clasificaciones tienen una diferencia, la música culta como el autor indica complace a un grupo específico de la sociedad, muy por el contrario de la tradición oral que se la puede considerar como música funcional que no tendría sentido si no estuviera íntimamente ligada a cada momento de la vida popular. La música de tradición oral se aprende a través de una enseñanza individual o colectiva mediante la imitación y es el pueblo entero quien la toca.

A su manera, estas dos divisiones son dadas por la sociedad y tienen la función de comunicar a un grupo determinado, esto quiere decir que al ser escuchadas por ambos grupos la aceptación es diferente. Por estas razones si bien se considera que la música no tiene fronteras el nivel de aceptación es muy diferente. De alguna manera perduran por los grupos y mantienen vivo el mensaje y significado. No obstante en la clasificación sobre la oralidad, es necesario tomar en cuenta, dos puntos de vista importantes: como expresión verbal y como oralidad cantada.

En el caso de la cultura en que nos inscribimos la oralidad cantada se construye desde nuestros antepasados. Los mitos y las historias son relatos cantados que además implican la fabricación de instrumentos y una serie de rituales que incluyen bailes. En otras culturas se expresa en forma de poemas cantados. Otro ejemplo son los cánticos africanos donde los “tambores hablan” y transmiten mensajes a un colectivo.

La diferencia entre estos dos aspectos, culto y popular, es consecuencia del aprendizaje a través de la oralidad y sugiere que no sabremos exactamente cómo surgió la música pero está claro que es intrínseco del ser humano. En la antigüedad las culturas indígenas consideraban que los instrumentos cantan y la comunicación como tal es valorada. La música tiene una expresión propia de cada país y región, equivale a un enriquecimiento cultural, estético y de comunicación de los pueblos.

Aretz (1997) señala que la música como tradición oral es casi siempre anónima y tiende a expresar valores colectivos y a perpetuar un estilo que la colectividad reconoce como propio. Los sujetos se adueñan de la música y el artista es ante todo un transmisor antes que un inventor. Este hecho de comunicación es el que ayuda a mantener el vínculo de la tradición y es diferente a la música culta convencional que

interpreta una composición regida con los criterios estéticos del compositor y de la época, valiéndose de ciencias racionales con instrumentos científicos como las ramas de la musicología, la música culta y encierra un número significativo de reglas, normas de composición y es estrictamente estética.

Walter J. Ong, (1997, pág. 97) describe algunas de las características de las culturales orales, como que la oralidad esté vinculada con la comunicación y que el pensamiento debe originarse según pautas intensamente rítmicas con repeticiones y expresiones fijas. Esto da pauta para comprender como en las culturas orales las fórmulas musicales e interpretativas fijas y perfectamente conocidas y compartidas por una comunidad, también están sujetas a reglas como la música escrita. Es por eso que las tradiciones orales de las culturas no se de-construyen.

Siempre el pensamiento requiere de cierta continuidad, en el discurso oral el enunciado desaparece en cuanto es articulado, por lo tanto, la mente debe avanzar con mayor lentitud conservando el mensaje tratado. Uno de los puntos importantes que se debe resaltar es la forma en la que la oralidad propicia estructuras de personalidad que en ciertos aspectos son más comunitarias y exteriorizadas y menos introspectivas de lo que es *normal* en personas escolarizadas. La comunicación oral une a la gente en grupos: escribir y leer son actividades solidarias.

La transmisión oral de la música tradicional condiciona la forma de ésta, pudiendo presentarse ciertas variantes. En el caso ecuatoriano se toma en consideración que las variantes son aceptadas en un marco social que no implica un orden ritual concreto o una solemnidad; son conocimientos formalizados en su mayoría pero hay que tomar en cuenta que en su totalidad son contextualizados, transmitidos gracias a la memoria oral por generaciones de músicos autodidactas o profesionales. A esto se lo puede denominar “tradición”; es decir, la acumulación de conocimientos (en su mayoría anónimo) cuyo contenido y naturaleza no se pueden cambiar porque su existencia ha sido apropiada y garantizada por la sociedad. Si bien es cierto que los cambios que se puedan dar son involuntarios, ya sea por el olvido individual o las deficiencias de la memoria es el punto débil del fenómeno de la oralidad en la música tradicional. Esto hace necesario la permanente revitalización de la tradición musical de las diversas

nacionalidades que conviven en una región ya que es una forma de comunicar y mantener los valores culturales, su simbología, su imaginario y sus significados.

CAPÍTULO 2

MÚSICA Y CULTURA

2.1. Función social de la música en la educación

La música no es un lenguaje universal sino que está conformado por los códigos de la cultura a la que pertenece. Las letras de las canciones comunican información para aquellos que comprenden la lengua en que están vertidas.

Raynor (1986) describe una historia de la música dentro de su marco social, donde se observa como la historia influye, y muchas veces determina los cambios musicales; es como el entorno económico, la política y las ideologías donde determinan el devenir de la creación musical. Small en cambio tiene una visión sobre la música donde prima la mentalidad social sobre ésta, y se constituye como una metáfora de la mentalidad global de la sociedad, así mismo, defiende que los cambios de mentalidad ideológica se corresponden con cambios en los impulsos y las técnicas musicales. Entonces, la función de la música sería de aspecto visible, sonoro y de una mentalidad social determinada.

Es difícil comprender una sociedad sin saber cómo se expresa musicalmente, ni entender el porqué de su música, sin conocer sus condiciones sociales; cada periodo musical a través de la historia se identifica con un momento en especial, el entorno de la música definirá no solo el proceder sino la identidad. Como afirma Swanwick (1991, pág. 130) “La finalidad última de un currículo musical no es la transmisión de una serie arbitraria o limitada de valores idiomáticos sino la ruptura con unos mundos restringidos de la realidad cultural definida y la promoción de una crítica imaginativa, analizando distintos métodos y criterios”. Es por eso que debemos interiorizar, relacionar, investigar, contextualizar y vivenciar las distintas prácticas musicales.

La comunicación aprovecha el valor añadido que entrega la música, las herramientas aplicadas para crear emociones específicas en relación con la situación mostrada surgen los efectos empático y anempático.

- Efecto empático, donde la música expresa directamente su participación en la emoción determinada, adaptada el ritmo, al tono o al fraseo y eso evidentemente en función de códigos culturales de la tristeza, la alegría de la emoción y del movimiento.
- Efecto anempático, donde muestra una indiferencia marcada ante la situación progresando de manera regular e ineluctable, como con texto escrito, y sobre el fondo mismo de esa indiferencia se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción, sino por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico (Chion, 1993)

Estas dos derivaciones que plantea Chion es acertada porque es manera en que nos conectamos con la música y lo apropiamos como nuestro, y a la su vez nos diferencia de cómo nos hace sentir la música. Por otro lado, Chion utiliza el efecto anempático al área visual donde se completan, porque tiene una influencia en nosotros ya que asociamos la música con las imágenes, este efecto es más claro cuando se lo utiliza de recurso en las películas.

Desde el punto de vista educativo, la música tiene una función social de acercamiento y conocimiento de culturas, aunque determinados planteamientos academicistas en educación musical han desligado cultura y música, haciendo de ella una materia de escaso valor educativo en su sentido más amplio, esto es, desde su comprensión como fenómeno estético, cultural y social.

2.2. Música y cultura popular

La dimensión cultural ocupa un lugar central en la reflexión sobre la dinámica de la sociedad como lo considera Durkheim (1895), la sociedad se mantiene unida como tal por el lazo de las ideas, no por una relación material. La dimensión cultural en este aspecto es absolutamente necesaria para que un grupo no sea mera colección de individuos y sea verdadera comunidad social. Para este autor, los símbolos no son mera expresión sino que estructuran el comportamiento, lo constituyen como tal: los patrones culturales que son sistemas organizados de símbolos significativos que dirigen el comportamiento humano como una suerte de mecanismo de control.

Para Bourdieu (1987) la cultura expresa y ayuda a construir y reproducir estructuras de dominación, proceso que se vehiculiza mediante la legitimación o mistificación del poder, es así que la cultura es proceso de dominación, pero también es una forma simbólica. En este espacio tenemos dos formas, la una por su parte es cuando los seres humanos ordenamos y construimos nuestra comprensión del mundo objetivo y, la segunda provee una fundamentación lógica al orden social.

El artworld mundo del arte le permite afirmar que el mundo de la producción cultural es un mundo en que los productos son el fruto de la labor colectiva a los que aporta Kuhn, indicando que la producción cultural se apoya en convenciones conocidas y reproducidas tanto como por productores como distribuidores y consumidores, y por último que existen diversas redes concatenadas de producción, circulación, distribución y consumo de bienes culturales. (Altamirano, 2002)

El consumo cultural ayuda a crear formas y estilos de identificación, posibilita cohesionarse, además de instituirles esquemas de conducta, códigos, modos de

aprendizaje e inclusive un lenguaje. En los grupos donde el componente de cohesión es la música, las formas de asociación y apropiación se generan a partir de ella. Entonces, es la que determina la forma de vestirse, de moverse y de hablar, lo que facilita la conformación del grupo de pertenencia.

En estos ámbitos, Las representaciones musicales en los diversos espacios poseen diferentes connotaciones para los individuos. Esto sucede, en parte, por la manera en que los bienes, tanto culturales como materiales, ubican a estos individuos en la sociedad de consumo en que se encuentran y a la cual intentan integrarse; tratando de superar las normas que impone, mediante las normas que “nos reproducimos a nosotros mismos y a nuestro mundo” (Heller, 1998, pág. 27)

2.2.1. Interpretación y cultura

En realidad, como explica Small (1989) someter la educación de la música solamente a los valores tradicionales de la cultura occidental no sólo limita la imaginación de nuestros niños y jóvenes, sino que además ahonda en modos de pensamiento hegemónicos, escasamente compartidos con el resto de culturas y manifestaciones estéticas minoritarias. Esta coexistencia de los sentidos de la palabra cultura ha dado lugar a situaciones contradictorias y una solución conceptual, para evitar conflictos, se ha dividido este término construyendo un espacio de representación elitista que responde a la interpretación tradicional, y que distingue entre culto e inculto y popular.

La cultura popular se fundamenta principalmente de la tradición que valora los aportes de quienes nos antecedieron en el tiempo, y mantiene una buena parte de nuestra conducta, se toma en cuenta que proviene de la forma de pensar y actuar de las mayorías, y no, de las interpretaciones y enfoques de las minorías. Lo que llamamos popular parte de la identidad de un conjunto de rasgos que da fisonomía propia a un grupo humano y establece las diferencias, es por eso que en el caso de la música que proviene de un proceso de mestizaje, necesariamente esté vinculada al aspecto racial, como ocurre en la condición de lo campesino que no se identifica necesariamente con la condición de indio.

Es por esta diferencia que se caracteriza y se aprecian diferentes manifestaciones de cultura popular, tanto en música, vestimenta, tradiciones, las cuales han ido adquiriendo otra perspectiva dentro de la música donde juega un papel protagónico de cara a la construcción de la identidad. En cuanto al referente social, la música es importante de manera implícita y explícita por las expresiones de la cultura popular y espacios como las fiestas y tradiciones.

La reflexión que hace Michel Certau (1996) quien manifiesta que:

La cultura popular no es una contracultura minoritaria y marginal; ni una tradición popular anclada en el pasado y muerta, mero objeto de la nostalgia, la veneración y el cuidadoso archivo de los museos; ni la cultura de masas, uniforme, pasiva, obediente y reproductora, sino aquello que ellos consideran la siempre vigente creatividad, días, entendida específicamente como práctica cotidiana de las mayorías anónimas que pueden leerse también como consumidores o dominados: el espacio de libertad creado por las prácticas populares de micro resistencia y apropiación, dentro de los abarcadores márgenes del orden dominante. (De Certau, 1996 pág. 27-28)

Inmersa en la cultura de cada nación se halla la cultura popular que tiene como principal objetivo la perpetuidad, que reafirman la continuidad histórica del pueblo. Tiene a su vez una carga de valor ideológico y estético de sus creaciones. Es por eso que decimos que la cultura popular es una cultura viva, dinámica, solidaria. Es la memoria colectiva de los pueblos porque viven del pasado y a su vez lo recrean para las nuevas generaciones, por eso ésta depende de un grupo socialmente organizado, heredero y transmisor, autor y actor de la cultura que lo identifica. Dicho eso, podemos tomar como ejemplo a la música tradicional que es transmitida por un grupo específico, y se constituye como un género musical. Es así como se perpetúa en la sociedad la representación musical por medio de la memoria colectiva de los sujetos que oralmente se poseionan y la hacen suya.

2.2.1. Tradición y sentimiento

Lo tradicional incluye todo lo que hace referencia al conjunto de las manifestaciones culturales, ya sean materiales e inmateriales, este es el caso de la música, de los instrumentos musicales, bailes, gastronomía y las creaciones literarias, por citar un ejemplo, como se explicó anteriormente, la cultura popular es dinámica, y es por eso que está sujeta a cambios ya sean de entorno cultural económico y político con el fin de substituir y dar forma a la acciones cotidianas de las personas en su comunidad.

La música nace principalmente de la voz de un pueblo que canta su realidad, narra los sucesos de la época, esto hace que llegue no solo a un individuo sino a una generación y a su vez marca la diferencia, Es este hecho en especial el que permite los pueblos mantengan vivas muchas manifestaciones propias incluyendo elementos nuevos, ya sean valores, creencias y sobre todo necesidades que expresen el sentir de cada grupo humano. (Rodríguez, 2009) Es por eso, que debido a este sentido de tradición la música la hacemos nuestra, y ésta a su vez identifica, diferencia, cuando los sujetos se apropian de ritmos y mensajes para mantener la tradición acompañada de costumbres, ceremonias.

El poder de los sonidos musicales en la sociedad y su capacidad para afectar la vida de la gente, están significados en el sonido y por ello sus reflexiones apuntan a la perspectiva de los discursos que se usan para darle sentido a la música. Desde esta prospectiva, el sonido musical, a pesar de su relevancia sigue pareciendo un continente inexplorado. (Pelinski, Ediciones 2000)

El solo hecho de hablar de música, de las emociones que suscita y de las funciones que puede cumplir en un grupo social implica necesariamente una reflexión sobre su significación, como explica Charles Boilés (1967), trataban de conciliar estas dos aproximaciones viendo la música como una imitación de las emociones o de las pasiones humanas.

La música es la expresión comprensible de emociones e ideas, algo sustancial, sus contenidos, razón por la cual la música de acompañamiento; el conocedor, por otro lado, que tiene acceso a las relaciones musicales internas de los tonos y los instrumentos, prefiere la música instrumental por su uso artístico de las armonías y del tejido melódico, así como por sus

normas cambiantes; él bien puede estar complacido por la música en sí misma. (Dahlhaus, La idea de la musica absoluta , 1999)

2.3. Música como identidad

La identidad como una producción que nunca está completa sino que siempre está en proceso se constituye dentro de la representación y no fuera de ella, es ahí donde se presenta la “identidad cultural”, que se define en términos de cultura compartida una especie de “naturaleza precisa”, común en un pueblo con una historia y ancestros compartidos y que ocultan en su interior las muchas otras naturalezas tanto superficiales como artificiales. Dicho de esta manera las identidades culturales reflejan experiencias, historias comunes y los códigos culturales compartidos que proveen a un pueblo sus elementos distintivos.

En este sentido tenemos puntos que marcan una diferencia profunda significativa que constituyen a los sujetos en eso que realmente somos, o más bien en los que se convierten. La identidad cultural es un asunto de “llegar a ser así como deben ser, pertenecer al futuro como al pasado tienen historia y por lo tanto están sometidas a transformaciones” (Hall, 2010, pág. 124).

Es solo a través del modo como nos representamos e imaginamos a nosotros mismo que entendemos como estamos constituidos y quiénes somos [...] “pues ninguna identidad cultural es producida del aire sino es producto de aquellas experiencias históricas, tradiciones se puede afirmar que la identidad no se encuentra en el pasado por encontrar, sino en el futuro por construir” (Repetto, 2004 pág. 9, 60,61)

La música es uno de los medios de comunicación que más trasmite identidad, ya sea de un pueblo o de una sola persona, la música tiene un papel de relaciones de poder porque atraviesa cualquier grupo humano, donde el sujeto memoriza la canción o fragmentos atendiendo solamente al significante tanto rítmica y repetitiva pero que se que se refuerza mediante los versos. Es decir aprende la melodía más allá del significado.

2.3.1. Cultura y teatralidad

La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa. La música es un referente de investigación amplio, con diferentes códigos lingüísticos que no logra formar en su totalidad un concepto, pero lo que se busca es ampliar semiológicamente el sentido de la música.

La música en la memoria incorporada sirve de lugar de encuentro e identificación colectiva. La reacción emotiva funciona como un acto reflejo que viene marcado con el código genético donde se modifica o refuerza el aprendizaje pre-consciente a través de normas sociales.

Se considera que la canción es portadora de un saber o representación en el orden del comportamiento habitual, como si existiera una guía para escucharla, y a su vez nos dicta como debemos sentir e interpretar las reglas dictadas por la sociedad. Por tanto la expresión puede ser mayor o menos lo que relaciona con el concepto de teatralidad.

Muy diferente a la memoria lógica racional (semántico o contenido) el sujeto en este ámbito aprende fragmentos, asimila, transforma conceptos y relatos. Es por eso que la canción nos transporta a un tiempo o experiencia pasados que se vincula con la canción que es una representación de ese estado. Al vincular las canciones, la letra y el sonido a un hecho en especial no solo la anticipa sino que la percibe la ida y vuelta donde se identifica la canción y a su vez la experiencia y la construye junto con el recuerdo (Adell: 1997)

Es por eso que comunicacionalmente la música forma parte esencial de transmisión de comunicación sino a la vez de cultura, y la teatralidad forma parte de esto, ya que los sentimientos se profundizan mediante rasgos propios de la cultura. La música le da a la gente un lugar especial en la sociedad. Para Strokes (1994), la música evoca y organiza memorias colectivas, experiencias presentes de lugar con una intensidad, poder y simplicidad sin comparación con ninguna otra actividad social. Es esencial

entender como la música crea y articula la idea de comunidad, es el tipo de música y danza “que alientan a las personas con un sentimiento de pertenencia y contacto a sí mismos, sus emociones y su comunidad” (Strokes, 1994, pág. 13)

2.4. La música nacional como expresión de sentimientos

La música, por la doble incidencia que ejerce en el sentimiento oculto del hombre, siempre tan permeable al ritmo y al verso, es un soporte importante en la cultura, este fundamentalismo se explica en la total cobertura de la música como vehículo más idóneo para la adecuación de comportamientos y la comunicación de las personas en la sociedad. La música es la respuesta más próxima que el espíritu da a la circunstancia material del hombre, es por eso que en el caso de América Latina se fundamenta en la dirección proporcional que guarda el ancestral sentido lúgubre, triste y muchos casos dramáticos de la música.

Cuando se habla de sentimientos no siempre que clara la dicotomía entre el pesar y la alegría por eso es difícil entender a la música bajo un tipo de sentimiento. Si definimos una *la cultura del despecho*, se podría llamar así a varios géneros dentro de la música nacional en la que se incluyen parte de este sentimiento de tristeza. Varios géneros de la música nacional tienen algo en común; se puede decir, que el sentido de buena música, está dado por la creencia de que solo gusta, y es atractivo cuando se habla exclusivamente de los fracasos del alma, ya sean desamor, engaños, teniendo siempre como fondo el sufrimiento.

La música responde a un hecho que tiene íntima relación con lo vivido, a través de códigos de frustración que han sido similares desde el sentido de desesperanza. La música nacional, está formada por versiones urbanizadas de un conjunto de géneros musicales de origen indígena y mestizo que representan la estética musical de nuestra sociedad considerando siempre que se trata de una nación intercultural.

Entre la música indígena se puede nombrar como ejemplo al Yaraví, Sanjuanito, D anzante, entre otros. Por su lado en el grupo mestizo se encuentran: el pasillo, pasacalle, albazo, aire típico; los cuales combinan melodías y ritmos autóctonos y europeos. En la cultura ecuatoriana la música nacional es particularmente importante

para entender la larga y compleja historia de mestizaje racial y cultural de sus tres raíces: indígena, africana y europea.

Este estudio sostiene que la inclusión o exclusión de géneros musicales asociados con la población indígena y/o afro-ecuatoriana en la noción de música nacional revela como distintos grupos sociales imaginan la configuración étnica y social del país y, por ende, su identidad colectiva como nación.

La música nacional es la expresión de un pueblo, es un espacio en el que se expresan sensibilidades, gustos, preferencias, modos de ver y sentir al mundo. Por ello se puede afirmar que la música a través de la historia se concibe como un vehículo de comunicación de sentimientos y emociones. La mayoría de autores de los pasillos afirman que la música es la mejor forma de transmitir y evocar sentimientos e incluso, llegan a definirla como el lenguaje propio de los sentimientos y a su vez como el sentimiento más profundo de la humanidad. “Varios de los géneros musicales y las propias canciones están relacionados, con el sentimiento de tristeza dentro de un contexto doloroso, propio de un escenario de intimidad y de reflexión y varias en términos religiosos”. (Granda, 2010, pág. 7)

CAPÍTULO 3

TEATRALIDAD EN LOS PASILLOS

3.1. Conceptos, características de la teatralidad

Teatralidad se entiende a cualquier representación estético-artístico-lúdica que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una vasta serie de elementos jerárquicamente iguales, que ponen en relieve su carácter ritual-artístico, siendo secundario si los signos producidos son de naturaleza lingüística o no lingüística, si sean o no para la realización de una acción o para comunicar y poner en común mensajes, formas de entender la vida y el mundo. (Toro, 2004)

Villegas (1996) elabora un esquema donde se cita cuatro tipos de teatralidad, según sus funciones:

- a) Teatralidad: el discurso, en el privilegia la construcción y percepción visual del mundo en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes,
- b) Teatralidad social: una práctica, como una construcción cultural

- c) Teatralidad social legítima: Como aquella que se acepta por los poderes culturales imperantes y caracteriza a la cuarta derivación ,
- d) Teatralidad estéticamente legítima: como perteneciente al material reconocible, habitual dentro de un sistema cultural.

Una característica esencial de la teatralidad es que no posee una deslimitación, es por eso que utilizamos las funciones antes descritas para darnos una idea de su funcionamiento en la sociedad, ya que no posee una estructura tradicional, sino una estructura híbrida, porque tiene una relación de diversas y simultaneas formas de representación. Para la investigación, la teatralidad puede ser definida como un encuentro cultural e histórico-cultural, socio-político y cotidiano, es por eso que la teatralidad social y la legítima hacen de la música un vínculo de construcción cultural y visual.

La teatralidad vista como espesor de signos, que parte de la definición de Barthes, la cual explica que es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción universal de los artificios sensoriales, gestos, tonos distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. (Barthes, 2003, pág. 54)

Al tomar la idea de Barthes, aplicado en la música, se puede decir que la teatralidad toma forma desde la construcción del poema del autor y de su percepción del mundo, llega al receptor en forma de música, la cual expresa su teatralidad al momento de escucharlo. Pero esta no es la única forma de entender ya que no solo se encuentra en el marco escénico, es una condición que recubre todo lo social; por eso que la teatralidad salta con facilidad a otras aéreas no específicamente a la teatralización, en tanto que disponemos los elementos en un espacio, en un tiempo, a través de unos medios técnicos y con una finalidad, que permitan convertirlo en espectáculo. Estamos asistiendo, pues, a la deslegitimación de la vida cotidiana.

La música como tal es un vínculo entre la letra y lo que transmite. El individuo escenifica otra realidad cuando escucha la canción, exagera su vida cotidiana eso es lo que llamamos teatralización, la letra transporta aún escena en especial esto es lo que el autor quiere transmitir. La naturaleza del lenguaje teatral se basa en la comunicación directa, corporal y oral, de situaciones, pensamientos, emociones, y también de una estética. Para abordar la estética desde el punto de vista musical, se puede decir que varía desde el género, año y lugar es por eso que permite apropiarse de la música porque forma parte de la construcción de identidad.

Lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible, es decir, que el que mira descubra por detrás del disfraz en realidad el fenómeno estético en este caso el musical, está construido en el efecto que ha de causar en su receptor, pero en el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que exista como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deja de mirar dejara de haber teatralidad (Cornago:2005, pág. 4)

Esta preceptiva solo se aplica cuando el receptor, utilice su imaginación para salir de la realidad por unos instantes, eso es teatralidad aplicada a un momento y espacio terminado por el oyente.

En el caso de la música este concepto se aplica cuando escuchamos música y ésta a su vez nos lleva a un imaginario diferente del cual somos partícipes, y al momento de dejar de escuchar la teatralidad se pierde porque volvemos a nuestra realidad. En resumen, podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento. (Cornago, 2009, pág. 7)

El elemento inicial para la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace desencadenante, esto quiere decir que la teatralidad se construye a partir de un tercero, que es mediante la música quiere transmitir, la manera en la que se suelta el individuo de la realidad y entra en el imaginario de la canción

3.2. Teatralidad en el Pasillo

La música nacional está formada por versiones urbanizadas de un conjunto de géneros musicales de orígenes indígenas y mestizo que representan la estética musical de las élites. En el grupo de música indígena se encuentran algunas danzas rituales asociadas con las festividades agrícolas del calendario como el yaraví, el yumbo para citar ejemplo. “En el grupo de músicas mestizas se encuentran el pasillo, el pasacalle, el albazo y el aire típico, los cuales combinan melodías y ritmos de origen autóctonos y europeos, el pasillo es considerado el símbolo musical del país, al agrado de que los términos pasillo y música nacional se unas indistintamente como sinónimos de música ecuatoriana”. (Wong 2011, pág. 7)

Los sanjuanitos y danzantes que forman parte de la antología propia ecuatoriana son conocidas tanto en la región costa y sierra; no son un tipo de música que se escucha o baila la población indígena se puede citar la canción conocida “Vasija de barro” cuyos versos fueron escritores por renombrados poetas ecuatorianos musicalizados por el afamado Dúo Benítez y Valencia (Wong: 2011, pág. 10)

Mientras las elites consideran al pasillo como la música nacional por excelencia por sus características musicales que apuntan a la raíz hispana (textos, arreglos musicales, contextos per formativos, etc.) el sanjuanito es visto como una expresión indígena/mestiza que no puede aspirar a ser nacional por su fuerte connotación étnica y popular.

Creación de los pasillos

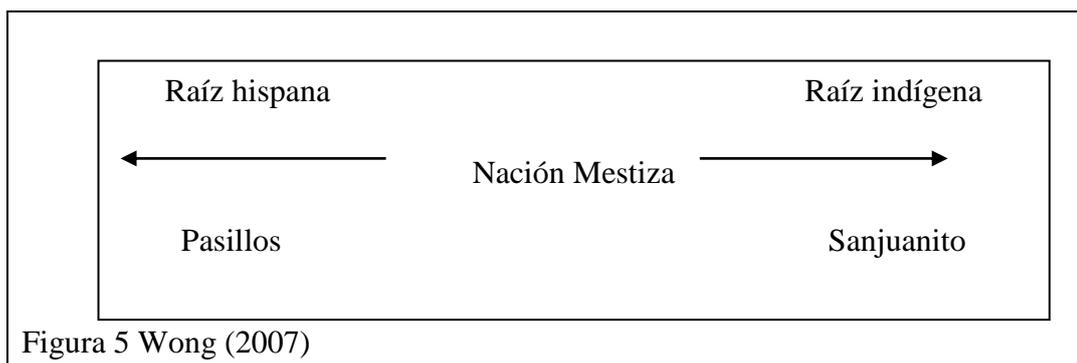


Figura 5 Wong (2007)

La música nacional trazó una línea continua que representa los diferentes niveles de mestizaje musical del pasillo el sanjuanito, estos dos géneros son especiales ya que tipifican las raíces hispanas e indígenas de la nación mestiza.

El pasillo es un poema musicalizado con textos influenciados por la poesía modernista, tiene una característica especial por la armonía y finura de sus versos, otra de las características es su ritmo ternario tiene una rítmica distintiva que se deriva del vals europeo (dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra). (Guerrero: 1996 pág. 29-46)

El acompañamiento típico está formado por una guitarra y un requinto, aunque versiones instrumentales para piano, órgano, estudiantinas y bandas militares, son las formas de interpretar los pasillos.

El tipo de composición que tienen la letra de los pasillos la llamamos teatralidad por la manera en exagerada con la describe la realidad, en 1910 revela la expresión de un pueblo como se puede observar en letras antiguas como es el caso de “canción de maldición”, la cual tiene un se describe un mensaje vulgar a mujeres infieles que traicionan vilmente a su pareja. Esta es la forma teatralizada y exagerada de sentimientos, muchos de los cuales, se ven plasmadas por la realidad y la época, muchos de los cuales eran sentimientos de sufrimientos.

Bien te conozco impúdica ramera
Comprendo tu existencia miserable
Eres hija del vicio, eres artera
Y es tu ideal el pecado abominable.

Otros pasillos de esta misma época describen el sentimiento de pérdida y dolor que siente el hombre por la ausencia de la mujer amada con el lenguaje afable y gentil.

Adiós morena, en el lugar que dejas
Quedo pensado en mi perdido amor

Al mirarte impasible te alejas
Queda mi alma sumida en el dolor.

Junto a los indigenismos y el realismo social que denuncia, las injusticia social de las clases marginales en la literatura y pintura ecuatoriana, es porque las elites imponen su ideología de clase con la estilización de un pasillo refinado y galante en las décadas de 1920 y 1930.

La figura de la mujer antes traicionera, idealizada al punto de la metáfora de la nación al ser asociada con la figura materna que abriga, vela y procura el bienestar de sus hijos, César Maquilón, uno de los poetas explica que al cambiar la letra vulgar en un pasillo titulado “Isabel”, en lugar de decir que “maldita vagabunda”, Maquilón escribe los siguientes versos. (Wong: 2011, pág. 12)

Al pie de tu reja te canto adorada
La dulce y sentida canción del dolor
Despierta tu ruego, mi nunca olvidada
Despierta y escucha, mujer tan amada,
Mi canto amor

La utilización del verso para los nuevos arreglos, para embellecer los pasillos es una forma clara de teatralidad pues utilizamos la exageración y especifica lo que sentimientos fuera de la realidad utilizando metáforas. Utiliza además arreglos armónicos bastantes sofisticados para la música popular ecuatoriana de aquella época, por ejemplo, el uso de dominantes secundarias y un bajo caminante que hace contrapunto con la melodía del pasillo.

Este es el tipo de pasillo elegante y gentil que elites nacionalizan en las décadas de 1920 y 1930 y que por sus características poéticas retrata a los ecuatorianos como gente educada, culta y sensible. Sin embargo este género musical se convierte en un motivo de orgullo nacional solo cuando aparecen los primeros pasillos describiendo la belleza, es así como la población se comienza a identificarse colectivamente con el pasillo, al mismo tiempo se popularizo en todos los estratos de la población y situaciones propias de la época.

Los clásicos de la antología de la música nacional como “El alma en los labios” (1919), “Sendas distintas” (1926) y el “Aguacate” (1933-1936) aparecen en las décadas 1920-1930 de la pluma de panteón de insignes poetas como Medardo Ángel Silva, José María Egas y Lauro Dávila y compositores como Nicasio Safadi y Francisco Paredes Herrera por nombrar algunos exponentes importantes. Los primeros pasillos grabados logran construir e irradiar una sensibilidad dramatizadora o teatralizada que expresa sentimientos, encubre vacíos y fisuras de relaciones en las incipientes ciudades del siglo exterior.

El pasillo ecuatoriano responde a un estado anímico y a todo el cúmulo de sentimientos de la diada amor-odio, esto se puede apreciar, el pasillo ecuatoriano tiene un función catártica esto aplicado a la música es como una sanación emocional que es positivo, para un desahogo de emociones, a la hora de elaborar una pérdida psicoafectiva.

En el pasillo ecuatoriano se logra mediante un proceso estético de la psique, la simbolización y la aceptación de dicha pérdida, esta carga emocional que es difundida por medio de la letras y las canciones propio de despechados y deprimidos, muchas veces dejando de lado una característica importante y es que el pasillo ecuatoriano denuncia sutilmente los conflictos de clases frecuentemente asociados a los estadios amatorios entre pobres y ricos; entre el amor platónico y el real entre la aceptación y el rechazo. (Villarreal: 2008)²

Es este sentimiento de ambigüedad en la que tanto amor y odio se hacen presentes por lo cual culturalmente disfrutamos los ecuatorianos, porque emocionalmente nos llena, y nos identificamos el pasillo se logró posesionar entre los pobres y la clase alta.

3.3. El Pasillo: origen e historia

3.3.1. Historia del pasillo

² Recuperado de <http://www.voltairenet.org/article157426.html>

Al experimentar con el pasillo el
placer duele es una mezcla de lo bello
y lo triste.
(Wilma Granda)

Esta frase de Wilma Granda describe al pasillo como la mezcla de lo triste y lo bello que genera emociones ambiguas, encontradas, dispares pero complementarias. Ahora bien para avanzar en el conocimiento del pasillo este término significa paso pequeño, y se escribe es tonalidad menor³ y con una escritura bipartita.⁴ Según Guillermo Abadía se denomina pasillo como diminutivo de paso y se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Este género musical autóctono cuyo origen inicial tiene influencia europea surge en las primeras décadas del siglo XIX como una adaptación del vals austriaco que al aparecer e iniciar su popularización varía ritmo dando origen al pasillo. En Ecuador y Colombia se le conoce como pasillo y en Venezuela se le conoce como valse solo que con un ritmo más rápido, alegre, bailable; es importante señalar que el pasillo tiene su primera transformación en Colombia donde se impregna de sentimiento y romanticismo.

A fines del siglo XIX pasó de Colombia hacia América Central, a países como Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, también está en Venezuela, Perú y en cada país se matizó con características propias de cada región. Ahora bien el pasillo no es ni colombiano, ni ecuatoriano, ni venezolano, tampoco centroamericano; lo que

³ Es la alteración que se realiza en una escala menor melódica. En sus inicios (siglo XIX) el Pasillo fue un género musical instrumental bailable, en el que predominó la tonalidad Mayor, sin embargo, gradualmente adquirió las cualidades musicales que ahora tiene pasando a ser de un género musical bailable a una expresión lírica, generalmente cantado, o lo que comúnmente se conoce como "Pasillo Canción" o "Pasillo Serrano", escritos en tonalidad menor de carácter lento y triste (siglo XX). Existen Pasillos que inician con una introducción -que generalmente es de ocho compases, que posteriormente hace las veces de estribillo- Primera parte (A); Estribillo; Segunda parte (B); Estribillo, para, a continuación retornar a la primera y segunda parte (DC), cada una intercalada por el estribillo para luego finalizar. Un ejemplo de este tipo de composición del Pasillo lo encontramos en los siguientes temas: Esposa de Carlos Rubira Infante; Acuérdate de Mí, de Luis. A. Valencia, Adoración de Enrique Ibáñez y Genaro Castro, entre otros.

⁴ adj. Que consta de dos partes o dos participantes: *reunión, convenio, conferencia bipartita*.

si es cierto es que buscó espacio en América y lo encontró en Ecuador, donde se nacionalizó.

3.3.2. Inicio del Pasillo

Carrión Ortega⁵ (1995) señala que el pasillo llegó al Ecuador durante el movimiento independentista, aunque su origen se disputa Colombia y Ecuador. Sin embargo en Ecuador su popularización se dio en los salones de baile lugar en el que se convirtió en una exigencia ya que las interpretaciones exigidas por los asistentes solicitaban la presencia del pasillo, convirtiéndose en uno de los bailes de preferencia de la aristocracia tanto urbana como rural.

Inicialmente el pasillo era instrumental y su ejecución se la realizaba con tres instrumentos bandola, tiple y guitarra aunque a veces ingresaba un violín. Posteriormente aparece el pasillo vocal o cantado con contenido poético e incluso son poemas musicalizados, esto da a entender que existe una división o tipos dentro del pasillo que produce de acuerdo al ritmo.

3.3.3 Tipos de pasillo

Según Wong (1999) describe tres tipos de pasillo ecuatoriano

- **El pasillo instrumental y fiestero** fue característico de las fiestas populares, bailes, matrimonios, retretas y corridas de toros. El pasillo ecuatoriano, históricamente ha desempeñado varias funciones de la vida socio-cultural, en sus orígenes fue un género musical popular tocado por las bandas militares en las llamadas retretas. En la mitad del siglo XIX se convierte en canción cuyos textos altamente poéticos hablan de amores frustrados, de la melancolía y lo cotidiano.
- **Pasillo coreográfico** que ahora está en desuso y es una variedad del pasillo fiestero para ser bailado con coreografías grupales.

⁵ Carrión Ortega, Oswaldo, Primer Encuentro del Pasillo en América, Editorial Duma: 1995

- **Pasillo lento vocal** o instrumental: es característico de los cantos de enamorados, desilusión, luto, dolor, recuerdos, este tipo de pasillo fue utilizado para las serenatas y reuniones sociales de canto y nostalgia, o canción de tristeza, aunque muchos de los textos hablan también de la belleza de sus mujeres y la valentía de sus hombres, o de los paisajes de la sierra y de la costa, así es como adquieren popularidad.

El pasillo pasó de Colombia a Ecuador en 1873 durante el gobierno de Ignacio de Veintemilla, tal cual en otros países en Ecuador el pasillo recibió la influencia del sanjuanito y del yaraví, eso hace que el pasillo en el Ecuador sea lento y melancólico. Por otro lado este género musical inicialmente creció en los sectores burgueses y con el paso del tiempo se amplió al sector subalterno luego cuando los burgueses dejaron de interesarse en él, el pasillo se fundamentó como género auténticamente ecuatoriano en el pueblo. Esto le permitió llegar hasta hoy.

Al finalizar el siglo XIX, el texto cobra importancia en el pasillo, fruto de lo cual disminuye su velocidad interpretativa, logrando dramatismo y expresión sentimental con la letra. Una vez que el pasillo cantado fue impulsado el pasillo de baile va desapareciendo. Ya para el siglo XX deja de ser festivo y se convierte en canción que recita textos melancólicos y reflejan sentimientos de pérdida y añoranza, por el ser amado. Sin embargo, el pasillo por la capacidad de integrar y generar diferentes significados entre grupos sociales, étnicos y generaciones, se convirtió en la música nacional por excelencia. El reconocimiento y la popularidad sin duda contribuyeron a que los ecuatorianos lo reconocieran y lo nacionalizaran ya que supo llenar la parte afectiva como miembros de un estado-nación y al mismo tiempo expresar sus sentimientos a nivel personal.

Tal es el sentimiento que evidencia un comportamiento fuertemente representativo de la nacionalidad ecuatoriana que acompaña el sentido abiertamente romántico. En las letras hay admiración por los paisajes ecuatorianos, o en honor a una ciudad como por ejemplo Guayaquil de mis amores de Nicasio Safadi. O alma lojana, etc.

| |
|---|
| <p style="text-align: center;">Guayaquil de mis amores Letra de Lauro Dávila Música de Nicasio E. Safadi R</p> |
|---|

Tu eres perla que surgiste
del más grande e ignoto mar,
y si al son de su arrullar
en jardín te convertiste;
soberana 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 el 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 mas sufrir;
Guayaquil de mis ternuras.

Y al mirar sus verdes ojos
donde mi alma anhela estar
prisionero cual el mar
o al hundirme ya, de hinojos,
en las noches con fulgores
que sus ojos negros son,
te dirá mi corazón:
Guayaquil de mis amores...

Periódico Virtual Universo. (2014) *Guayaquil de mis amores*.⁶

Alma Lojana

Letra de la canción: Emiliano Ortega E.

Música: Cristóbal Ojeda Dávila

Orillas del Zamora tan bellas
de verdes saucedales tranquilos
campiña de mi tierra risueña
casita de mis padres mi amor.

Tristezas del recuerdo me matan,
casita de mis padres, mi amor.

Orillas del Zamora
como te añoran mi corazón.

⁶ Recuperado de <http://www.eluniverso.com/vidaestilo/2014/10/01/nota/4055721/guayaquil-mis-amores>

Sino cruel
hoy en extraños lares
bogo en los mares de la aflicción.

Sino cruel
sobre las recias olas
bogando a solas va mi dolor.

Oh, dolor
en donde está la madre
la buena anciana, toda dulzor.

Oh, dolor
en donde está el encanto
de aquel primero y ferviente amor.

Cuando retorne
llorando decepciones,
en pos de un seno
en donde sollozar,
tal vez la muerte
todo lo habrá acabado,
seres extraños
mi Loja habitarán,
sólo el Zamora
conmigo llorará.

Foros Ecuador. (2010) *Letra del pasillo Alma Lojana.*⁷



Título: Retrato del compositor Carlos Amable Ortiz y su primer pasillo, opus 18: *La patria en el Ecuador*.
Autor: Foto-composición: Pablo Guerrero

⁷ Recuperado de <http://www.forosecuador.ec/>

En Ecuador el pasillo se masificó a partir de la carrera de Julio Jaramillo quien popularizó esta melodía, pero ya había llegado al Ecuador para 1880 con la creación del pasillo “La Patria en el Ecuador” de Carlos Amable Ortiz, Antonio Nieto y Francisco Ramos quienes serían los primeros compositores de pasillos. Otro de las composiciones antiguas documentados es el pasillo Lágrimas o los Ayes de Francisco Ramos (que dice: Son los ayes de un amante, que despedido llora su pérdida y esperanza...)



Título: *Mis lágrimas* (también consta en otras partituras como *Los ayes*)

Autor: Foto Pablo Guerrero

En la costa ecuatoriana específicamente en Guayas aparecen varios compositores como Casimiro Arellano, Juan Bautista Luces y Antonio Cabezas son creadores de los pasillos antiguos de danza que tenían la velocidad necesaria para ser bailados. Ya en el siglo XX el pasillo cantado llegó a cobrar importancia en el Ecuador y es probable que se empezara a cantar con el Yaraví canción particularmente indígena y mestiza, que años más tarde se debilita marginándose ya que el pasillo ayuda a expresar mejor los sentimientos el éxito se logró cuando al combinar el yaraví con el pasillo se crea el “pasillo Yaravisado” (Fidel Pablo Guerrero...)

El musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972), en este sentido, asienta sobre el *pasillo* en 1937: “... esta danza criolla, que es en la actualidad la más difundida en nuestro país, ha ido cambiando de carácter, y del modelo original no le queda sino el nombre. Elegancia, variedad, alegría ha perdido por completo; y ha moderado tanto el movimiento, que ahora no es otra cosa que *yaraví* del género criollo: vulgar, monótono, lúgubre. Ha tomado un aspecto característico, es verdad; pero ¡qué aspecto... tan infeliz!...”⁸

Con esta unión entre el pasillo y el yaraví o en otras palabras con la indigenización del pasillo surge el rechazo por ciertos sectores que lo llegaron a catalogar como pasillo triste, tabernario, lloriqueante, y hasta lo denominaron como pasillo de poncho causando un rechazo, ahora bien se puede decir que esta forma de catalogar al pasillo responde a un pensamiento colonizado y racista, más no a una crítica sobre la calidad de la estética de las piezas musicales.

Tal es el caso que el pasillo cantado usaba textos académicos de románticos modernistas, poetas locales y regionales como: Neruda, Neruo, Darío, Medardo Ángel Silva, Félix Valencia, Arturo Borja, Ernesto Noboa, etc. Sin embargo para quienes juzgaban la calidad del pasillo buscaban la manera de hacerle caer. Como que con esto se haría menos a una pieza musical con la que el pueblo se identificaba.

| Alma en los Labios (clásico) |
|---|
| Cuando de nuestro amor la llama apasionada dentro tu pecho amante contemples extinguida. |
| Ya que solo por ti la vida me es amada el día en que me faltes me arrancaré la vida. |
| Por qué mi pensamiento, lleno de este cariño que en una hora feliz me hiciera esclavo tuyo lejos de tus pupilas es triste como un niño |

⁸ IBID.

que se duerme soñando
con tú acento de arrullo
que se duerme soñando
con tú acento de arrullo .

Para envolverte en besos
quisiera ser el viento
y quisiera ser todo
lo que tú mano toca

Ser tú sonrisa ser,
hasta tu mismo aliento
para poder estar
más cerca de tú boca.

Perdona si no tengo
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.

Martínez, A. (2015) *Encuentro con la historia*.⁹

Los cultores del pasillo lo fueron fusionando y adaptándolo a otros estilos, por ello aparecen pasillos clásicos, pasillos abolerados, pasillos yaravisados, pasillos rocoleros y en la actualidad el pasillo tecno. En todo este tiempo el pasillo sobrevivió por la capacidad de adaptación que solo ha sido superado por el sanjuanito o el yaraví. La carga más emotiva que el pasillo generó fue cuando empezó a usar poesía de la época de los decapitados y con la integración de sonetos, logra así un pasillo poético de alcance artístico, musical y textual de mayor riqueza. Cabe mencionar como ejemplo el pasillo “Un solo beso” de Carlos Amable Ortiz con la poesía de Manuel M. Flores, otro ejemplo es el pasillo de Francisco Paredes Herrera con la poesía el Alma en los labios de Medardo Ángel Silva.

El pasillo ecuatoriano en forma general diferencia entre el pasillo de la costa y el pasillo de la sierra. A pesar de ser el mismo ritmo y estructura armónica existe la diferencia en la velocidad ya que el pasillo costeño es más rápido, acompañado de los acentos e inflexiones del lenguaje musical y textual. Por otra parte el pasillo

⁹ Recuperado de <http://www.efemerides.ec/1/oct/alma.htm>

serrano recibe la influencia de su gente cuya característica es introvertida, la frialdad de los paisajes andinos, el clima frío y la música como el melancólico Yaraví, le convierte al pasillo en un género musical más lento y triste, es clara la influencia agógica ¹⁰ en la velocidad y en el nivel lingüístico – expresiones.

Diferencias del pasillo de costa y sierra

| PASILLO COSTEÑO | PASILLO SERRANO |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> Festivo y rápido | <ul style="list-style-type: none"> Melancólico, nostálgico, sentimental, poético, influencia del yaraví |
| <ul style="list-style-type: none"> Algunos pasillos representativos: Guayaquil de mis amores, Romance de mi destino, Invernal, etc. | <ul style="list-style-type: none"> Algunos pasillos representativos: El Aguacate, el alma en los labios, Anhelos, Faltándome tu |
| <ul style="list-style-type: none"> Compositores sobresalientes: Nicasio Safadi, Enrique Ibáñez Mora, Carlos Solís y Constantino Mendoza Moreira | <ul style="list-style-type: none"> Compositores sobresalientes: Carlos Amable Ortiz, Marco Tulio Hidrovo, Guillermo Garzón y Miguel Ángel Cazares en la sierra norte, Francisco Paredes Herrera y Rafael Carpio Abad en el Azuay, Segundo Cueva Celi, Salvador Bustamante en la provincia de Loja. |

Figura 6 Valdano (2005)

Si bien es cierto que se puede denominar al pasillo como el gran género mestizo de la música popular, no hay que olvidar que el Ecuador es un país diverso donde cada pueblo o nacionalidad tiene su propia dinámica en donde se mueven distintos valores y necesidades culturales. Una vez hecho este recorrido histórico sobre el pasillo

¹⁰ La agógica indica la velocidad de una melodía, que en música se llama tempo, o bien los cambios que se realizan; el tempo se indica usando también palabras en italiano y el intérprete tiene la libertad de expresarlas según su gusto.

como género musical popular ecuatoriano, es necesario definir algunas particularidades que el pasillo asume en el Ecuador, debido a la mezcla de una diversidad de ritmos, aires o géneros musicales que están asociados a otros elementos culturales y sociales, tanto en los niveles melódico, armónico, rítmico, formal y lingüístico.

Las características del pasillo en el Ecuador

| Pasillo en el Ecuador | |
|-----------------------------|--|
| Siglo XIX | <p>Pasillo fiestero</p> <p>Pasillo fue instrumental y su ejecución se basaba en los tres instrumentos básicos de la música andina: Bandola, tiple y Guitarra a veces complementados con el violín, posteriormente se suma la voz</p> |
| Inicios del siglo XX | Nostálgico y sentimental |
| | <p>Solo permanece el pasillo de movimiento lento y tonalidad menor</p> <p>Se puede hacer diferencia entre pasillo costeño, serrano, lojano, cuencano y quiteño</p> |
| Segunda década del siglo XX | El pasillo incluye poemas de escritores ecuatorianos |
| | Recibe influencia del sanjuanito y el Yaraví |

CAPÍTULO 4

EL PASILLO, SIGNIFICACIÓN Y REPRESENTACIÓN

4.1. Corpus de investigación

Se delimitará la investigación al enfocarse específicamente en las canciones del álbum *Canciones del Alma* de los cantantes Benítez y Valencia¹¹ (Guerrero, 2010), tomando en cuenta los temas más representativos de la época. Desde este punto de vista se trabajará directamente con las letras de las canciones y un análisis sobre el contenido con el fin de evidenciar la teatralidad.

La muestra se determinará en cuanto a la narrativa de los pasillos, debido a que son los que se analizará para evidenciar la teatralidad y su contribución a la idea de

¹¹ Con relación al dúo Benites y Valencia: alcanzaron a realizar una gran suma de registros sonoros; nosotros logramos compilar más de seiscientas piezas musicales grabadas. Ese permitió 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, tuvieron el espacio para divulgarse y popularizarse. En buena medida, lo que vino después fue un seguimiento o una emulación a lo que se fue forjado alrededor del Dúo. Las piezas que originalmente grabaron los Benítez-Valencia eran regrabadas en múltiples versiones, aunque también hay que señalar que se creó una especie de escuela, indirectamente, de buscar nuevos valores de la creación para alcanzar éxito con las mejores interpretaciones.

¿cómo se construye los sentimientos en el colectivo social? pero percibido desde el punto de vista de la música.

Con estos parámetros y tomando en cuenta las condiciones de selección, las letras de los pasillos a ser analizados son:

- Lágrimas de alma
- Tatuaje
- Dolor de la vida

4.2. Desarrollo metodológico

Con el fin de establecer un nivel de análisis que permita evidenciar la teatralidad en el contenido de las letras de los pasillos seleccionados, se ha planteado un modelo de análisis de contenido que parte desde la identificación de indicadores que se constituyan como parte de las variables de teatralidad que son parte del objetivo de análisis de las letras de las canciones seleccionadas. Siendo estas categorías las siguientes:

- Exageración de los sentimientos
- Engaño y fingimiento
- La cotidianidad

De esta manera, se evidenciarán elementos significativos que permitan reconstruir un primer nivel de interpretación de cada uno de los elementos de las letras de las canciones seleccionadas. A partir de este valor, se establecerá un nivel de significación tomando en cuenta el valor simbólico de la construcción narrativa de las letras analizadas con el fin de comprender desde el ámbito de lo cotidiano el valor de uso y funcionalidad que estos elementos construyen en los sujetos que están expuestos a esta teatralidad.

Finalmente, se re-construirá un nivel de análisis interpretativo de valor escénico, es decir, de la teatralidad puesto en la escena cotidiana como elemento comunicacional del cual parten formar y modelos de interacción social. Es decir, se comprenderá el desarrollo de la función social en el ámbito cotidiano.

4.3. Análisis de contenido

4.3.1. Temas musicales escogidos

Título: Lágrimas del alma

Autor: Ángel Leónidas Araujo Ch.

Música: Alejandro Lasso Meneses

Intérprete: Dúo Benítez-Valencia

Año: 1921

Será por tí mi triste vida, tirana, tu quisiste
Despedazar en mi alma la última ilusión.
Yo seguiré por este mundo inmensamente triste
hasta cuando el silencio me rompa el corazón.

Hasta cuando en silencio mi corazón sucumba
bajo el peso indecible de este amargo sufrir,
hasta que se congelen al borde de mi tumba
las lágrimas que vierto cansado de existir.

Las lágrimas del alma que en sangre convertidas
hoy sirven de aliciente para tus alegrías,
pero cuando la muerte restañe mis heridas,
quizá tus amarguras serán como las mías.

Quizá tus amarguras serán mis amarguras
porque no volveremos a encontrarnos los dos.
Quizá te martiricen mis cruentas desventuras
con el recuerdo triste de este fatal adiós.

Segundo tema

Título: Tatuaje

Autor: Chula Paris de Aguirre

Música: Rubén Uquillas Fernández

Intérprete: Dúo Benítez-Valencia

Año: 1924

Yo llevo en el alma grabado un tatuaje,
que guarda el recuerdo de un tiempo mejor;
sus vivos colores fingen el paisaje
de tardes que fueron, de tardes que fueron
mis tardes de amor.

Entre rojo vivo y un azul de cielo,
cual sol que se oculta se va un corazón,
hay nubes muy blancas
que imitan el hielo, que imitan el hielo
que pone en la vida, la diosa razón.

En noches de luna se agranda el paisaje,
se avivan los tintes con vivo color,
me duele muy hondo, me duele el tatuaje,
me duele la vida, me duele la vida,
por falta de amor.

Entonces cuál cisne doblando mi cuello,
escondo mi enojo allá en mi interior;
retoco las líneas, revivo el recuerdo,
y siento que nace, y siento que nace
de nuevo el amor

Tercer tema

Título: Dolor de la vida

Autor: Cristóbal Cevallos Larrea

Música: Rubén Uquillas Fernández

Intérprete: Dúo Benítez-Valencia

Año: 192

Señor! Tú que me diste esta pesada carga
fatigosa y eterna de atravesar la vida,
te ruego que concluyas mi jornada ya larga
pues siento las angustias mortales del suicida.

Para un corazón triste, para un alma abatida
que se halla en su dolor, como una ave solitaria
para todo el que sufre el dolor de la vida
para ellos, son mis versos, para ellos mi plegaria.

No reciten mis versos esos labios de grana
donde aparece ufana cantante la alegría
son para los labios mustios, para las almas solitarias
perdidos en los lagos de mi melancolía.

A veces, insensato, quiero engañarme, a veces
que todo es fantasía, que es un mito o verdad
mas, la misma existencia con sus crueles reveses
me hace palpar de pronto la pura realidad.

La triste infinita que hay en mi poesía
y tiembla en un sollozo y vibra en nota suave
de la flébil dulzura de esta melancolía
que en mi verso se aduerme, como un trino
en el ave.

En medio de mi angustia, de mis horas sin calma
en mis versos encuentro remansos de ternura;
son estrellas que brillan en la noche de mi alma

4.4. Elementos de análisis de contenido

4.4.1. Categoría de la teatralidad: *Exageración de los sentimientos*

Título: Lágrimas del alma

**Será por tí mi triste vida, tirana, tu quisiste
despedazar en mi alma la última ilusión.**

Yo seguiré por este mundo inmensamente triste
hasta cuando **el silencio me rompa el corazón.**

Hasta **cuando en silencio mi corazón sucumba**
bajo el peso indecible **de este amargo sufrir,**
hasta **que se congelen al borde de mi tumba**
las lágrimas que vierto cansado de existir.

Las lágrimas del alma que en sangre convertidas
hoy sirven de aliciente para tus alegrías,
pero **cuando la muerte restañe mis heridas,**
quizá tus amarguras serán como las mías.

Quizá tus amarguras serán mis amarguras
porque no volveremos a encontrarnos los dos.
Quizá te martiricen mis cruentas desventuras
con el recuerdo triste de este fatal adiós.

Los indicadores de la primera categoría son:

- Será por tí mi triste vida, tirana, tu quisiste despedazar en mi alma la última ilusión.
- cuando en silencio mi corazón sucumba
- amargo sufrir
- se congelen al borde de mi tumba las lágrimas que vierto cansado de existir

- cuando la muerte restañe mis heridas
- Quizá te martiricen mis cruentas desventuras
- el recuerdo triste de este fatal adiós

Análisis del poema

Significación

Los versos que forman parte de la canción lágrimas del alma expresan sentimientos profundos de dolor. El desamor y/o posible traición forman parte de la inspiración de los versos del autor del poema. La manera en que esta desilusión amorosa se expresa, se encuentra vinculada a la noción de la muerte como desenlace para el dolor. Al mismo tiempo mientras la canción gira alrededor de la desilusión y el sufrimiento, se muestra como en los últimos versos cómo el sufrimiento de quien no ha sido correspondido aflige de igual manera al causante de aquel pesar quien recordara con pena como rompió la ilusión de quien lo quiso amar.

Simbolismos

Los indicadores especificados anteriormente evocan sentimientos de profundo dolor que se presentan cuando una relación amorosa termina o no es correspondida, la manera en que se expresa el sufrimiento evidencia un dolor que no es físico pero que se vale de los adjetivos que describen este dolor para reflejar la intensidad del malestar sentimental.

Título: Tatuaje

Yo llevo en el alma grabado un tatuaje,
que guarda el recuerdo de un tiempo mejor;
sus vivos colores fingen el paisaje
de tardes que fueron, de tardes que fueron
mis tardes de amor.

Entre rojo vivo y un azul de cielo,
cual sol que se oculta se va un corazón,
hay nubes muy blancas
que imitan el hielo, que imitan el hielo
que pone en la vida, la diosa razón.

En noches de luna se agranda el paisaje,
se avivan los tintes con vivo color,
**me duele muy hondo, me duele el tatuaje,
me duele la vida, me duele la vida,
por falta de amor.**

Entonces cuál cisne doblando mi cuello,
escondo mi enojo allá en mi interior;
retoco las líneas, revivo el recuerdo,
y siento que nace, y siento que nace
de nuevo el amor.

Los indicadores de la primera categoría son:

- Me duele muy hondo, me duele el tatuaje, me duele la vida, me duele la vida, por falta de amor.
- Escondo mi enojo allá en mi interior;

Significación

Los versos manifiestan como los recuerdos de un amor que no pudo mantenerse, la forma en que se describe el recuerdo mantiene una relación no solo con el recuerdo sentimental, sino que al mismo tiempo muestran como las imágenes, los colores y las sensaciones hacen que se recuerde al ser amado.

El recuerdo del amor es triste porque se lo representa como el único momento en que se fue feliz con el ser amado por lo tanto las imágenes y las sensaciones tanto sentimentales como perceptivas se configuran en forma de un tatuaje que permanece para siempre en la memoria.

Simbolismos

El empleo de la palabra tatuaje evoca específicamente a la noción de perpetuidad, un tatuaje es un diseño que se graba en la piel de manera permanente, que necesariamente implica un proceso de dolor; trasladado hacia la explicación de los sentimientos este significado de la palabra expresa la idea de un recuerdo eterno de un amor, dolor, ilusión o desilusión. El dolor que se expresa como producido por el tatuaje muestra la asociación del recuerdo permanente y el dolor.

Título: Dolor de la vida

**¡Señor! Tú que me diste esta pesada carga
fatigosa y eterna de atravesar la vida,
te ruego que concluyas mi jornada ya larga
pues siento las angustias mortales del suicida.**

Para un corazón triste, para un alma abatida
que se halla en su dolor, como una ave solitaria
para todo el que sufre el dolor de la vida
para ellos, son mis versos, para ellos mi plegaria.

No reciten mis versos esos labios de grana
donde aparece ufana cantante la alegría
son para los labios mustios, **para las almas solitarias
perdidos en los lagos de mi melancolía.**

A veces, insensato, quiero engañarme, a veces
que todo es fantasía, que es un mito o verdad
mas, **la misma existencia con sus crueles reveses**
me hace palpar de pronto la pura realidad.

La triste infinita que hay en mi poesía
y tiembla en un sollozo y vibra en nota suave
de la flébil dulzura de esta melancolía
que en mi verso se aduerme, como un trino
en el ave.

En medio de mi angustia, de mis horas sin calma
en mis versos encuentro remansos de ternura;
son estrellas que brillan en la noche de mi alma.

Los indicadores de la primera categoría son:

- ¡Señor! Tú que me diste esta pesada carga fatigosa y eterna de atravesar la vida,
- siento las angustias mortales del suicida.
- Para un corazón triste, para un alma abatida
- para todo el que sufre el dolor de la vida
- para las almas solitarias perdidos en los lagos de mi melancolía.

Significación

Los versos de esta canción expresan un deseo de terminar con la tristeza y desilusión que produce vivir, expresa un profundo malestar con Dios precisamente porque otorgo una vida llena de sufrimiento a una persona que no la pidió. En la canción se muestra el dolor por el que un suicida atraviesa al no encontrar sentido en la vida y más si esta está llena de dolor, angustia e incertidumbre.

Estos versos hacen referencia específicamente a la vida como la causante de todos los males y a la muerte como la única solución, los sentimientos que se expresan indican que solo pueden entenderse por aquellos que atraviesan por las mismas angustias que se interponen con el deseo de vivir.

Simbolismo

Los indicadores de esta categoría evocan la incertidumbre y angustia de la vida, específicamente una especie de resentimiento con Dios por haberles otorgado una vida llena de sufrimientos. Otro aspecto importante es el desenlace que propone el autor ante el dolor que produce vivir, la muerte es la única solución posible incluso sus letras evocan al suicida que se configura como el único con capacidad de entender ese vacío que produce una vida llena de desdichas.

4.4.2. Segunda categoría de la teatralidad: *Engaño/ Fingimiento*

Título: Lágrimas del alma

Será por tí mi triste vida, tirana, tu quisiste
Despedazar en mi alma la última ilusión.
Yo seguiré por este mundo inmensamente triste
hasta cuando el silencio me rompa el corazón.

Hasta cuando en silencio mi corazón sucumba
bajo el peso indecible de este amargo sufrir,
hasta que se congelen al borde de mi tumba
las lágrimas que vierto cansado de existir.

Las lágrimas del alma que en sangre convertidas
hoy sirven de aliciente para tus alegrías,
pero cuando la muerte restañe mis heridas,
quizá tus amarguras serán como las mías.

Quizá tus amarguras serán mis amarguras
porque no volveremos a encontrarnos los dos.
Quizá te martiricen mis cruentas desventuras
con el recuerdo triste de este fatal adiós.

Los indicadores de la segunda categoría son:

- Hasta cuando el silencio me rompa el corazón.
- Hasta que se congelen al borde de mi tumba las lágrimas que vierto cansado de existir.
- Las lágrimas del alma que en sangre convertidas hoy sirven de aliciente para tus alegrías
- Quizá te martiricen mis cruentas desventuras.

Significación

Tomando en cuenta la categoría de engaño y fingimiento podemos evidenciar por medio de los indicadores exponen los sentimientos de una muy depresiva y exagerada, de esta manera quiere exaltar la manera en que lleva el sufrimiento en este caso producido por un amor.

Esta estrategia utilizada en los versos funciona precisamente porque permiten relacionar los sentimientos profundos de dolor con las acciones que las provocaron, de esta manera la letra expresa más que un sentimiento real, una exageración del mismo dolor que puede atravesar el ser humano.

Simbolismo

Los indicadores de fingimiento y engaño evocan a la exageración de un sentimiento de dolor que se expresa en estos versos, el engaño evoca a la apariencia de estar completamente destrozado de forma sentimental, mientras que el fingimiento se expresa en la manera como se expone las causas del dolor de quien lo produce y quien los siente.

Estos indicadores están detallados de manera que tenemos el silencio que produce dolor, no un dolor físico sino emocional por lo tanto el fingimiento y el engaño son formas mediante las cuales se expresa el dolor profundo del ser humano.

Título: Tatuaje

Yo llevo en el alma grabado un tatuaje,
que guarda el recuerdo de un tiempo mejor;
sus vivos colores fingen el paisaje
de tardes que fueron, de tardes que fueron
mis tardes de amor.

Entre rojo vivo y un azul de cielo,
cual sol que se oculta se va un corazón,
hay nubes muy blancas
que imitan el hielo, que imitan el hielo
que pone en la vida, la diosa razón.

En noches de luna se agranda el paisaje,
se avivan los tintes con vivo color,
me duele muy hondo, me duele el tatuaje,
me duele la vida, me duele la vida,
por falta de amor.

Entonces cuál cisne doblando mi cuello,
escondo mi enojo allá en mi interior;
retoco las líneas, revivo el recuerdo,
y siento que nace, y siento que nace
de nuevo el amor.

Los indicadores de la segunda categoría son:

- Yo llevo en el alma grabado un tatuaje,
- Cual sol que se oculta se va un corazón,
- Me duele muy hondo, me duele el tatuaje, me duele la vida, me duele la vida,
por falta de amor.
- Entonces cuál cisne doblando mi cuello, escondo mi enojo

Significación

Los indicadores de esta categoría relacionan el juego de palabras con los sentimientos. El tatuaje y su significado expresan la manera en que los recuerdos buenos y malos permanecen inmutables con el tiempo, de una manera exagerada se plantea la idea de llevar los recuerdos tatuados por el resto de la vida, y al mismo tiempo asocian al recuerdo con una carga emocional fuerte que permanece grabada en el alma.

Además de sentimientos se graban sensaciones y percepciones propias de quien ha guardado el recuerdo que puede ser un amor del pasado y con él los lugares, colores y sensaciones, este tatuaje como expresa el verso duele porque añora el amor que se ha ido, precisamente esta sensación del tatuaje y el dolor forman parte de una exageración de la realidad que funciona porque las características de cada palabra permiten asociarlas al recuerdo del dolor, la desilusión y las percepciones como algo que perdurara para siempre.

Simbolismo

Los indicadores de esta categoría evocan a un dolor producido aparentemente por un recuerdo que se ha quedado grabado eternamente en el alma de la persona que lo recuerda, es decir que mediante la alusión a un tatuaje se puede expresar como el dolor puede permanecer dentro de una persona eternamente y puede seguir causando dolor por más que los años transcurran es por esta razón que se asocia a la idea de un tatuaje.

Título: Dolor de la vida

**¡Señor! Tú que me diste esta pesada carga
fatigosa y eterna de atravesar la vida,
te ruego que concluyas mi jornada ya larga
pues siento las angustias mortales del suicida.**

Para un corazón triste, para un alma abatida
que se halla en su dolor, como una ave solitaria
para todo el que sufre el dolor de la vida
para ellos, son mis versos, para ellos mi plegaria.

No reciten mis versos esos labios de grana
donde aparece ufana cantante la alegría
son para los labios mustios, para las almas solitarias
perdidos en los lagos de mi melancolía.

A veces, insensato, quiero engañarme, a veces
que todo es fantasía, que es un mito o verdad
mas, la misma existencia con sus crueles reveses
me hace palpar de pronto la pura realidad.

La triste infinita que hay en mi poesía
y tiembla en un sollozo y vibra en nota suave
de la flébil dulzura de esta melancolía
que en mi verso se aduerme, como un trino
en el ave.

En medio de mi angustia, de mis horas sin calma
en mis versos encuentro remansos de ternura;
son estrellas que brillan en la noche de mi alma.

Los indicadores de la primera categoría son:

- ¡Señor! Tú que me diste esta pesada carga fatigosa y eterna de atravesar la vida, te ruego que concluyas mi jornada ya larga pues siento las angustias mortales del suicida.
- en mis versos encuentro remansos de ternura

Significación

Los indicadores de esta categoría reflejan la manera en que el autora refleja la vida, la expresa como una carga para el ser humano, el primer indicador muestra el descontento con Dios al haberle entregado una vida que nunca deseo, además muestra de manera exagerada como la angustia es la característica específica que lleva al suicidio, en general la causante de la angustia, pena y sufrimiento es la vida y una vez más muestra como en la muerte se encuentra la única manera de superar tanta infelicidad.

Simbolismo

Los indicadores de esta categoría evocan a la idea de una vida que ha sido otorgada a una persona que no la deseaba, por esta razón el autor quiere mostrara con sus versos como esta vida no deseada es la causante del sufrimiento y la desilusión por medio de la música realiza una queja directa hacia quien es el responsable de que sufra en esta vida que es Dios por lo tanto finge no saber por qué su vida está llena de dolor y a manera de engaño atribuye todos sus males a la vida que nunca quiso.

4.4.3. Tercera categoría de la teatralidad: *Cotidianidad*

Título: Lágrimas del alma

Será por tí mi triste vida, tirana, tu quisiste
despedazar en mi alma la última ilusión.
yo seguiré por este mundo inmensamente triste
hasta cuando el silencio me rompa el corazón.

Hasta cuando en silencio mi corazón sucumba
bajo el peso indecible de este amargo sufrir,
hasta que se congelen al borde de mi tumba
las lágrimas que vierto cansado de existir.

Las lágrimas del alma que en sangre convertidas
hoy sirven de aliciente para tus alegrías,
pero cuando la muerte restañe mis heridas,
quizá tus amarguras serán como las mías.

Quizá tus amarguras serán mis amarguras
porque no volveremos a encontrarnos los dos.
quizá te martiricen mis cruentas desventuras
con el recuerdo triste de este fatal adiós.

Los indicadores de la tercera categoría son:

- El desamor
- Rompimiento

Significación

Dentro de la categoría de cotidianidad ponemos identificar mediante el estudio de la canción que los sentimientos expresados son generados por el desamor porque muestra cómo se sufre por el adiós del ser amado y esta historia que se desarrolla

mediante versos es percibida por muchas personas que han pasado o están pasando por un dolor similar.

El segundo indicador dentro de la cotidianidad está ligado al rompimiento de una relación amorosa, una vez más el sufrimiento descrito en versos muestra el dolor profundo que una persona siente y de igual manera permite al oyente identificarse con la letra desde su propio relato de vida y desde sus propias experiencias amorosas.

Simbolismo

Los indicadores de esta categoría evocan a una relación entre quien escucha el verso y quien lo compone el mediador entre ambos es el motivo que produjo ese sentimiento de dolor en la persona; por medio de estos indicadores identificamos como motivo principal el desamor y en otros casos el rompimiento ambos ligados a problemas de amor. La letra permite hacer esta aproximación porque muestra la desilusión causada por la imposibilidad de poseer el amor querido o por haberlo perdido. De esta manera quien escucha estos versos puede asociarlos a su caso particular orientado a cualquier de estos dos indicadores y puede de la misma forma sentirse identificado con las expresiones de dolor que el autor manifiesta y que el oyente pudo haber sentido.

Título: Tatuaje

Yo llevo en el alma grabado un tatuaje,
que guarda el recuerdo de un tiempo mejor;
sus vivos colores fingen el paisaje
de tardes que fueron, de tardes que fueron
mis tardes de amor.

Entre rojo vivo y un azul de cielo,
cual sol que se oculta se va un corazón,
hay nubes muy blancas
que imitan el hielo, que imitan el hielo
que pone en la vida, la diosa razón.

En noches de luna se agranda el paisaje,
se avivan los tintes con vivo color,
me duele muy hondo, me duele el tatuaje,
**me duele la vida, me duele la vida,
por falta de amor.**

Entonces cuál cisne doblando mi cuello,
escondo mi enojo allá en mi interior;
retoco las líneas, revivo el recuerdo,
y siento que nace, y siento que nace
de nuevo el amor.

Los indicadores de la tercera categoría son:

- Desamor
- Amor prohibido
- Rompimiento

Significación

Los indicadores de esta canción están relacionados directamente con el desamor, el amor prohibido y el rompimiento, estos sentimientos que describe la canción están ligados al recuerdo permanente de estos sentimientos. La cotidianidad se refleja a través de la descripción del recuerdo que se puede asociar a los sentimientos cotidianos de las personas por lo tanto el dolor que produce el recuerdo se puede apreciar de mejor manera si quien lo escucha ha atravesado por la misma situación

Simbolismo

Los indicadores de la cotidianidad en esta canción evocan a la memoria y al recuerdo de un amor, dolor, desilusión y otros sentimientos. La manera en que se asocia el significado de un tatuaje a la permanencia eterna de un sentimiento es comprendida por quien escucha el tema porque los liga a la noción de desamor, de un amor prohibido o de una desilusión, estos sentimientos marcan la vida de una persona y los hace imposible de olvidar o de eliminar como un tatuaje.

Título: Dolor de la vida

¡Señor! Tú que me diste esta pesada carga
fatigosa y eterna de atravesar la vida,
te ruego que concluyas mi jornada ya larga
pues siento las angustias mortales del suicida.

**Para un corazón triste, para un alma abatida
que se halla en su dolor, como una ave solitaria
para todo el que sufre el dolor de la vida
para ellos, son mis versos, para ellos mi plegaria.**

No reciten mis versos esos labios de grana
donde aparece ufana cantante la alegría
son para los labios mustios, para las almas solitarias
perdidos en los lagos de mi melancolía.

A veces, insensato, quiero engañarme, a veces
que todo es fantasía, que es un mito o verdad
mas, la misma existencia con sus crueles reveses
me hace palpar de pronto la pura realidad.

La triste infinita que hay en mi poesía
y tiembla en un sollozo y vibra en nota suave
de la flébil dulzura de esta melancolía
que en mi verso se aduerme, como un trino
en el ave.

En medio de mi angustia, de mis horas sin calma
en mis versos encuentro remansos de ternura;
son estrellas que brillan en la noche de mi alma.

Los indicadores de la tercera categoría son:

- Depresión
- Desilusión

Significación

Los indicadores de la categoría de cotidianidad expresados en esta canción están relacionados con la depresión y la desilusión ligadas a la transición terrenal de la vida, estos indicadores permiten entender la asociación de estos estados de ánimo con la incertidumbre que genera la vida y sus obstáculos. Además se dirige específicamente al suicida que es quien mejor comprende lo que el autor expresa en sus versos. La relación con la categoría de la cotidianidad es clara precisamente porque esta sensación de depresión y desilusión respecto de la vida que le toca llevara a una persona puede ser perfectamente relacionada a su vida o a un momento específico.

Simbolismo

Los indicadores de esta categoría que son la depresión y la desilusión evocan un sentimiento de profundo rechazo hacia la vida, y están orientadas a quienes deciden terminar con su vida como la única solución ante los sufrimientos que se viven mientras transcurre la vida, la cotidianidad se entiende y expresa mediante la concepción de que la vida es difícil y llena de sufrimiento y que mientras unos encuentran una salida rápida otros prefieren seguir y encontrar algo que le dé sentido a la vida que no pidieron.

4.5. Interpretación y representación

Las letras de los pasillos permiten evidenciar el contenido descrito de un sentimiento que se expresa a través de la construcción de versos compuestos por metáforas que permiten entender la realidad ficticia pero que sin embargo a través de la descripción permiten una aproximación hacia la realidad del otro. Esta aproximación a la realidad del otro sólo es posible si se logra comunicar los sentimientos de una experiencia real o ficticia si esta además es entendida por el receptor, por ejemplo cuando en el pasillo señala:

“Hasta cuando en silencio mi corazón sucumba
bajo el peso indecible de este amargo sufrir,
hasta que se congelen al borde de mi tumba
las lágrimas que vierto cansado de existir.”

La forma en que los sentimientos son expresados de manera teatralizada hace posible que el receptor se identifique con el mensaje y se apropie, que lo dirija hacia la persona que ha generado ese sentimiento. Esto es posible de ser analizado desde las tres categorías de la teatralidad que forman parte de esta investigación.

La primera categoría, es la exageración de los sentimientos, se encuentra presente en las 3 canciones analizadas ya que la forma en que éstas están expresadas contribuye a incrementar el sentimiento de tristeza y de nostalgia por ejemplo en el pasillo lágrimas del alma en el primer párrafo cuando dice:

“Será por tí mi triste vida, tirana, tu quisiste
despedazar en mi alma la última ilusión.
yo seguiré por este mundo inmensamente triste
hasta cuando el silencio me rompa el corazón.”

En este párrafo se puede entender que el sentimiento presente es la tristeza, la desilusión cuando señala que el dolor fue tan profundo que quiso despedazar su alma, que la única forma de salir del dolor es la muerte ya que no existe otra solución que sea factible de acabar con la pena.

En el pasillo “Tatuaje” el recuerdo viene a ser la exageración del dolor que provoca el amor perdido inclusive cuando se describe el contexto que rodea a la canción te permite establecer una comunicación con el otro por medio de relaciones comparativas entre lo que plantea el autor y lo que es capaz de relacionar el receptor,

“En noches de luna se agranda el paisaje,
se avivan los tintes con vivo color,
me duele muy hondo, me duele el tatuaje,
me duele la vida, me duele la vida,
por falta de amor.”

La exageración también está presente en el pasillo “Dolor de la vida” por ejemplo cuando dice:

“¡Señor! Tú que me diste esta pesada carga
fatigosa y eterna de atravesar la vida,
te ruego que concluyas mi jornada ya larga
pues siento las angustias mortales del suicida.”

Ya que siente al amor como una carga insoportable que con ella y sin ella no se puede vivir inclusive llega al punto de exageración que concibe a la muerte como la única salida a la muerte entendida solo por aquel que vive el mismo sufrimiento.

El amor, el dolor, el sufrimiento son las formas en que la exageración encuentra la manera de expresar las realidades propias del ser humano es por eso que este género musical llega a comunicar y permite que el receptor se identifique con esa realidad que plantea el pasillo.

El uso de la metáfora entendida como un pensamiento por medio del cual una realidad o concepto se expresa por medio de una realidad o concepto diferente, lo representado guarda cierta relación de semejanza utilizando la exageración como un recurso que se aproxima a una realidad.

Estas metáforas presentes en el pasillo generan en el receptor cambios de comportamiento en algunos casos de nostalgia puede pasar a tristeza y de tristeza a depresión, de tristeza a alegría y de alegría al amor de la misma manera estos cambios pueden ser detonantes de transición que permitan superar el sufrimiento o seguir por ejemplo en la canción tatuaje cuando dice:

“Entonces cuál cisne doblando mi cuello,
escondo mi enojo allá en mi interior;
retoco las líneas, revivo el recuerdo,
y siento que nace, y siento que nace
de nuevo el amor.”

En cuanto a la segunda categoría engaño y fingimiento esta tiene relación con dar a la mentira apariencia de verdad o inducir a otro a creer y tener por cierto lo que no lo es, mientras que fingimiento tiene relación con la simulación de una realidad ficticia. En las canciones analizadas se puede visualizar como la metáfora es utilizada no solo para exagerar sino para crear una realidad ficticia que puede inducir al receptor creer algo que no es pero que le permite sentir o entender su dolor por ejemplo en el pasillo dolor del alma cuando dice:

“Quizá tus amarguras serán mis amarguras
porque no volveremos a encontrarnos los dos.
Quizá te martiricen mis cruentas desventuras
con el recuerdo triste de este fatal adiós.”

En este párrafo se finge que el dolor tan profundo le va a afectar al otro cuando en la realidad cuando un amor no es correspondido quien no ama no es capaz de entender el dolor que provoca ni mucho menos sufrir con ese dolor. Por ejemplo, en el párrafo del pasillo tatuaje que dice:

“Yo llevo en el alma grabado un tatuaje,
que guarda el recuerdo de un tiempo mejor;
sus vivos colores fingen el paisaje
de tardes que fueron, de tardes que fueron
mis tardes de amor.”

En el párrafo se hace presente el engaño y el fingimiento cuando se dice que el recordar el amor pasado que le causó mucho dolor es como volver a vivir un tiempo mejor, aquí sólo se describe la percepción de un solo individuo desde su realidad aparente por lo tanto el engaño es hacia sí mismo porque el concibe al amor aunque doloroso como el objeto de deseo que le produce satisfacción y felicidad.

El comportamiento que genera esta segunda categoría en el receptor le permite, a través de la letra de la canción, revivir los momentos de alegría a pesar de que estos sean dolorosos, esta ambigüedad de la existencia le permite vivir la insoportable agonía del ser. Por ejemplo en el pasillo dolor de la vida que dice:

“A veces, insensato, quiero engañarme, a veces
que todo es fantasía, que es un mito o verdad
mas, la misma existencia con sus crueles reveses
me hace palpar de pronto la pura realidad.”

La tercera categoría es la cotidianidad aplicada a la realidad que debe ser entendida desde la construcción de metadiscursos que el permiten aun cierto grupo entender la intensidad del dolor a través de expresiones, metáforas y de poesía que viene forzada que forma parte de la vida diaria del receptor esta construcción genera un lazo entre los distintos niveles de realidad porque le permite al receptor sentir los niveles de realidad que aparecen en la canción y que pueden estar presentes en la vida del receptor. Por ejemplo, la canción “Dolor del alma” que dice:

“Será por tí mi triste vida, tirana, tú quisiste
despedazar en mi alma la última ilusión.
yo seguiré por este mundo inmensamente triste
hasta cuando el silencio me rompa el corazón”

Este párrafo permite entender los diferentes elementos simbólicos que son cotidianos en la vida de los personajes y que permiten reinterpretar el sentido de la vida y del amor desde la realidad en la que el receptor se encuentra inmerso. Por ejemplo el pasillo “Tatuaje” que dice:

“En noches de luna se agranda el paisaje,
se avivan los tintes con vivo color,
me duele muy hondo, me duele el tatuaje,
me duele la vida, me duele la vida,
por falta de amor.”

En este párrafo lo cotidiano se refleja en el espectáculo que es teatral y simbólico cuando relaciona la realidad con lo ficticio que toma como referencia un hecho real que afecta al emisor y al receptor porque lo hace consciente de su realidad desde su propia perspectiva.

“Para un corazón triste, para un alma abatida
que se halla en su dolor, como una ave solitaria
para todo el que sufre el dolor de la vida
para ellos, son mis versos, para ellos mi plegaria.”

En la cotidianidad el dolor puede llegar a ser hasta grotesco valiéndose del meta discurso que le otorga la profundidad del entendimiento del dolor frente a lo descrito, se configura como una suerte de discurso que puede ser interpretado desde la realidad de cada uno. Esto con lleva el entendimiento de la naturaleza humana, hace posible encubrir cualquier tipo de descripción despectiva que permita transmitir el sentimiento del autor.

4.6. Reinterpretación

Dentro del análisis de los poemas se pudo identificar como los sentimientos se construyen en el colectivo social desde la visión de la música, en este caso se volvieron canción mediante la interpretación del dúo Benítez y Valencia, se evidencia como cada párrafo cumplió con los tres parámetros de la teatralidad, comenzando por la exageración de los sentimientos, esta se caracteriza por tener presente sentimientos de dolor, desilusión recuerdos que por lo general duelen, tanto el amor de pareja como la vida en sí, estos se expresan mediante el uso de metáforas

Engaño y fingimiento complementan al primer acápite donde se reafirman los sentimientos en especial de sufrimiento, donde un hecho pequeño dentro del poema se transforma en una herida más profunda que traspasa lo físico y llega a lo emocional, que junto a la interpretación y la melodía refuerzan el mensaje que permite al receptor asociarlo con un hecho vivido. La tercera característica que es la cotidianidad refleja como mediante la música el poema toma sentido en la sociedad, ya que expresa un sentimiento o vivencia que es común para las personas.

Cotidianamente la música permite volver a recrear ciertos momentos especiales o dolorosos, de esta manera teatralizamos nuestra vida mediante canciones como los pasillos, estos se caracterizan por ser tristes y melancólicos, cada párrafo narra sentimientos como el desamor, traición que son sentimientos comunes dentro de la dinámica social y estos es lo que permite que se los adopte como un medio que permite expresar los sentimientos.

Los pasillos al estar caracterizados por la teatralidad, expresan una forma específica en que se debe expresar los sentimientos, en el caso de la canción *tatuaje*, se expresa la pérdida de un amor y una traición, tanto la letra como la interpretación hacen de los pasillos un género que facilita identificación con sentimientos comunes como el dolor.

El pasillo ha acompañado al hombre enamorado en sus serenatas, en la desilusión amorosa. Debido a que las letras tratan una variedad de situaciones amorosas entre un hombre y una mujer, sin especificaciones de edad, lugar y tiempo, el pasillo se

convierte en una expresión que es vivenciada y compartida por hombres y mujeres de varias generaciones. El pasillo fue y sigue siendo un medio de socialización en los círculos familiares y de amigos.

CONCLUSIONES

No se puede hablar de comunicación si no es enlazada a la cultura, es la que se fomenta la cultural y la identidad, dicho eso la música es una forma de comunicación dentro del marco de su propia experiencia cultural, la música al ser expresión de este todo es capaz de instaurar una memoria colectiva en relación al pasado, de manera especial la música ocupa un espacio muy importante dentro de la comunicación siendo esta una de las herramientas más fuertes por las cuales los individuos se identifican, por ende en la investigación se comprueba que la mayor parte del conocimiento está dado por la oralidad.

Cuando hablamos música y comunicación es hablar de discurso, ambos son desplegados en el tiempo con un orden y una estructura determinados, estas dos divisiones son dadas por la sociedad y tienen la función de comunicar a un grupo especial de la sociedad como tal esto no quiere decir que no son escuchadas por ambos grupos, sino que la aceptación la una de la otra es diferente.

Esto es aplicado en la investigación cuando la música tiene varias connotaciones donde nos transporta a escenario y evocación de un sentimiento esto es el vínculo para comunicar emociones, lo que llamamos la teoría de los afectos, entendida como mensaje entre un emisor y un receptor sin embargo en el contexto de la poética musical contemporánea, es completamente diferente los propios receptores participan completan e integra el mensaje es donde se cierra el círculo de la comunicación.

La música tiene un grado de aceptación, más cuando se trata de nuestra historia como pueblo es por eso que los pasillos forman parte de nuestra identidad, marca por las emociones exageradas de la época en que surgió, este tipo comunicación de emociones se ven reflejadas a lo largo de las letras, que contienen el registro de nuestra memoria histórica.

El aspecto concluyente sobre la importancia de la música es que fomenta a la comunicación porque es el medio por el cual las tradiciones, perduran a través de la historia sin olvidarnos del trasfondo social, como es la ambigüedad que es

comprobada en varios letras de la pasillos, lo que hace atractivo a esta forma de comunicación, porque es propia de los ecuatoriano.

La música, al igual que las manifestaciones artísticas, es un objeto cultural que a su vez está cargado de significados, que constituyen en algo que comunican, dice algo de la sociedad, donde surgió, que al comunicar lo hace también en una dimensión cultural, lo que hizo evidente el estudio implícito de la música en el álbum del grupo Benítez y Valencia y los pasillos nos dan un idea de las significación de cada una de las letras las cuales tienen el efecto de teatral

De hecho la música nacional es el resultado cultural de un mezcla de distintas visiones de ver el mundo, a través del cual es posible articular varios tipos de discursos, y por tanto se puede establece comunicación a través de ella, al tomar a la música como un lenguaje, es posible explotarla para ampliar sus alcances como siempre va estar complementado con una parte gráfica y visual.

La teatralización ocupa este espacio donde el discurso en el privilegia la construcción y percepción visual del mundo en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes, y que se refuerza por la teatralidad social la cual refuerza la construcción cultural, dicho esto la música se transforma un vínculo entre la letra y lo que transmite, el individuo escenifica otra realidad cuando escucha la canción, exagera su vida cotidiana eso es lo que llamamos teatralización, la letra nos transporta aun escena en especial esto es lo que comunica.

El pasillo en el contexto popular que fue creado explica porque es lastimero, y de connotaciones tristes, que para la época tuvo gran acogida puede trascender su capacidad personal del lenguaje para convertirse en un medio de comunicación de masas, es porque la música también puede informar y educar, además de concluir que tiene un proceso de doble vía, también moldea la cultura se puede convierte en un elemento de unión social.

En el pasillo ecuatoriano se comprueba que la exageración de sentimientos tiene un función catártica esto aplicado a la música es como una sanación emocional que es positivo, para un desahogo de emociones, a la hora de elaborar una pérdida

psicoafectiva, que se ve dramatizada por medio de la teatralidad hacer de nuestras emociones una forma de representación no solo individual sino en grupo, esto quiere decir que la teatralidad se construye a partir de un tercero, que es lo que mediante la música quiere transmitir, la manera en la que se suelta el individuo de la realidad y entra en el imaginario de la canción

El Pasillo como género de la música popular ecuatoriana forma parte del arsenal cultural de la nación, ha reflejado la historia de las relaciones humanas, las pasiones, sentimientos y emociones de los autores, así como al amor y apego de estos por sus ciudades. Es un género que ha recorrido las generaciones y hoy forma parte de la identidad cultural pues se identifica como música simbólica ecuatoriana y aunque sus orígenes provienen de otros países, llegó a esta tierra para ser asumido como propio.

El contenido de las canciones del Dúo Benítez y Valencia expresa la idea principal de cómo en los pasillos se puede encontrar de manera clara la idea de teatralidad junto a exageración de los sentimientos, expresados en cada letra del contenido del álbum donde todo el sentimiento está expuesto para brindarnos otra realidad por medio de metáforas, que embellecieron el lenguaje, es claro que la idea de ambigüedad mezclada con sentimientos fatales son expuesto en cada una de las canciones eso es lo que hace que sea un pasillo, al cumplir todas las reglas nos brinda un escenario teatral de nuestra vidas.

LISTA DE REFERENCIAS

- Adell Joan. (1997). *El imaginario social en la cultura de masas*
- Adorno, Theodor W.: “*Filosofía de la nueva música*”, Bs. As., Sur, 1966, Cap. "Schöenberg y el progreso"
- Áñez, Jorge. (1968) *Canciones y recuerdos*, 2ed. Bogotá: Ediciones Mundial
- Aguilar Vázquez, Carlos. (1972) *El pasillo*. En *Obras completas Prosa vol. 3.*, p. 502-504. Quito: Fray Jodoco Ricke.
- ander egg, e. (1997). *Técnicas de investigación social*. México: El Ateneo.
- beuchot, mauricio. (1996) *Abducción y analogía*. En: *Anuario filosófico*. Vol. 29 N° 3. 1996. Universidad de Navarra. P. 57- 68.
- Berger P. Y Luckemann (1986): *La construcción social de la realidad* (Cap .III) Buenos Aires :Amorrortu P. 10-11
- Boilés Charles. “*Tepehua Thought song. A case of Sematic Signaling*”. *Ethnomusicology* 1967 (323-379)
- Bourdieu Pierre (1987) *Habitus, Ethos, Hexis y algunas propiedades de los campos*.
(1990). *Sociología y Cultura*. Ed Grijalbo- Mexico .
- Carrión, Isabel V. (1986) *Antología del pasillo ecuatoriano*. Cuenca: [s.e.] 445 p.
- Carey, James W. (1992). *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. New York: Routledge.
- Cisneros, José. El concepto de la comunicación: el cristal con que se mira. En: *Ámbitos*, n° 7-8, pp. 49-82.
- De Certau Michael. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana (1996)
- Dahlhaus, Carl; EGGBRECHT, Hans Heinrich (2012). *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado.
- Durkheim. Emile. (1895). *Las reglas de método sociológico*. México Fondo de cultura Económica, 1986
- Feixa, Carles. (1998): “La ciudad invisible. Territorio de las culturas juveniles”, en: Laverde María Cristina (de): “Viviendo a toda”. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Bogotá, Departamento de Investigaciones de la Universidad Central (DIUC) - Siglo del Hombre Editores, Bogotá.

Franco, Jean: *La Cultura Moderna en América Latina*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1971, Caps.: Introducción ("El artista y la conciencia social"), 1("Una rebelión simbólica: el movimiento modernista"), 5 ("Arte y lucha política"), 7 ("El escritor como conciencia de su país") y 8 ("El escritor y la situación nacional")

Foucault Michael (1992). *Microfísica del Poder*. Las Ediciones de la Piqueta. Madrid España.

(2001) Un dialogo sobre el poder y otras conversaciones. Madrid

Granda, W. (2004). "El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora", en ÍCONOS No. 18, Flacso Ecuador, Quito, pp. 63-70.

Grandi, R. (1995). *Los estudios culturales: entre texto y contexto, culturas e identidad* Extractado de GRANDI, Roberto. Texto y contexto en los medios de comunicación, Bosch, Barcelona.

Guerrero Gutiérrez, Pablo. (1994) *Bibliografía musical ecuatoriana*. Quito, inédito.

Guerrero Gutiérrez, Pablo. (1996) *El pasillo en Ecuador*. Estudio. Quito: Con música.

Hall, Stuart. (1980). Codificar y Decodificar En: Culture, Media Y Lenguaje, London, Hutchinson, Pág. 129-139 Traducción: Silvia Delfino

(2003) "Quien necesita de identidad". En Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires. Amorrortu

Hans Joans. (1987) "*Interaccionismo simbolico*". En A Giddens, J Turner y otros (compiladores) La teoría social. Madrid

Hernández, R. S., Fernández, C. C., & Baptista, P. L. (Eds.). (2003). Metodología de la investigación. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores.

Iconos. Revista de Ciencias Sociales. www.voltairenet.org

Heller, A. (1998): Sociología de la vida cotidiana, Ediciones Península, Barcelona, p. 27

Hauser, A. (1977). *Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona: Ediciones Guadarrama, S.A

Lasswell, Harold. "Estructura y función de la comunicación en la sociedad".

En: Moragas, M. (editor) Sociología de la comunicación de masas II.

Margulis M. Y Urresti M. (1998). *La construcción social de la condición de juventud*. En H. Cubides; M. Laverde y C. Balderrama (Ed.). Viviendo a Toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades

- Martinez, E, (1944). *La publicidad y su integración en las aulas*. (67-89). Revista comunicar
- (2007) “*La etnometodología y el intercambio simbólico*”.
- Mora Martin. (2002). “*La teoría de la representaciones sociales*”. Serge Moscau. Athenea Digital
- Moreno, Segundo Luis. (1930) *La música en el Ecuador*. En: El Ecuador en cien años de independencia: 1830-1930 / Gonzalo Orellana, edit., t. II, p. 187-276. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y oficios.
- Moreno, Segundo Luis. (1937) *Ha fallecido un compositor de pasillos*. En: El Mercurio. Cuenca, martes 26 de octubre.
- Morlás Gutiérrez, Alberto. (1961) *Florilegio del pasillo ecuatoriano*. Quito: Editorial Jodoco Ricke. 468 p.
- Nacionalización del pasillo ecuatoriano por Ketty Wong. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Wong.pdf> titulado Vrouwen op de drempel
- Pasquali, Antonio. Comunicación y cultura de masas. Monte Avila Editores.
- Reír Llorando, pasillo instrumental o de baile, 1928. Autor: Carlos Amable Ortiz. Intérprete: Segundo Bautista. Comisión Municipal Fiestas de Quito 1987 (XLVII).
- Raymond Williams (ed) (2000) “*Historia de la comunicación*”. Vol 2 Barcelona. España
- Raynor, H. (1986). Una historia social de la música, desde la Edad Media has Beethoven. Madrid: Siglo XXI.
- Russo, Freddy. (1988) *Canción y comunicación: el pasillo ecuatoriano*. En: Diners, año IX, No. 75, de agosto, p. 62-66. Quito: Diners Club del Ecuador.
- Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial
- Van Dijk, Teun, Iván Rodrigo, (1999) *Análisis del Discurso Social y Político*, Ediciones Abya Yala, Quito.
- (2000). El estudio del discurso. En el discurso como estructura y proceso compilador. Editorial Gedisa, Barcelona, España
- Villegas Juan
- Watzlawick, Paul, Janet Helmick, Don Jackson, (1981) *Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas*, Editorial Herder, Barcelona.
- Zecchetto, Vitorino, (2002) *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, Ediciones Abya-Yala, Ecuador