

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

**Tesis previa la obtención del Título de: LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TÍTULO:
“LA MAGIA DE LA ROCKOLA”: LENGUAJES E IDENTIDADES DE LA
MÚSICA POPULAR ECUATORIANA”**

**AUTORA:
PATRICIA MARICELA NOGALES NOGALES**

**DIRECTOR:
PATRICIO ROSAS**

Quito, junio del 2011

DEDICATORIA

El presente trabajo está dedicado a los comunicadores sociales, quienes necesitan comprender los fenómenos de la cultura popular y su trascendencia.

AGRADECIMIENTO

A mis padres por permitirme abrir paso entre los senderos del saber.

A mis amigos por permitirme crecer cada día.

DECLARATORIA

El presente estudio se basa en investigaciones realizadas bajo la responsabilidad de la autora, quien declara su compromiso sobre lo vertido en el presente análisis para futuros estudios realizados sobre la Comunicación y Cultura bajo su pertenencia intelectual.

Quito, junio del 2011

Patricia Maricela Nogales Nogales

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción	7
Capítulo I	
La cultura como construcción y lo popular	
1.1 La crítica cultural de la comunicación aplicada a las definiciones de cultura	10
1.1.1 Cultura de masas y cultura popular	15
1.2 La cultura popular en la construcción de sentidos e identidades	18
1.3 La música popular como fortaleza y originalidad	21
1.3.1 La crisis cultural en la música popular ecuatoriana	24
1.4 Imaginarios de la música y apropiación de sentidos	28
Capítulo II	
La música como lenguaje de identidad	
2.1 Historia de la música	29
2.2 La música como una manifestación de poder	43
2.3 Orígenes de la música popular ecuatoriana	50
2.3.1 Estilos de música nacional, géneros y formatos	57
2.5 La comunicación y un acercamiento a la música popular según la difusión	69
Capítulo III	
La Rockola	
3.1 Historia de la música Rockolera	77
3.1.1 Rockola: del instrumento al género	83
3.1.2 La verdadera manera de escribir rockola	89

3.2	La profesión de los nuevos artistas rockoleros	91
-----	--	----

Capítulo IV

Estudio simbólico sobre los lenguajes de la Música Rockolera

4.1	Análisis semiótico y estético de los lenguajes en la Rockola	95
4.2	Hacia la reconstrucción de la identidad ecuatoriana	108
4.3	La cultura simbólica como parte de los intérpretes de la Rockola	111
4.4	Análisis del lenguaje de identidad en una canción de Segundo Rosero	115

Conclusiones	119
---------------------	-----

Recomendaciones	121
------------------------	-----

Bibliografía	122
---------------------	-----

Anexo 1	125
---------	-----

Anexo 2	140
---------	-----

INTRODUCCIÓN

La música rockolera ecuatoriana trasciende como un género desde una construcción cultural única. La crítica cultural de la comunicación aplica renuentes transformaciones a los valores establecidos por los sectores populares, pero existen varias limitaciones creadas desde el concepto mismo de cultura que escamotea ciertas realidades teóricas sobre los fenómenos de crítica entre lo popular, masivo y académico.

Los análisis críticos culturales permiten cierta transdisciplinariedad de la comunicación, la búsqueda por la autodefinición de lo que realmente significa el carácter rockolero de la música nacional, las incidencias del género y sus valoraciones como parte de la estructura cultural constituye un desafío palpable de una realidad aún oculta en prejuicios moralistas sobre los verdaderos centros de identidad cultural. De esa forma, las teorías críticas de la comunicación permiten comprender la riqueza de la música como enclave del espíritu ecuatoriano a nivel global.

El género rockolero fusiona lo popular de la convergencia entre las multitudes, fortalece la identidad cultural y el manejo de símbolos en correlación entre millones de compatriotas a nivel mundial: la música rockolera es un fenómeno digno de ser analizado bajo el lente comunicacional. Desde los últimos cuarenta años la fortaleza de su expansión alcanza una originalidad creativa y fortaleza que permite la apropiación de una identidad camuflada entre lo comercial y lo difundido.

Los fenómenos migratorios, eventos masivos y búsqueda de la identidad permiten una vorágine de la producción musical a gran escala, pero no existen hasta la actualidad estudios académicos serios y comprometidos con la teoría crítica-cultural de la comunicación social en referencia a esos planteamientos.

Esto a pesar de las múltiples aristas que rodean a la identificación, al lenguaje, al manejo de los signos comunes y sobre todo a la problemática del uso mediático en los géneros musicales considerados autóctonos. Todo esto, mientras las tendencias musicales volubles, los lenguajes de identificación simbólica y los problemas de enajenación son un caldo de cultivo para la creciente industria musical transnacional que continúa arriesgando la autenticidad de los valores musicales.

Los análisis crítico-culturales de las teorías de la comunicación permiten comprender fenómenos específicos exacerbados en el género rockolero: lo ritual-popular, convergencia, comunión, foro público, liminidad, consenso y cultura mediática.

La importancia de la música rockolera como género plantea varias interrogantes para los estudios crítico-culturales de la comunicación, que van desde la ampliación del producto-género, hasta la apropiación de los simbolismos de identidad, la suma de lenguajes simbólicos y la reorientación de los paradigmas nacionalistas.

Realizar un tratado sobre la música rockolera en una época de difusión y crecimiento vertiginoso en los procesos de búsqueda de identidad a nivel local y mundial constituye un reto debido a las limitaciones académicas hasta ahora planteadas por las carencias de una teoría de música-cultura masiva en Ecuador.

La teoría clásica de la música, su materialidad histórica y sus apropiaciones son manifestaciones del poder. Existen varias historias alternativas para interpretar los orígenes de un género tan híbrido y difundido. No existe una única historia del género rockolero.

La música rockolera fue censurada, despreciada por ciertas élites, satanizada en las dictaduras militares de los 70's e incluso fue prohibida debido a su carácter central: un llamado común a los sectores populares.

Se intentó vincular al género con asociación a la depresión, al consumo de alcohol y a un mero instrumentalismo inicuo de consumo.

El complejo sistema de simbolismos se apropió desde los años sesentas en un contenido más drástico, pero las nuevas TIC's (Tecnologías en Información y Comunicación) desplazaron no sólo las maquinarias de reproducción capitalista, también trasladaron las identidades para iniciar una carrera frenética dedicada al consumo de los productos multinacionales y la crisis-auge de las identidades nacionales en Ecuador.

Todos los protagonistas: artistas nacionales, asistentes, aficionados y expertos marcan su proyección sobre la restauración de valores nacionales válidos para la mismidad del proceso musical. La restauración de los significados y convicciones sobre los contenidos en la música rockolera constituyen un lugar desplazado por los caminos de los comercialismos, nuevas tecnologías y alienación.

El público ecuatoriano adoptó con facilidad al nuevo reproductor de discos o gramófono de 45, aunque, no se conoce otro aparato con tanto impacto en el área afectiva-emotiva desde aquella época grabada en la memoria cultural y que permanece viva en la subsecuente oleada de música popular rockolera. Este fenómeno es digno de análisis. No se conoce otro aparato con tan alto impacto en la industria musical y en las mentes de los ecuatorianos.

La originalidad de los resultados en el presente estudio radica en los tratados desde la comunicación crítica cultural popular, desacreditada por la cultura hegemónica en un intento por el reencuentro de los lenguajes de la identidad que sólo la música y en especial la rockolera crean como un referente para la construcción de una sociedad más justa y con miras al bienestar.

CAPÍTULO I:

LA CULTURA COMO CONSTRUCCIÓN Y LO POPULAR

1.1 La crítica cultural de la comunicación aplicada a las definiciones de cultura

“La cultura es una forma de comunicación”

Edward T. Hall

Las múltiples visiones del modelo de comunicación-crítica sobre la definición de cultura se enriquecieron con la antropología humanista, pero se debe recordar que los preceptos sobre el término cultura responden a procesos sociales específicos, intereses dialécticos, modos materiales de producción cientificista, relaciones de poder, desestructuración temporal y particularismos académicos de interrelación lógica.

En la actualidad existen divergencias en cuanto al concepto clave para entender la cultura, las múltiples visiones permiten obtener varios tratados elucidarios, desde la antropología estructuralista, marxismo, funcionalismo y la teoría sistémica. Lejos de obtener un limbo teórico sobre lo que es cultura, la principal apuesta es que la cultura forma parte de una compleja organización comunicativa estructurada por la interacción simbólica producida por la sociedad humana en una dimensión y tiempos específicos de interpretación, la cual se amalgama en los procesos económicos, políticos e ideológicos y se establece por el poder dominante y recesivo. El concepto de cultura “hace referencia a la totalidad de prácticas, a toda la producción simbólica o material, resultante de la praxis que el ser humano realiza en sociedad, dentro de un proceso histórico concreto”¹.

¹GUERRERO, Patricio: *“La Cultura: Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia”*, 1era coedición, Ed. Abya Ayala, Quito- Ecuador 2002, p. 35

De esta forma, la construcción cultural implica los ejes centrales en la presente investigación: la producción cultural, la música que incluye al género rockolero, el fenómeno musical como lenguaje y búsqueda de la identidad.

Los procesos de la cultura están ubicados en un escenario específico, donde los manifiestos y representaciones permiten una diversidad de acuerdos y divergencias, de ahí que las sociedades han participado en una serie de dinámicas transformaciones para concretar sus visiones, valoraciones, concreciones, convicciones y sentidos.

Pero, la dinámica comunicativa de la producción cultural depende de otros fenómenos más relevantes y no siempre explícitos en la creación de los símbolos específicos. La dialéctica encubierta en la incertidumbre, los procesos revolucionarios, la relación con otras culturas, la complejidad, los procesos económicos emergentes, el intento de hegemonía y los excesos de la clase dominante enriquecen una lucha de intereses.

Cada cultura es heterogénea, particular y múltiple, de ahí que el término adecuado para abordar la temática de `las culturas` propone una visión amplia entre la producción inicial del término *cultūra* que desencadenó en la edad antigua una serie de interpretaciones sobre el cultivo, debido al principal movimiento económico, por ejemplo.

La cultura debe comprenderse como una complicada formación comunicativa estructurada por diversos fenómenos realizados por una interacción simbólica que permite obtener los productos tangibles e intangibles de cada grupo humano, al cual no se puede necesariamente clasificar, existen también subproducciones que no necesariamente se ubican en los matices de la científicidad antropológica y se le escapan al escaparate teórico de la sociología. Se han intentado elucidar varios conceptos como subcultura, pseudocultura y contracultura precisamente para estas rupturas epistemológicas.

La necesidad de interpretar el alto grado de conflictividad teórica para definir la cultura también se refleja en la actual incapacidad de entender fenómenos como el caos, la entropía y la anarquía también como invitados emergentes en una mesa académica que no puede necesariamente clasificar toda la subproductividad cultural, parte fundamental para entender la complejidad del entramado de inter-alter actividades de los seres humanos.

La predisposición clave para entender la cultura radica en que “esos malentendidos y esos conflictos serán analizados a través de algunas dimensiones de la comunicación”². La comunicación crítica cultural responsablemente manejada viabiliza los campos divergentes y prioriza las necesidades de las redes sociales, de ahí que el concepto de 'interacción simbólica' debe transformarse en inter-reacción simbólica. Sólo es posible comprender los productos de la cultura en diversas reacciones complejas, no sólo interacciones. Por ejemplo, las informaciones publicitarias transforman las acciones humanas, pero la suma de acciones conlleva no sólo una interrelación entre los seres, quienes no necesariamente elaboran juntos una relación, porque la cadena de consumidores acarrea una reacción en cadena de consumo entendida como demanda, la cual sí afecta a la esfera pública y a las relaciones complejas de economía. De esta forma, no toda interrelación o interacción simbólica societaria es cultural, un grupo de niños escupiendo a un automóvil, necesariamente no produce cultura en sentido amplio.

Así, el constante relativismo del concepto de cultura tropieza con una visión centrada sólo en la estabilidad misma del concepto. Pero, por otra parte la constante producción humana no se detiene, los factores económicos, la esfera política, la ideología, la ciencia, el arte y la música involucran dimensiones que acertadamente descifran la comunicación para comprender este enmarañado sendero de la interpretación.

² GRIMSON, Alejandro: “*Interculturalidad y comunicación*”, 1era edición, Ed. Grupo Editorial Norma, Bogotá- Colombia 2002, p. 63

El ser humano atañe una dimensión y tiempos específicos de interpretación, la cual se amalgama en los procesos culturales y se establece por el poder dominante y por el contrapoder.

Para la Edad Media, Europa se preparaba para una conflictiva producción cultural, donde se encumbraba el poder teológico de la iglesia, pero estas múltiples reacciones de contradicción forjaron un techo filosófico para entender la cultura. El poder de la iglesia debatía sobre la existencia de una sola cultura divina heredada por el logos grecorromano, ese platonismo cultural se chocaba con la dura realidad de los miles de campesinos esclavizados por el sistema dominante, de ahí que se satanizara al paganismo no por su entendimiento del mundo, si no, por estar fuera del discurso oficial, pero desde ese mal denominado paganismo, el mundo aprendió la naturaleza del ritmo y el sonido, la música y el movimiento corporal, la danza y esas “canciones profanas para solistas y coros con acompañamiento de instrumentos e imágenes mágicas”³, sin las cuales la percepción de un mundo mágico no habría traspasado las barreras de la mansedumbre eclesiástica.

Lejos de los fenómenos clásicos para entender las variables teóricas culturales, los símbolos son el referente sólido para reflexionar la cultura, sin la codificación de los mensajes la cultura no existiría, debido a los procesos de racionalización los símbolos permiten alcanzar el sueño del hombre por crear su propio mundo. Los símbolos establecen un acuerdo social básico dotado de autonomía, mientras la principal forma de la cultura se establece bajo su jerarquía. De hecho, toda referencia cultural está basada en signos, señales o símbolos y es co-participativa en los procesos constructivos del ser humano.

³ FUNDACIÓN ORQUESTA SINFÓNICA DE CUENCA, *Carl Off, Carmina Burana: Ed.* ABN, AMBRO BANK, Cuenca-Ecuador, febrero del 2000, p. 2

Por tanto “el signo pertenece al orden cultural [...]”⁴, donde los hombres pueden acceder a la significación y comprender procesos más complejos que permiten la verdadera revolución racional y la toma de la verdadera creación social.

Las culturas entendidas como coordinación comunicativa compleja, producción en comunidad, relación contextualizada, reacción e interreacción simbólica son una construcción elaborada en los tiempos y variantes específicas de lugar – tiempo, donde no existe una visión unificada y por tanto la abreviatura reduccionista del concepto de cultura no puede alejarse de los fenómenos interpretativos analizados brevemente en este exordio.

La crítica a los diferentes tipos de definiciones académicas sobre los conceptos de las culturas, resulta necesaria en una época tan variante, compleja, reactiva y dinámica, donde los principales contenidos deben ser revisados en base a los criterios de enajenación y mundialización.

En el marco contextualizado, temporal y latente de los diferentes componentes contruidos por el ser humano, resulta clave la interpretación de culturas creadas, no innatas, generadas por las diferentes percepciones, valores y elaboración de códigos comunicativos válidos en una sociedad determinada por una esfera pública de intereses, de esa validación los diferentes valores, interpretaciones y maneras de comprender las culturas se puede explicitar de una forma más coherente.

⁴ ZECCHETO, Victorino: “*La danza de los signos: nociones de semiótica general*”, 1era. Edición, Ed. Abya Ayala, Quito- Ecuador 2002, p.91

Así, las definiciones de cultura como “todo lo que se despegaba de la fijación natural”⁵, comprenden la diferencia de lo natural, la elaboración, el trabajo de producción, lo hecho por el ser. Y también: “no decimos que la cultura es una invención arbitraria o artificial, sino que es el producto de acciones sociales concretas generada por actores sociales igualmente concretos y en condiciones específicas”⁶, como los términos adaptados de la visión-estabilidad, donde las divergencias enriquecedoras también deben ser consideradas positivas.

Los conflictos a posteriori transforman la pasividad en energía renovadora, la inestabilidad y las grandes amenazas de identidad y divergencia, alteridad y orden, homogenización y caos, permiten una secuela necesaria para el fortalecimiento de la cultura y son parte del fenómeno de sub-producción señalado.

1.1.1 Cultura de masas y cultura popular

Las múltiples visiones de cultura ofrecen una verdadera gama de opiniones, sentencias y coincidencias lógicas, en las cuales la verdad relativa acierta con un paradigma dinámico. Debido a la complejidad del proceso cultural actual y las varias categorías del marco social, Europa se volvió el centro del mundo moderno y ofertó una *cultūra centrālis* destinada a manipular todas las aristas del contexto universal.

Los centralismos culturales como un núcleo paradigmático propiciaron una revolución de las almas y las mentes de todos los demás desertores de la cultura hegemónica.

⁵ ZECCHETO, Victorino: Op. Cit, p. 26

⁶ GUERRERO, Patricio: Op. Cit, p. 4

Después de las constantes guerras, incluso ideológicas, la *recta ratio* occidentalizada permite un influjo en los diversos componentes en un mecanismo conocido como globalización, este “movimiento de interconexión tecnológica, le permite al capitalismo diálogos en tiempo real, presente, con movilidad inmediata atravesando todas las fronteras”⁷, de manera que los mecanismos de poder viajan a la velocidad necesaria para la dominación cultural.

Del sendero plástico implantado por el régimen occidental europeo, las lógicas de una cultura de élite se hacen presentes en todo el mundo, de esta forma la imposición de la ciencia y el arte propician para América Latina una larga trayectoria enraizada con los intereses dominantes.

La colonización de los procesos culturales se encuentra implícita en toda la esfera pública latinoamericana hasta la actualidad, lo europeizante es lo culto en sentido estricto para esa visión del mundo. Las demás culturas se ridiculizan y se vuelven risibles al criterio de la *ratio*, donde la estética juega al juez ciego de la balanza justa entre las diversas culturas, por tanto, los manifiestos de la cultura occidental se expanden mediante los avatares económicos del brazo capitalista.

Mientras las mal nominadas subculturas se encuentran en un estado de combinación alrededor del mundo, el rey monetario de la opulencia vuelve a sonreír en el modelo universal. Mientras esa dialéctica entorpece la visión de los pueblos ancestrales y no occidentalizados, se generan dos visiones concretas sobre lo popular: “una postura minimalista considera a la cultura popular como subproducto de la dominante”⁸, es decir, la ridiculización de las culturas milenarias pretende un atiborramiento de los saberes milenarios frente a la inclusión del precepto superior, donde existe un velo propiciado por la expansión capitalista.

⁷ CONTRERAS Adalid: “Imágenes e Imaginarios de la Comunicación-Desarrollo”, 1era. Edición, Ed. Quipus, Quito-Ecuador 2000, p. 97

⁸ GUERRERO, Patricio: Op. Cit, p. 66

Y por el otro lado se “considera que la cultura popular tiene un carácter superior a la dominante y que no mantiene relación con esta”⁹. Entre estos dos conceptos claves existe un vacío antagónico, donde los preceptos no se reconcilian, como si ambas culturas se hubieran bifurcado para siempre.

De hecho, el tercer concepto clave para interpretar la brecha existente entre quien ostenta el poder social radica en el concepto de cultura de masas, que se considera “una cultura producida por las masas, producida como cualquier otra mercancía en esas nuevas factorías de lo histórico que son esos medios masivos de información.”¹⁰

De ahí la importancia de comprender el flujo económico-ideológico y la postura política de la occidentalización de las culturas como un fenómeno relativizante de las demás culturas aledañas al poder. La cultura de masas reitera ese espíritu separatista convirtiéndolo en mercancía pura, sólida, donde las élites y los pobres se arrinconan en una brecha insalvable entre los que consumen y los que se consuman.

La cultura popular ingresa en un dilema directo, no posee el poder pero posee el número, de ahí que sea una cultura fuerte, de resistencia, propensa al cambio o a la dominación.

La cultura de élite se atañe al viejo clasismo burgués, mientras los cambios de la sociedad de consumo son los únicos ganadores en esta lucha sin cuartel, las sociedades mercantilistas propenden al consumo como parte del plan-tecnócrata para la apropiación de todos los valores culturales, de ahí que no existe una diferencia clara entre quien guía la cultura de masas y la cultura de élite, debido a que ambos son la personificación de la dominación de los medios productivos, que causalmente responden al medio de información y a los poseedores de la publi-propaganda.

⁹ GUERRERO, Patricio: Op. Cit, p. 67

¹⁰ Id. 9, p. 68

Entre la cultura popular y la cultura de masas existe un mensaje claro sobre los roles establecidos de clasismo y modelos de serialización, este fenómeno reivindica los albores de la sociedad mercantilista, de esa forma no se puede contemplar un fenómeno aislado del otro, por eso se sobreentiende que la clasificación de ambas culturas resulta también deficiente.

La perpetuación del modelo capitalista, en especial el neoliberal propicia un desequilibrio social manifiesto, pero también crea una regalía en la cantidad de sus participantes, la mayor cantidad de personas partícipes en esta confabulación de la dinámica socio-económica propende a un lugar específico de la cultura como enriquecimiento.

La constante contradicción de los intereses de la clase dominante permite también un conglomerado sólido que pretende manifestar toda su energía en el reencuentro por la identidad.

La cultura popular posee las fortalezas cuantitativas vívidas, mientras las diferencias de jerarquización cultural contienen una propensión al cambio social, las élites divergen también en medio de esa energía para restringir los discursos, pero las contradicciones positivas derriban los muros del poder.

1.2 La cultura popular en la construcción de sentidos e identidades

El sentido de la cultura popular ecuatoriana se manifiesta con diversas acciones entre las cuales se pretende concretar una diferencia marcada de la cultura de élite, pero con la dialéctica comercial, el influjo se trastoca y revitaliza la cultura de masas en el mercado de producción musical.

Descubrir la ecuatorianidad popular, para varios autores se constituye un fenómeno amplio que despegó no sólo en la idea de cultura, sino como una apropiación de raza, los impulsores de esta hipótesis consideran que “en realidad, para el caso ecuatoriano, el énfasis en la raza ha sido justamente el dial del proceso identitario nacional”¹¹. Durante este pensamiento al parecer del Medioevo, las diversas razones ideológicas de Lamarck son las acuciantes, no se puede hablar de razas, pero según el estudio, la creencia en diversos fenotipos concreta la escisión entre negros, cholos, indios y demás *non-white people* generaría una controversia si se piensa en el verdadero fenómeno de identidad como desvalorización física.

La identidad se forja también en otros linderos de la producción cultural: lenguaje, costumbres, vestidos, artes, nacionalidad, geo-posición, consciencia y co-participación, aunque también se ve influenciado por la intolerancia a lo extraño. El racismo es una manifestación explícita donde se “naturaliza la diferencia y la desigualdad social”¹². El reto de enfrentar el racismo posee una línea trazada desde la colonización española donde se impuso el régimen blanco europeo de los castos ibéricos (j), desde esas perspectivas la ideología ecuatoriana se ha acomplexado y subsumido, pero se ha revelado paulatinamente, gracias a la condición de identidad nacional frente a los extranjerismos, una daga de doble hoja, para los avatares nacionalistas

Es preocupante la posición de la cultura promotora de la identidad ecuatoriana, en primer lugar las desigualdades, las brechas entre ricos y pobres, blancos y no blancos. La diferencia y la explotación marginan, pero también fomentan un piadoso de lucha entre los hacedores del cambio, la población ecuatoriana proletaria, quien sueña con la migración y el sueño europeo pero remontado en una raíz más fuerte.

¹¹ ALMEIDA, Vinuesa José: “Racismo e identidad: fundamentos del racismo ecuatoriano”, 1era Ed. Ed. CAAP, quito- Ecuador 1995, p. 58

¹² Id.11 p. 59

Los fenómenos migratorios son el ejemplo perfecto para marcar la trama compleja de lo que conocemos como identidad, de hecho las relaciones cercanas y las similitudes del *habitus*, contemplan el beneficio de la búsqueda necesaria por la identidad.

La identificación nace de lo símil y se vuelve fuerte en medio de lo extraño, el otro es diferente es quizás mejor, debido a una alta promoción ideológica las representaciones sociales extranjeras se consideran mejores, superiores, los norteamericanos o mejor dicho los caucásicos son atendidos con mayores beneficios en una comunidad amable pero desvalorizada.

Teoría de la cultura ritual y popular	Representaciones	Manifestaciones
Teoría de la negociación cultural para la comunicación y el desarrollo	Recuperación de la comunicación para la afirmación de la identidad de lo “ecuatoriano” en sentido ampliado	Asociación pública, organización social y cooperación internacional, eventos masivos con intérpretes nacionales : música, danza, gastronomía, etc.
Modelo de convergencia	Negociación cultural y filosofías públicas	Asociación de migrantes, Embajadas y otros organismos estatales y privados
Modelo de rito y comunión	Aumento progresivo de las comunicaciones e interrelaciones	Telecomunicaciones, tarifas y contratación pública.
Modelo de mito, rito y foro público	Nuevos escenarios de la cultura masificados en base a la producción cultural híbrida	Canales, radios y participación de intérpretes – audiencia masificada
Modelo de la liminalidad	Libertad de tiempo libre	Compra de música y productos de “marca nacional” para el entretenimiento

13

¹³ Fuente datos: TERRERO, José Martínez: “*Teorías de la Comunicación*”, 1era. Ed. Ed. Universidad Católica Andrés Bello, Núcleo Guayana – Venezuela, 2006, p. 56

Desde la escuela crítica cultural los valores de la identidad ecuatoriana se apropiarían en los aspectos de riesgo, la identificación en los procesos migratorios ofrece esa panorámica, a pesar de los constantes ataques racistas y del odio a lo extraño, nace una cultura popular más comprometida con los individuos, es decir las teorías específicas de la comunicación se verían así según el modelo crítico explícito en el recuadro anterior, donde se establece las relaciones entre la teoría de la cultura ritual y popular y sus diversas representaciones-manifiestos .

La identidad nacional se fortalece mediante los mecanismos de convergencia, donde la negociación cultural, el sentido de apropiación o convergencia, ritualización, foros públicos y eventos relacionados a la música, gastronomía y espectáculos son fuertes.

1.3 La música popular como fortaleza y originalidad

La música popular ecuatoriana permite el reencuentro, la convergencia de sentidos e intereses en un amplio sentido de identidad. El mecanismo de regulación popular entre el verdadero sujeto de la identidad se comparte, enriqueciendo los límites de la cultura popular y accede a la esfera pública de valores.

Los rituales sociales de eventos masivos, lejos de prestar un gran rédito a las empresas públicas y privadas propician un sentido de unidad que establece los criterios de fraternidad, hermandad, entretenimiento y comunión. Debido a la alta incidencia de factores emotivos, la permanencia de la música en las relaciones humanas subjetivas condiciona un contexto de identificación con la calidad nacional de música.

La cooperatividad del evento musical ritualizado, en relación a la música rockolera acarrea un gran sentido de popularización, mensajes y un intercambio de simbolismos propios de la clase proletaria nacional y sus expectativas sobre la experiencia participativa.

La identificación afectiva-emotiva de la ritualización se extralimita en el caso de los migrantes. De hecho los estudios sobre identidad ecuatoriana en España muestran una gran acogida de diversos públicos:

“Entre las asociaciones de ecuatorianos 'era mucho más amplia la capacidad de convocatoria, cuando muchos no habían regularizado su situación ni habían reagrupado a la familia más directa', fue una de las conclusiones de la investigadora Natalia Esvertit, de la Universidad de Barcelona, en su trabajo”¹⁴

La identidad marcada por los eventos masivos se encuentra con los principios de expansión emotiva-afectiva, por los diferentes públicos, incluso de las diferencias extremas de la cultura y los ataques raciales permiten una dialéctica positiva de reencuentro entre los identificados con la bandera ecuatoriana.

De ahí que sectores políticos externos propician intencionalmente un intento de maniqueo político a los migrantes ecuatorianos con miras a obtener la consciencia de marca política, por eso se reinterpreta el sentido de nacionalismo en los países europeos principalmente, donde los medios de comunicación permiten el andamiaje de los partidismos políticos, pretendiendo recuperar a grupos de base importantes como los conglomerados ecuatorianos ofrecen , pero esa aparente dificultad de asimilación de la comunión comunicativa vitaliza procesos diversos como el encuentro y los procesos de reivindicación pública.

¹⁴ FRANCO, Gustavo: “España, intereses políticos y asociaciones de ecuatorianos”, 21-05-2009, <http://www.migrantesecuador.org/content/view/3409/108/>

Desde el encuentro, los sentidos se unen para demostrar la vivencia de relaciones comunicativas, donde los diversos componentes de identidad: música, lengua emblemática, gastronomía, vestido, mestizaje, apropiación pública y masificación se demuestran como fortalezas de la identidad nacional sumergida en la música rockolera, la cual se transforma en una zona hospitalaria para la dinámica de los simbolismos propios de la nacionalidad.

La originalidad de la música rockolera es su actividad dinámica, activa de los signos, donde se utilizan señales y símbolos populares, de esta manera, la significación es un mensaje usualmente decodificado con intensidad por el público en estado de euforia o disforia. La importancia de la lírica popular latente se presenta como un discurso lógico y actualizado, donde los símbolos claves como el retorno al campo, la comida y las relaciones sociales propenden una combinación de lenguaje identitario muy activo dirigido hacia diversos públicos, en especial adulto.

¿La pregunta clave es qué es ser ecuatoriano? De alguna manera en la celeridad del discurso musical rockolero responde esta pregunta en la afirmación del sujeto-identidad, las vivencias múltiples se entremezclan con los valores sociales de solidaridad y aprecio por la identidad.

Los recursos de afirmación del sujeto ecuatoriano circulan entre los arquetipos musicales y las letras contagiadas del instinto de supervivencia, la costumbre, el ecosistema social, donde la originalidad se refiere una vez más al origen de los procesos culturales manifiestos.

La supervivencia de la música rockolera es un claro discurso que enmarca a las relaciones vitales de la comunidad: la referencia a la diferencia entre el campo-ciudad, centro-periferia, costumbres vs. costumbrismos y las constantes dialécticas de los pueblos latinoamericanos:

Paisajes, formas, colores, vestidos, danzas, comidas, insurgencias, rebeliones, encantos, pensamientos míticos –religiosos andinos, transferencia de propiedad cultural, colaboración y sobre todo un metalenguaje de los procesos culturales de los ecuatorianos.

El panorama de la música permanece en los procesos comunicacionales, entendidos como una apropiación del fenómeno cultural, de esos diversos componentes nace una mezcla heterogénea de protagonistas, comprometidos con el sentido nacional y el orgullo por su nación.

La lealtad a la marca ecuatoriana permanece no sólo como sentido de consumo y propaganda política estatal, el término 'marca' entendido como diferencia de la producción cultural extranjera obtiene una calidad de particularización de los valores simbólicos establecidos para el público, que no sólo encuentra un entretenimiento sutil, empero, propone una interacción más compleja de las relaciones sociales de ritual comunión y convergencia de intereses no explícitos.

1.3.1 La crisis cultural en la música popular ecuatoriana

Las diversos actos de cohesión grupal comunicativa, también propagan múltiples riesgos sobre las fortalezas, esos efectos muy notorios en todo tipo de producción cultural se conocen como industria cultural, así: “Los autores reflexionan sobre la naturaleza de la mercancía cultural e intentan responder a esta pregunta: ¿Qué problemas específicos encuentra el capital para producir valor a partir del arte y la cultura?”¹⁵. En esa interrogante planteada por Miegé, se podría relacionar en diversas cotas.

¹⁵ MATTELART, Armand y Michele: “*Historia de las teorías de la comunicación*”. 2da edición, Ed. Paidós, Barcelona-España 2003, p. 83

En primer lugar entender que toda la producción tangible de la música, aparatos, equipos, artistas, medios de información y toda la relación a la fase material de producción se establecen como mercancía en las relaciones económicas del modelo capitalista.

Los productos, incluso los protagonistas de la música rockolera son mercancías que responden a las valoraciones de oferta-demanda del mercado de bienes y servicios, donde la responsabilidad directa de distribución y consumo de los participantes en la esfera económica se manejan en las grandes estrategias de publicidad y comercialización del marketing musical.

También el aumento del valor masificado permite la subida de los precios relacionados a los bienes o servicios, de ahí que interesa la masiva demanda de los ciudadanos (as) nacionales o extranjeros para responder al incremento del valor comercial de los productos culturales ecuatorianos, pero para ese proceso se necesita conocer al público, entender la demanda de gustos musicales, el impacto y los efectos de las estrategias de mercadotecnia, de ahí que las relaciones comerciales sean el principal enemigo del verdadero valor cultural , el cual resulta incompatible con la expresión monetaria relacionada al valor de cambio en los flujos de capital.

Incluso la dedicación de las horas de trabajo del artista promedio, aumenta el valor de la mercancía musical para el intercambio, por ese fenómeno se exige a los artistas muchas horas de participación en shows televisivos, programas radiales y espectáculos comerciales privados, donde la estrategia de venta masifica los intereses de los estudios de grabación, el *copywriter* se adecua a la demanda y se aplica una imagen publicitaria positiva.

El enemigo real es la translación de valores comerciales sobre los valores de la cultura, entendida en sentido de producción simbólica que permite la construcción identidad, esa problemática también afecta el libre desempeño de los artistas ecuatorianos, quienes también se han sumado a la lógica del mercado.

Lo lamentable de la situación, es fabricar una máquina tragamonedas con sello de calidad ecuatoriana para vender los contenidos nobles de la música nacional en sí. Desde esta mirada los verdaderos artistas se transformarían en mamotretos comerciales que danzan con la onomatopeya de la caída de las monedas. No se puede establecer un parámetro concreto entre la definición utópica de un simple arte por el arte, las relaciones comerciales del sistema capitalista pretenden apropiarse la cultura de masas para vender la marca nacional al precio de mercado competitivo.

La industria cultural ecuatoriana está dominada por un puñado de veinte y cinco familias: “Noboa, Eljuri, Wong, Egas, Isaías, Czamisnky, Durini, Wright, Peña, Vásquez, Alvarado, Rivas, González, Séller, Correa, Quirola, Ortiz, Cuesta, Vernaza, Estrada, Berg, Mantilla, Zambrano y Cuesta”¹⁶. Quienes poseen el monopolio absoluto industrial ecuatoriano, dueños y señores de los medios de producción tecnocrática, para quienes se trabaja y nunca han desperdiciado las gratificaciones económicas. La industria de música al igual que todo el país está en manos de esos grupos.

El Ecuador concentra la riqueza de una manera exorbitante, mientras la pobreza aumenta aceleradamente, la música refleja toda esa cruda realidad. El desempleo, la falta de oportunidades y la migración son fenómenos subsecuentes ante un Estado que intenta rehacer la realidad desde un pseudo-socialismo. Mientras la desocupación continúa, por cierto reducida, pero continúa en cifras alarmantes...

¹⁶ VÁSQUEZ Lola y SALTOS Napoleón: “Ecuador y su realidad” Décimo Quinta edición, Ed. Fundación José Peralta, Quito-Ecuador 2007, p. 327-330

Salario real (d)	220,07	220,03
MERCADO LABORAL (3) Dic-09	Mar-10	
Tasa de Desocupación Total	7,93%	9,09%
Quito	6,12%	7,14%
Guayaquil	11,68%	12,33%
Cuenca	4,65%	3,74%
Ambato	3,92%	7,98%
Machala	8,54%	3,11%
Tasa de Subocupación Total	50,48%	51,34%
Quito	40,07%	40,64%
Guayaquil	46,86%	46,59%
Cuenca	39,18%	44,98%
Ambato	54,58%	53,41%
Machala	53,09%	50,97%

17

En esta dialéctica material de las principales coyunturas, la música rockolera refleja los sentidos de expropiación, injusticia, disforia, depresión, controversia, insatisfacción, disfuncionalidad de las relaciones sociales, disminución de las relaciones afectivas positivas, aumento de la migración, pobreza, abandono, falta de oportunidades, estancamiento de la autoestima, readecuaciones negativas del ego, disminución en la calidad de vida y expectativas de futuro, frustración y malestar cultural.

Esos fenómenos acompañan la dependencia de la expresión afectiva, la música rockolera representa todas las malas influencias del sistema caótico y empobrecido del país, la negatividad y la falta de utopías del futuro, entonces el lenguaje de las identidades ecuatorianas se inunda de lo que la gente común denomina “música lacrimógena”, de alguna manera esa crisis también se debe entender como una sublimación de la conflictividad y las contradicciones como oportunidad.

¹⁷ Fuente: BANCO CENTRAL DEL ECUADOR: “Balanza comercial”, boletín 2005, www.bce.fin.ec, julio del 2010.

1.4 Imaginarios de la música y apropiación de sentidos

Tanto de las oportunidades y de las crisis, el sector musical se puede enriquecer, las problemáticas develadas se pueden conducir en ciertas utopías sociales, brincos dialécticos que podrían beneficiar la alta incidencia popular de la música ecuatoriana para revitalizar los ideales de un pueblo necesitado de sueños por el futuro y el bienestar.

Usualmente la identidad ecuatoriana se critica como arrinconada por la dura problemática social, pero los traspies culturales no son ajenos a la superación de las libertades específicas de los individuos, en ese punto, el reto de la música como medio de expresión cultural profundo y arraigado en el pueblo ecuatoriano debe propiciar un giro favorable en el paradigma cultural de futuro.

De las experiencias sociales basadas en la comunicación crítica cultural se puede establecer:

“La posibilidad real de una comunicación de características interculturales para articular la comunicación y el desarrollo, desde una perspectiva en la que comunicación intercultural significa el reto de asumir la heterogeneidad como un valor articulable a la construcción de un nuevo tejido de lo colectivo, de nuevas formas de solidaridad, que no sale de una comunidad idealizada rescatada del pasado, sino de las expresiones, relatos y voces del ambiguo presente”¹⁸

Ese constituye el reto del manejo de las teorías de la comunicación, fomentar las relaciones del desarrollo de las identidades es un compromiso de los comunicadores comprometidos con el cambio de las realidades de los pueblos, sus expresiones importantes y su música.

¹⁸ CONTRERAS Adalid: Op.cit, p.104

CAPÍTULO II

La música como lenguaje de identidad

2.1 Historia de la música

“La música es una serie de sonidos que se llaman unos a otros”

San Juan Damasceno

“La música expresa lo que hay de metafísico en el mundo, la cosa en sí de cada fenómeno”

Schopenhauer

La historia de la música abarca a todas las sociedades y no se limita a la teoría histórica de la música clásica occidental, como se la conoce usualmente. Los verdaderos orígenes de la música se desconocen, ya que en su origen no se utilizaban instrumentos musicales para interpretarla, sino la voz humana, o la percusión corporal, que no dejan huella en el registro arqueológico. Sin embargo, es necesario pensar que la música se descubrió a posteriori de la aparición del lenguaje.

La música es un elemento cultural complejo, mediante la cual se expresan las ideas y los sentimientos, además permite la construcción de identidad. La música llama a los unos y otros, se relaciona con todos los elementos de la cultura, tanto en la organización comunicativa, política y económica de las sociedades.

En definitiva, la música nace desde la misma existencia del hombre, es decir, hace más de un millón de años, siendo considerada una manifestación cultural universal.

El cambio de la altura musical en el lenguaje produce un canto, de esa manera, se explicaría su origen.

Además, la distinta emotividad a la hora de producirse, en una expresión rítmica del lenguaje constituye de por sí un elemento musical primitivo, interpretación o ritmo. Es decir, la música nació al prolongar y elevar los sonidos del lenguaje. Esta teoría científica lleva siendo sostenida desde hace mucho tiempo, y filósofos y sociólogos como Jean Jacques Rousseau,¹⁹ Johann Gottfried Herder o Herbert Spencer, quienes defendieron esa teoría.

En casi todas las culturas se considera a la música como un regalo de los dioses, es por esto, que en muchos pueblos primitivos utilizan la música para defenderse de los espíritus, para alejar a la enfermedad, para conseguir lluvia, o para cualquier otro aspecto de la vida religiosa y espiritual. De esta manera, la magia que concebían que tenía la música hizo que solamente pudieran exteriorizarla chamanes, sacerdotes, u otros líderes espirituales.

Charles Darwin desarrolló una teoría en la que explicaba el origen de la música como una solicitud amorosa, como hacen los pájaros u otros animales.²⁰ La relación entre amor y música es conocida, en todos los periodos históricos (tanto en la Historia Antigua como en la Edad Media, o incluso en la música popular moderna).

Estudios antropológicos han demostrado que entre la música y el ser humano hay una gran vinculación. En la antigüedad la música servía para acompañar los rituales de apareamiento, entre otros.

¹⁹ ROUSSEAU, Jean Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas. 1era. Edición*, Ed. Akal, 1761, Madrid – España, p.49

²⁰ DARWIN, Charles, *El origen del hombre*. Edimat Libros, S. A. Madrid- España, p. 185

En la prehistoria, la música fue considerada como elemento importante para las representaciones de vida o muerte, ya que cuando existía música y danza se representaba la vida, mientras que cuando no había música se consideraba la muerte.

Los huesos, troncos, cañas y conchas eran considerados instrumentos musicales que estaban alrededor del hombre primitivo, además de la propia voz que este producía. De este modo, se acompañaba las tareas de caza y pesca, además que era el acompañamiento para los rituales de guerra, en donde se danzaba hasta el cansancio. Cualquier sonido que tenía ritmo era de mucha utilidad para ser incorporando a las actividades diarias de los primitivos. Luego, con la pronunciación de sonidos, se fueron acuñando palabras y luego frases que terminarían siendo una canción.

La música de los hombres primitivos estaba basada en la imitación de ritmos que venían de la naturaleza, especialmente de los animales. Así las manifestaciones del hombre se daban por la exteriorización de sus sentimientos.

En esta época, los instrumentos fueron objetos creados por el mismo hombre, para que luego aparezca una clasificación de estos instrumentos dividiéndolos debido al sonido que producen, por la complejidad de su construcción o por las vibraciones.

En el antiguo Egipto, se conocía ya la escala de los siete sonidos, sin embargo, estos conocimientos eran reservados para los sacerdotes, además contaban con un variado conjunto de instrumentos como el arpa y el oboe.

En Mesopotamia los músicos eran considerados personas de gran prestigio, acompañaban al monarca en actos religiosos, ceremonias de palacio y en guerras.

El arte musical da un giro histórico complejo desde los fenómenos acaecidos en la antigua Grecia, donde por primera vez se realiza una construcción filosófica para interpretar los fenómenos relacionados a la música.

En la antigua Grecia la música era relacionada con el poema épico ya que en esta civilización se le daba mucha importancia a los valores morales y educativos. Así se relacionó la música con la filosofía, ya que en esta época los bardos iban mendigando y guardando memoria oral de la historia.

En este momento de la historia se le dio mucho valor cultural a la música. Es por esto que Pitágoras la considera «una medicina para el alma», y Aristóteles la utiliza para llegar a la catarsis emocional.²¹

Para los pitagóricos la música ingresa en el sentido de concierto y armonía del universo, una visión perfeccionista de la interpretación de los cuerpos celestes, donde la *musiké* por primera vez se analiza como voz, instrumento, versificación y danza, lo cual permitía sumar el sentido de identidad en los pueblos.

Luego, en Atenas aparecen cantos como dramas, tragedias y comedias de una manera combinada.

La evolución de las formas musicales se dio a finales del siglo VI con el llamado canto gregoriano, la música del Renacimiento ingresa a una sistematización y transformación de la polifonía. Luego, con el catolicismo se instauraron los cánticos con motivo de alabar a Cristo. San Pedro introdujo a la vez los Salmos que son cánticos del Antiguo Testamento.

²¹ PORTAL, Margarita: “*Concepto y algo de historia*”, 25 marzo 2010, <http://www.portalmargarita.com/conceptomusica.htm>

Así, se desarrolla el cántico alterno que es aquel que se da con la participación de dos coros; uno de los cuales canta una estrofa y el otro responde. Al mismo tiempo, aparece el canto gregoriano que es un canto litúrgico de la Iglesia Católica. Es utilizado como medio de expresión religiosa.

Con el Renacimiento entre los años 1501 a 1600 aparecen los músicos flamencos en casi todos los centros culturales de Europa, así como la música renacentista francesa, italiana, alemana y española.

Luego con el Barroco, se desarrollaron nuevas formas y se operaron grandes avances técnicos tanto en la composición, además fue uno de los períodos en los que la música fue creativa y revolucionaria. Este avance se da en los años de 1600 a 1750.



22

Johan Sebastian Bach

El clasicismo a su vez ingresa desde el año de 1750 a 1800, donde surge una evolución en la música consiguiendo así una estructura y melodía científicista. En esta época de la música destacan tres representantes: Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

²² SANTOS, Bolívar: “Música de Dios”, 1era edición, Lima- Perú, 06 de diciembre del 2010: <http://blog.pucp.edu.pe/item/118881/mozart-musica-de-dios>.



23

Ludwig van Beethoven

Con el romanticismo los trabajos musicales son un puente entre el clasicismo y el romanticismo del siglo XIX. Sus principales representantes son: Franz Schubert, Félix Mendelssohn, Frederick Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt, Johannes Brahms.



24

Félix Mendelssohn

Aparece luego el posromanticismo la música se caracteriza por emplear el cromatismo y la tensión expresiva, a menudo teñida de pesimismo. Sus compositores más representativos son: Schönberg, Berg y Webern.

²³ SANTOS, Bolívar: Op. Cit, 22

²⁴ STEILER , Josef: “Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa”, CNICE, Chile, 08 de noviembre 2005:
<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=95790>



25

Arnold Schönberg

Del mismo modo se habla ya del movimiento futurista que busca enaltecer la vida contemporánea a partir de las artes plásticas, arquitectura, poesía, publicidad, moda, cine y música; con el fin de elaborar una nueva visión del mundo. Esto se dio en Europa en el siglo XX. Sus representantes fueron: Francesco Balilla Pratella y Luigi Russolo.



26

Luigi Russolo

Luego se da la aparición del impresionismo musical que buscaba encontrar nuevas combinaciones de instrumentos para encontrar riqueza tímbrica a principios del siglo XX. En esta época se da mucha importancia a los timbres y a los tiempos. Entre los principales compositores de este movimiento están: Claude Debussy y Maurice Ravel.

²⁵ STEILER , Josef: Op. Cit, p.2

²⁶ Id. 25 p.7

Ya para el siglo XX se da mucha importancia al expresionismo, dodecafonismo y serialismo, es decir, se da mayor interés a la composición atonal, y especialmente a la creación de la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas.

En este periodo aparecen otras tendencias como la música góspel, blues, la música concreta, el jazz y sus variantes, rock and roll, electrónica y el pop rock inglés y español. En la actualidad, la música tienen muchas variantes entre ellas: la música contemporánea del siglo XXI, bandas sonoras, jazz y jazz fusión, Pop, Rock, Heavy metal, Rap, Electrónica, Hip Hop, Punk, Ska, Reggae, Alternativa.²⁷



Andreas Mingus

2.1.1 ETIMOLOGÍA

La palabra Música procede del latín *Mūsica*, derivada, a su vez, del griego *Mousiké*, palabra que tenía en su origen dos significados: uno general que abarcaba todo lo relacionado con la educación del espíritu (colocada bajo la advocación de las nueve Musas o diosas de las artes), que se complementaba con la educación física o *gymnastiké*, y otro específico de arte sonoro.²⁹

²⁷ COMELLAS, José Luis: *Historia sencilla de la música*. Ediciones Rialp, Barcelona-España2006, p.34

²⁸ STEILER , Josef: Op. Cit 25, p. 3

²⁹ GARCIA, Héctor, Proyecto educativo, *Concepto de música*, 7 abril 2010, Quito-Ecuador: http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia/NE_Musica2.htm

De ese modo se comprende la aparición del arte en sentido inspirativo y teoría del arte musical, del cual se construirán diversos sentidos dependientes del contexto de producción cultural e histórica.

Los conceptos de música varían como parte de la construcción cultural occidental, así la música podría comprenderse en amplio sentido como: “El arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos u otros a la vez, de suerte que produzca recreo al escucharlos, conmoviendo la sensibilidad ya sea alegre, ya tristemente”.³⁰

La música como el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios aparece con los estudios occidentales. Para esto, se utilizan los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo.

Como manifestación artística, la música es un producto cultural que busca suscitar una experiencia estética en el oyente. También constituye un estímulo en el campo perceptivo del hombre, que puede cumplir con distintas funciones, como el entretenimiento, la ambientación o la comunicación.

La música, está compuesta por dos elementos básicos, que son los sonidos y los silencios. El sonido es la sensación percibida por el oído, a través de las variaciones de presión producidas por el movimiento vibratorio de los cuerpos sonoros y que se transmiten por el aire. La ausencia del sonido es el silencio, que nunca es absoluto ya que existe la atmósfera.

³⁰ CALPESA, Grupo: ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO - AMERICANA, TOMO XXXVII, Edición 1973, Ed. ESPASA, Madrid – España, p. 669

El sonido cuenta con cuatro parámetros fundamentales: la altura (el resultado de la frecuencia que produce un cuerpo sonoro, que determina si el sonido es grave o agudo), la duración (el tiempo que duran las vibraciones que producen un sonido), la intensidad (la fuerza con la que se produce un sonido, representada por la amplitud) y el timbre (la cualidad que permite distinguir entre los diferentes instrumentos o voces).

La organización de la música, a su vez, depende de distintos aspectos, entre ellos la melodía (el conjunto de sonidos que suenan en forma sucesiva y que se perciben con una identidad y sentido propio).

La armonía (que regula la concordancia de los sonidos y cuya unidad básica es el acorde) y el ritmo (la pauta de repetición de los sonidos y silencios).

2.1.1.2 DIEZ DEFINICIONES DE MÚSICA

a. Diccionarios enciclopédicos:

a.1. “Lenguaje artístico cuyo medio de expresión son los sonidos. El nacimiento de la música debió confundirse con las expresiones vocales de trabajo. Aunque su antigüedad es evidente, poco sabemos de la música primitiva”.³¹

a.2. “Arte de combinar los sonidos conforme a las leyes de la melodía, armonía y ritmo. Concierto de voces. Compañía de músicos”.³²

³¹ Diccionario Océano UNO. Barcelona, OCEANO. 2001

³² Diccionario De la Lengua Española. Espasa- Calpe, Madrid España, 2004

a.3. “Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de los unos y los otros a la vez, de suerte que produzca recreo al escucharlos, conmoviendo la sensibilidad ya sea alegre, ya sea tristemente”.³³

b. De Músicos:

b.1. “La música es la aritmética de los sonidos, como la óptica es la geometría de la luz.”.Claude Debussy.



34

b.2. “A mi juicio, creo que la música está incluida en la lista de las mejores bendiciones de Dios. Fue creada e inspirada por Dios para que nosotros sus hijos tuviésemos plenitud de vida”. Ted Stanton, División de Música y adoración Convención Evangélica Bautista Argentina.

b.3. “La Música tiene poder. La Música puede ser vulgar, suave o vigorizante, noble, filosófica u orgiástica. Tiene poder para el mal así como para el bien”. Howard Hanssen, Esc. Eastman de Música, Nueva York.



35

³³ Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo-Americana, Tomo XXXVII, Espasa- Calpe S.A., Bilbao, España

³⁴ CREIGHTON´S Collection: *Catálogo de música, 9 de enero de 1999, Londres-Gran Bretaña:* www.creightonscollection.co.uk

³⁵ Id. 34 p.3

b.4. “La música es algo espiritual. Puedes hipnotizar a la gente con la música y cuando los tengas en su punto más débil, puedes predicar a sus subconscientes lo que deseas decirles”. Jimmy Hendrix, Uno de los " Padres del Rock".



36

c. De Teólogos:

c.1. “La música gobierna al mundo, endulza las costumbres, consuela al hombre en la aflicción. Es hija del cielo. Es el más bello y el más glorioso don de Dios. Es una disciplina; es una educadora; hace a las gentes más dulces, más amables, más morales, más razonables". Martín Lutero:



37

c.2. “La música es un regalo que Dios ha creado para que la disfrutemos y usemos en la adoración. Bien podríamos decir " En el principio... y vio Dios que la música era buena y agradable”. La música en sí misma como creación de Dios, es buena”. Eduardo Ramírez.

³⁶ LÓPEZ, Javier: “El padre del rock” , 08 de marzo del 2011, NY: ■ www.javierjaso.com

³⁷ Id. 31 p.23



38

Eduardo Ramirez

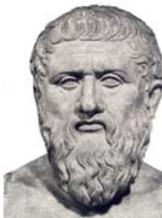
c.3. “La música, cuando toma la participación total de la persona, apela al sentido rítmico. Es decir, sensaciones corporales a través de la pulsación. Apela al sentido estético por medio de la suavidad de los tonos, la elevación, la estructura armónica del tono y sus formas ordenadas. Y porque es el idioma del alma, apela muy ciertamente al sentido espiritual”. Hugo McElrath.



39

d. Otras personalidades:

d.1. “Cuando las formas de la música cambian, las leyes fundamentales del Estado cambian con ellas”. Platón



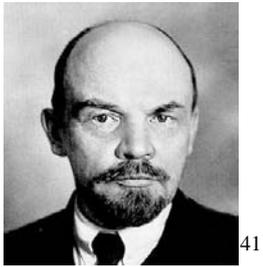
40

³⁸ BLANCO, Carlos: “Guías de religión” : 09 de enero del 2005, Lima- Perú:
<http://febland.googlepages.com/feblandopus>

³⁹ Id. 38

⁴⁰ Diccionario De la Lengua Española: Op. Cit p.21

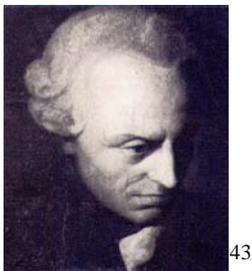
d.2. “Una manera rápida de destruir la sociedad es a través de la música”. Vladimir I. Lenin



d.3. “Arte que enseña a disponer y conducir los sonidos de tal suerte que de su consonancia, de su sucesión y duración relativa resulta una sensación más o menos agradable. Pontecoulant.



d.4. “Arte de expresar una sucesión agradable de sentimientos por los sonidos”. Kant

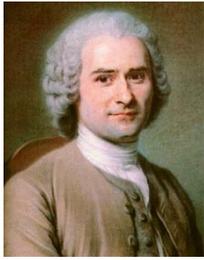


d.5. “Arte de expresar determinados sentimientos de un modo agradable al oído”. Rousseau.

⁴¹ Diccionario De la Lengua Española: Op. Cit. P, 343

⁴² Id. 41 p.459

⁴³ Id. 41 p.651



44

e. Definición propia:

e.1. “La música es la expresión del alma, maravillosa manifestación externa de los sentimientos, tiene el poder para hacer el bien o el mal. Afecta las emociones no solo de las personas sino de toda la naturaleza”.

2.2 LA MÚSICA COMO UNA MANIFESTACIÓN DE PODER

La música tiene una influencia directa sobre las personas y determina ciertas sensaciones, emociones, ideas y acciones, debido a las impresiones físicas del sonido y es más que un simple fenómeno vibratorio que se percibe por el oído. La música representa valor, tradición, convergencia, ancestralidad, ritos y mitos populares de importancia para las sociedades, es una construcción trascendente.

La estructura del sonido, o un grupo de sonidos percibidos en conjunto no es susceptible sino de sensaciones agradables o indiferentes. Entonces, la impresión producida por los sonidos y sus acordes actúa poderosamente el hábito o la educación de cada individuo. Así, Wagner menciona:

“Todas las artes se relacionan con un objeto real, mientras que la música se dirige directamente a nosotros sin representarnos ninguna cosa en particular”.⁴⁵

⁴⁴ Diccionario De la Lengua Española: Op. Cit. P, 651

⁴⁵ Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo-Americana, Tomo XXXVII: Op. Cit. p. 670

El investigador Patrik Nils Juslin⁴⁶, neurocientífico, investiga la música y su conexión con las emociones y se basa en que la mayoría de personas se encuentran condicionadas de manera positiva frente a la música, debido principalmente a que el sonido es el primer contacto que el neonato tiene con el exterior, es por este motivo, que si la madre escucha música reproduce sustancias químicas llamadas endorfinas y en el bebé se crea una reacción fisiológica. A la vez, el investigador destaca que la audición tiene mayor poder asociativo o sugestivo que la imagen, el gusto o el tacto.

Entonces, el arte musical no es sólo una creación del hombre, la música es el medio de expresión más viva que Dios dotó a muchas especies, su fuerza expresiva y emotiva radica en la misma naturaleza psíquico- orgánica de los seres, desde la visión metafísica. Así pues, no es extraño que la música prescindiendo de todo carácter estético, ejerza sobre el organismo y, especialmente sobre el sistema nervioso, una influencia tal, que hasta han podido utilizarse sus efectos como medio de curación en determinadas enfermedades. Es por esto que en la actualidad existe la *musicoterapia* como un tratamiento que emplea la música o el sonido para el tratamiento de enfermedades psicológicas y del estrés. Esta acción fisiológica es real, incluso los mismos animales, pero sobre todo los humanos la experimentan:

*“El hombre, animal racional consciente de sus emociones y del medio con el que se producen, se expresa al emplear consciente y libremente este medio que le regula según arte y le constituyó en arte”.*⁴⁷

La música y su poder tiene dos vías en la que actúa: fuera del individuo y dentro de sí mismo. Sin embargo, las dos presencias actúan de manera casi imperceptible, pero poderosa.

⁴⁶ LEONARDO, *La Influencia Psicológica de la Música*, 31 de enero 2008, <http://psicologiaalavida.bligoo.com/content/view/126197/La-Influencia-Psicologica-de-la-Musica.html>

⁴⁷ Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo-Americana, Tomo XXXVII: Op. Cit. p. 679

No se puede decir que toda música posea este poder, esto depende de la organización musical, la cultura a la que se pertenece y las características que tienen cada oyente o receptor del sonido.

Existen varios estudios referentes a la influencia de la música en las personas y uno de estos precisamente realizado en la Universidad de Stanford reveló que la música es uno de los estímulos más poderosos que existe para evocar sensaciones en el cuerpo humano, gracias a que los nervios auditivos predominan dentro de todos los sentidos. Lo musical es capaz de cambiar los estados de ánimo de las personas que la escuchan, así sea de manera mínima. Con el conocimiento de que la música tiene un poder inigualable, muchos hombres han aprovechado este poder, para convencer a mayorías en objetivos que solo les convendría.

Por ejemplo, en la China de hace 2.000 años A.C., el emperador llamado *Chum* monitoreaba la salud de su vasto reino a partir de la música que producía. Años después Platón se hizo eco de las palabras del emperador chino al mencionar que si las formas de la música cambian, las leyes fundamentales del Estado cambian con ella. Ya en el siglo XX, Lenin, co-fundador del comunismo, reflexionó que una manera fácil de destruir una sociedad es a través de su música.

Hoy, los musicoterapeutas son buscados por las personas, ya que con el poder de la música se realizan tratamientos y curaciones de enfermedades tanto físicas como mentales.

Otro grupo que aprovecha el poder de la música son los empresarios que montan sus redes comerciales para generar ganancias multimillonarias con la venta de videos musicales, discos, aparatos reproductores de audio, campañas políticas, etc.

“El secreto que tienen estas empresas es conocer el género que predomina en la gente, conocer la letra de las canciones, los ritmos, etc. “para aplicarlos en sus campañas publicitarias sin olvidar aspectos como la violencia y el sexo que son elementos importantes y llamativos”⁴⁸

Después de sendos estudios, se pudo determinar que existen tres estímulos inadvertidos con los cuales se puede manipular el pensamiento del individuo. Estas son: el sub-audio que es un estímulo que se graba por debajo de la voz del cantante y de los instrumentos musicales. Este estímulo está a menos treinta decibeles, lo cual lo hace imperceptible, sin embargo, ha sido útil para el tratamiento de adicciones. Esta técnica se volvió importante para algunas empresas que empezaron a vender sus productos con el fin de mejorar la memoria, aprender un idioma, etc.

Otra de las técnicas utilizadas en la actualidad es el enmascaramiento al derecho, que es un estímulo que se encuentra a nivel de la voz, sin embargo es un estímulo que pasa inadvertido, ya que las palabras pueden contener doble significado. Esta técnica es difícil de detectar.

Por último, el enmascaramiento al revés es un estímulo que se graba opuestamente al disco, siendo considerada una técnica controversial y se la debe al poeta y escritor Aleister Crowley, quien sugirió la práctica de caminar al revés, leer al revés y escuchar música al revés.⁴⁹

Pasando al nivel comercial, uno de los pioneros en experimentar con éstas técnicas fue el fisiólogo, Dr. John Kappas. Durante décadas el Dr. Kappas asesoró la industria del entretenimiento en Hollywood.

⁴⁸ COQUI, William: En la música, *El poder de la música*, 5 de mayo del 2010, http://home.coqui.net/proconci/IPC_Web_Site/El_Poder_de_la_Musica.html

⁴⁹ COQUI, William: Op.cit. p. 2

Antes de morir reveló parte de su experiencia en el campo de la manipulación musical. En entrevista, dio a entender que “no se le debe prestar mucha importancia a los estímulos ocultos en las canciones sino a los explícitos, es decir, a lo que se dice de forma directa”⁵⁰

Lo importante dentro de este aspecto es cómo llega el mensaje al cerebro y cómo se internaliza en el tejido nervioso.

Es por eso, que el individuo podría descartar o aceptar el tiempo de canciones que escuche y así va fortaleciendo la red de criterios que filtra en la corteza del cerebro tanto el mensaje explícito como el subliminal.

Entonces, una persona que goce de salud mental, que esté alegre - eufórico, o tenga sueños y metas que cumplir, “será inmune a estímulos negativos que podrían cambiar su vida e incluso llevarla a acabar con su existencia. La razón será la que guía la existencia de una persona”.⁵¹

Después de demostrar cómo en los sentidos fisiológicos, clínicos, terapéuticos y la experiencia del mensaje comercial se superpone este intenso producto cultural, lo importante es destacar el valor mítico- religioso que se puede deducir de las teorías comunicativas del rito y comunión, donde lo demostrable es un poder de acercamiento de las personas, dentro de los estados de complacencia social, hacia la concreción de identidades culturales beneficiadas por la construcción social determinada.

⁵⁰ Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Tomo XXXVII: Op.cit. p.721

⁵¹ PARDO, Carmen, *El poder de la música*. La música del poder, 11 Junio 2008, <http://observatoridemusica.wordpress.com/2008/06/11/el-poder-de-la-musica-la-musica-del-poder/>

Los pueblos se benefician de ese poder, que también se ve instrumentalizado por la clase dominante, pero sobre todo, el régimen de producción cultural focalizado pretende un despegue de las creencias, convicciones y cosmovisiones de los pueblos, quienes fortalecen el paradigma de la cultura popular viva. Este proceso se inicia con la evocación a los valores y significados propios en un código social popular.

La cultura musical *pop*, de donde deriva el término popular es un manifiesto que no sólo se ha obtenido a base de discusiones filosóficas o científicas históricas, también responde a movimientos dialécticos de no-identidad y oposición al discurso cultural oficial. Empero, uno de los principales retos de la música es crear verdaderas revoluciones en las dimensiones sociales, afectivas e incluso políticas.

Lo demostrable en la música de insurrección es un sentido de apropiación de los derechos y libertades, por ejemplo en la música andina, el folklore o la música revolucionaria propia de nuestros pueblos, donde se manifiesta un sentido de rechazo al abuso de poder, al crimen de Estado y a las guerras, ese fenómeno es especialmente un sentido libertario de Latinoamérica, sobre todo en varios países que atravesaron regímenes militares, sanciones, encarcelamientos y persecuciones, torturas, violaciones a los Derechos Humanos y la contradicción burguesa-proletaria. Todos esos elementos olvidados en la historia mística de la música como forjadora de utopías sociales y cambios relacionados con la decadencia ilegal de los asaltos del poder, permanecen en la memoria de la producción cultural de identidad: la música popular.

La música también es revolución cultural, así forma la identidad y la tradición ancestral de lo popular, de ahí que sea considerada como un verdadero lenguaje de apropiación de “lo nuestro” a manera de gesta y manifestación trascendente.

Cuando se relaciona la música del pueblo para crear identidades específicas se puede hablar por fin de música popular. Esa música con el carácter emergente y solidaria, la música que re-funda y construye un cultura legítima fuera del poder publicitario debe ser reconocida como una construcción real de lo que se la ha robado a la mayoría.

La música que sufre la discriminación del lenguaje clásico, la música que se intenta masificar, donde lo academicista mira como abominación del arte refinado, donde el lenguaje cotidiano del pueblo opina y resignifica, donde los valores intangibles del ser humano se fortalecen y los paradigmas de insurrección cambian resultan en el verdadero proceso acuñado al término popular.

2.4 ORÍGENES DE LA MÚSICA NACIONAL ECUATORIANA

Las diversas nacionalidades autóctonas del Ecuador carecieron de un sistema de registro musical tangible, eso debido a la alta transmisión oral que propone la cultura andina, por lo cual, es difícil acceder a algún rastro de la música indígena o a la anterior al periodo colonial, sin embargo, la escasa documentación demuestra que la música era de creada por viento y voz.

La producción musical ecuatoriana iniciaría según los estudios pertinentes en el:

“Neolítico temprano, cuando los pueblos de Valdivia en la Costa central del Ecuador enfrentaban contradicciones en los procesos productivos, esa vez reflejados en el manejo y control de la tierra, las plantas y todos los elementos de la tierra, no siempre combinados en condiciones favorables para la supervivencia humana”⁵²

El canto ancestral se combinaba con la visión religiosa, los chamanes coreaban para la invocación, protección o beneficio, para la guerra o la paz, para hacer la tierra fértil y para pedir bondades de los dioses a su pueblo. La cultura ritual- ceremonial explica la trascendencia y el impacto humano del canto y la música para el pueblo autóctono ecuatoriano.

⁵² VILLENA, Carlos: “AYNI”. 1era edición, Ed. Amaru Wayra, Univ. San Martín de Porres, Quito-Ecuador, 2009, p. 8

Los ritos de siembra, cosecha, matrimonio, nacimientos, combates, defunciones y otros, como la adoración a la *Pacchamama* y a las *Huacas* comunitarias eran actos acompañados de música y coros. Para la cual se utilizaban instrumentos contruidos con materiales como conchas, palos, huesos, plumas, pieles de animales, etc. Estos instrumentos fueron principalmente de percusión y de viento como tambores y flautas autóctonas. Los instrumentos ancestrales como los rondadores, pucunas, dulzainas y bombos que caracterizan a la música popular, propia de los ancestros y herederos *quitus* y *cañaris*, todavía se conserva en sectores campesinos e indígenas.

Después de la llegada de los españoles al territorio ecuatoriano, los ritos fueron atacados, censurados y condenados, por lo cual: “Quemaron los *quipus*, elementos materiales que sustentaban la tradición oral, además de extinguir a los *quipucamayos*, mediante un decreto oficial de 1.583, lo mismo hicieron con los *amautas*, filósofos e historiadores del régimen”.⁵³ Mediante ese brutal ataque a nuestra remota identidad, se concluye el episodio más oscuro para la música originaria del Ecuador.

Después de la Colonia, los procesos de resistencia permitieron restaurar algunas prácticas religiosas, pero la censura era también un eje político, así los principales productores indígenas se mantenían en una identidad cultural disfrazada por una máscara blanca, pero los sueños no se podían extinguir. Mientras eso sucedía, tanto en la época Colonial como en la Republicana, la música era generalmente de carácter religioso. Los músicos tenían una estrecha relación con la iglesia ya que eran directores de o maestros de capilla y también se hacían cargo de los coros de la iglesia.

En las festividades populares y religiosas se dio la música profana a través de las bandas, mientras la música de cámara se escuchó en los salones de la Real Audiencia de Quito.

⁵³ VILLENA, Carlos: Op. Cit, p. 22

Durante la época colonial y republicana no existían muchos compositores, pero quienes se dedicaban a la actividad, realizaban las canciones de alabanza, coros y las primeras canciones populares, además aparecen los villancicos que son bien vistos hasta la actualidad. Mientras se fundaba la República del Ecuador, la influencia europea se vuelve más notoria, desplazando una vez más la alta cultura del indigenismo y la música popular mestiza. Pero, la transformación hacia lo europeo, encuentra resistencia, por lo que se opta por re-crear la música en sentido más amplio, mientras se restablece un mecanismo de apropiación e hibridación cultural, mientras los diferentes compositores encontrarán una época dorada para su composición.

Diego Lobato de Sosa es el primer compositor del que se tiene noticia en el siglo XVII y es considerado de gran figuración en la época, además entre los más destacados están: Francisco Coronel, Manuel Blasco, Mariano Baca, Ignacio Miño, Antonio Altuna, Agustín Baldeón, Juan Agustín Guerrero, Manuel Jurado, Crisanto Castro, entre otros.⁵⁴

Esos años de transformación liberan la relación de la religión con la autonomía popular pagana, es por esto que nacen y toman fuerza las bandas de pueblo. Además de esto, es visible también el desarrollo de la música militar, ya que todos los batallones o unidades militares poseían su propia banda.

Mientras que el s. XIX ofrecía una recuperación para las identidades mestizas, la población indígena se encontraba subsumida por un mandato mestizo de carácter racista, los cánticos revelaron otras facetas ocultas como el amor, el encuentro con la naturaleza, la pasión y el fortalecimiento de la cultura indigenista.

⁵⁴ JARAMILLO, Hugo, Andrade David, *La música en el Ecuador*, músicos y compositores ecuatorianos, 5 Mayo, 2010, http://janeth_haro.tripod.com/lamusica.htm

Entre tanto, las tradiciones se sumergían en un proceso de perfeccionamiento en los instrumentos musicales, la poesía y la lírica se aumentaron a la voz del pueblo:

De Otavalo, se han recogido varios versos de amor prohibido como el escrito por un anónimo del s. XIX que fue muy difundido en las tradiciones recuperadas por el pueblo indígena:

<i>Laurita huarmicu</i>	Laurita, amorcito
<i>Jatun panpalla yanacu</i>	mujercita de Jatun Panpa
<i>Cuncashcamari yarcani</i>	pensé que me has olvidado
<i>Mana cuncahuashcanquichu</i>	pero no me has olvidado. ⁵⁵

La música ecuatoriana se caracteriza por su especial visión de la vida, del amor y de la muerte, usualmente las composiciones no eran pesimistas y la elaboración sutil de los versos y el acompañamiento de las estrofas con los ritmos son de viento y cuerda hacen irrupción especial en el sentido del discurso musical, formando una dialéctica llena de imaginación y de fortaleza lúdico representativa.

Con el paso del tiempo, se trae desde la Europa del s.XIX, bailes como los valeses y polcas, consideradas como músicas elegantes y ligeras. Esta música se escucha también en las fiestas populares, aunque es de mayor importancia la música mestiza que en el siguiente siglo tomará mayor desarrollo, eso dependería del pasacalle y aire típico.

⁵⁵ VILLENA, Carlos: Op. Cit, p. 25

Con el auge del siglo XIX, nacen los primeros músicos académicos que se formaron especialmente para la interpretación en el primer Conservatorio de Música, que fue fundado por el presidente Gabriel García Moreno. Aquí se destaca un personaje que aportó significativamente en el pasillo ecuatoriano y al tango, el es Carlos Amable Ortiz.

Otro dato importante fue el aporte de las marchas fúnebres difundidas por las bandas de institucionales y de pueblo del músico Antonio Nieto.

Ahora bien, para conocer mejor el significado del pasillo, se puede decir que el pasillo es una adaptación del valse europeo. “Su nombre se puede traducir como baile de pasos cortos. En la actualidad con poquísimas excepciones solo permanece el pasillo de movimiento lento y tonalidad menor.”⁵⁶

Al finalizar el siglo XIX se destaca el trabajo de Pedro Pablo Traversari quien elaboró una colección de instrumentos musicales a nivel universal y que en la actualidad se puede observar su rastro en el museo de la casa de la cultura que a propósito de esto, la sala lleva su nombre.

Además de este aporte también sobresalen otros músicos como Nicolás Guerra y Rafael Valdivieso. Todo esto se puede conocer gracias al aporte e investigación de Godoy.

La música tuvo un gran cambio debido a los efectos de la revolución liberal, ya que la música busca encontrar un lenguaje propio basándose en la música académica nacionalista.

⁵⁶ Música Ecuatoriana, carpeta 2005, El blog de la clase, Escuela de comunicación, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, http://carpeta2005.blogspot.com/2005_07_01_archive.html

Es así que, Domingo Brescia, músico que impartía sus clases en el Conservatorio de Música fundado por el General Eloy Alfaro dio los conocimientos necesarios a Segundo Luis Moreno, un destacado personaje dentro de la música ecuatoriana por sus importantes aportaciones. Otros músicos destacados en este periodo son: Francisco Salgado, Sixto María Durán, Alberto Moreno Andrade y Salvador Bustamante Celi.

Luego durante el siglo XX, gracias a la formación académica de nuevos músicos y a la gran influencia del Ecuador hacia el mundo, los compositores incursionaron en los campos de la música de cámara y sinfónica, dejando de lado lo que hasta ese momento era estrictamente la música popular, sin embargo esto no significa olvidar o dejar de lado las raíces populares.

Luis Humberto Salgado es el músico quien más trasciende durante la primera parte de este siglo, ya que es el creador de los aires típicos y la forma *sonata* alcanzando un total de 150 obras creadas. Salgado dejó para la posteridad piezas de impecable factura como su "Sanjuanito futurista", composiciones de cámara, obras sinfónicas y numerosas obras de música popular influenciada por los clásicos y por las nuevas formas tonales y seriales. "Otro compositor destacado es Belisario Peña Ponce, con himnos sacros, jaculatorias y misas".⁵⁷

Precisamente es aquí, cuando el pasillo alcanza su esplendor ya que hay un numeroso grupo de compositores que la realzan y la hacen formar parte de la cultura del Ecuador.

⁵⁷ JARAMILLO, Hugo, Andrade David, *La música en el Ecuador*, músicos y compositores ecuatorianos, 5 Mayo, 2010, http://janeth_haro.tripod.com/lamusica.htm

Para esta época, los compositores cuentan con un ritmo que era de la preferencia del público: el pasillo, además utilizaban letras de poemas de reconocidos poetas como: Ernesto Noboa, Medardo Ángel Silva, José María Egas y Arturo Borja, quienes son parte de los modernistas de la generación “decapitada”. Esta música al final fue muy difundida y muy reconocida, gracias a poemas de Jorge Carrera Andrade, Miguel Ángel León, Gonzalo Escudero, entre otros. Pero, también sacaron a relucir sus propias creaciones.

A esta generación pertenecen compositores de varios géneros musicales tal es el caso de: José Ignacio Canelos con su aporte al pasillo y a la música sacra, Carlos Brito Benavides, compositor del pasillo “Sombras”, Francisco Paredes Herrera, Segundo Cueva Celi, entre otros.

Un dato importante es el aporte de Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi, del dueto Ecuador, ya que fueron considerados los mejores intérpretes de su época, aún cuando se grababa discos de carbón, pero en Estados Unidos, ya que en el país, todavía no se accedía a la tecnología para realizarlo.

Con el paso del tiempo se nota un resurgimiento en la música ecuatoriana, especialmente del pasillo, es así que con una excepcional voz y un intenso dramatismo en la interpretación aparece la figura brillante de doña Carlota Jaramillo, pero también se debe señalar el aporte de algunos conjuntos orquestales como el de Luis Aníbal Granja, Víctor Salgado y Blacio Jr., etc.

El momento de transición de la música es durante los años cincuenta, en donde los ritmos extranjeros empiezan a invadir los espacios debido al poder de la radio. Aquí empiezan a incursionar ritmos como los boleros, los tangos, valeses, las cumbias, el *merecumbé* y otros ritmos tropicales. Sin embargo, y a pesar de todo, el pasillo sigue reinando en el país.

Después empiezan a tomar fuerza los radio teatros, en donde los artistas tenían la posibilidad de interpretar sus melodías en vivo, así sobresalen talentos como: el dueto de Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez, Hnos. Montecel, las Hnas. Mendoza Sangurima, Hnas. Mendoza Suasti, Los Coraza y Marco Tulio Hidrobo.

Otros músicos quienes tuvieron gran injerencia en la composición de música popular fueron: Marco Tulio Hidrobo, Clodoveo González, Cristóbal Ojeda Dávila, Gonzalo Vera Santos, Leonardo Páez, Rafael y Alfredo Carpio.

Julián Tucumbi Tigasi, fue un compositor de música indígena andina, mientras que otros compositores de música popular aparecen: Carlos Rubira Infante y Claudio Aizaga, quien creó obras para piano y ballet.

Uno de los personajes más importantes dentro de la música popular ecuatoriana, aunque no figuró como compositor es el intérprete Julio Jaramillo Laurido. “En esta lista también destacan Olimpo Cárdenas, el dúo de los Hnos. Miño Naranjo entre otros”.⁵⁸ Con larga trayectoria en Alemania, fue Mesías Maiguashca, quien se destacó como excelente compositor académico, por ser un alto exponente de la música electroacústica.

Del mismo modo, es importante el aporte de Gerardo Guevara, quien impactó con su música por el alto contenido social de sus letras, las cuales estaban inspiradas en escritores como Adoum, Carrera Andrade y Pablo Neruda.

⁵⁸ JARAMILLO, Hugo, Andrade David, *La música en el Ecuador*, músicos y compositores ecuatorianos, 5 Mayo, 2010, http://janeth_haro.tripod.com/lamusica.htm

Uno de los mejores intérpretes de guitarra, requinto, piano y acordeón es Segundo Bautista Vasco, al igual que Homero Hidrovo, virtuoso de la guitarra con alto nivel técnico.

Por otra parte, un destacado compositor de la música popularailable es Polibio Mayorga, quien figura en el grupo que impulsó la Nueva Canción Ecuatoriana y Latinoamericana con las agrupaciones Jatari y Pueblo Nuevo.

También aparecen solistas fusión: Hugo Hidrovo, Jaime Guevara, Ataulfo Tobar, los Hnos. Diablo y Héctor Napolitano, entre otros compositores contemporáneos, quienes mantienen el sentido de música popular, en convergencia con los ritmos de *soul*, *blues* y *rock*.

El imbabureño Enrique Males y el chimboracense Rosendo Aucancela fueron quienes impulsaron la música indígena y música negra en la época actual.

2.3.1 Estilos de música nacional, géneros y formatos

Existe una gran cantidad de estilos y géneros musicales, de los cuales se derivan subgéneros y formatos usualmente analizados para la industria cultural nacional. En Ecuador, los principales géneros de música⁵⁹ serían:

Música de la cultura tradicional y mestiza:

Aire típico: Género musical de danza con texto, utiliza el baile de pareja suelta. Al parecer se inició en la sierra norte (proviene del repertorio de arpa indígena).

⁵⁹ BUENO, Julio: *Cancionero Mestizo Ecuatoriano*, Guayaquil-Ecuador, 22 marzo del 2008, <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?Home&post=15>

Este posee filiación directa con la rondeña, algunos los llaman cachullapis. Es un género importante y se sigue escuchando hasta hoy.

Albazo: Es un género musical de danza y texto (significa alborada), usa el metro binario compuesto de 6/8. Se acompaña del baile en pareja suelta, se suele cantar a la madrugada. Anuncia las fiestas (inicialmente los indígenas lo utilizaban para despertar a los novios al otro día de casados). La rítmica de base del albazo es la misma que la del yaraví, pero en otro tempo. El albazo tiene filiación (parentesco directo) con el capishca cuencano, el aire típico y es muy parecido a la bomba del Chota.

Alza que te han visto: Género que fusiona la danza con el texto. Surgió en el siglo XVIII, alcanzando gran popularidad en casi todo el siglo XIX, se lo conocía en el litoral y en el altiplano, era una danza cantada. La música del alza se hallaba en tonalidad mayor, y sólo el estribillo modulaba a tonalidad menor, utilizaba guitarra y arpa.

Amorfino: Género musical de danza con texto. Muy difundido en épocas coloniales. En la región litoral, los versos del amorfino tenían características de "contrapunto" o desafío acompañados por la guitarra, el acordeón o el rondín, que eran tocados por los contendores o por alguno de los expectantes.

Cachullapi: Género musical de danza con texto, aparece en la primera mitad del siglo XX. Fue el compositor Víctor Manuel Salgado Tamayo (siglo XX) el inventor del cachullapi.

Para Segundo Luis Moreno (1882-1972), los cachullapis no son sino rondeñas en germen, o la degeneración de las formas que se denominaron albazos y amorfinos.

Chilena: Género musical introducido en el país, usa la danza con texto o instrumental.

Nace de la zamacueca, danza que trascendió del Perú a las regiones andinas y litoral del Ecuador, hasta llegar a Chile, en donde se la reconoce como baile nacional, fue escuchada por los viajeros del siglo XIX entre las clases populares. En Ecuador la zamacueca, tras un proceso tomó el nombre de chilena, el ritmo de acompañamiento es idéntico al que usa Chile en su canción nacional.

Danzante y Yumbo: Géneros musicales de danza. Tienen orígenes prehispánicos y su localización está centrada en la región andina (danzante) y oriental del Ecuador (yumbo). Inicialmente el danzante tuvo la rítmica actual del yumbo y viceversa. A principios de los años sesenta se establece la rítmica que actualmente los diferencia.

Fox incaico: Género musical y canción. Su nombre proviene del *fox trot*, que significa “trote del zorro” y que es una especie de *ragtime* norteamericano, que data de la primera década de este siglo. Producto del influjo de las músicas extranjeras que se conjugaron con elementos musicales ecuatorianos desde la segunda década de este siglo. También aparecieron otras combinaciones: el incaico, yaraví, shimmy incaico.

Pasacalle: Género musical, danza con texto. El pasacalle ecuatoriano tiene relación directa con el pasodoble español, con la polca europea y el corrido mexicano. Surgió a principios de este siglo, pero se fue gestando desde el siglo anterior. Es un baile de mucho movimiento y callejero, de carácter social. Se lo encuentra en todo el país, en homenaje a provincias, ciudades, poblados e incluso barrios, son “segundos himnos”.

Pasillo: Género musical con texto y danza, luego pasó a ser canción. Al parecer surgió poco antes de la mitad del siglo pasado en los territorios que tiempo atrás comprendía a la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela).

Es una adaptación del vals europeo. Su nombre se puede traducir como “baile de pasos cortos”.

El pasillo es una variante de los vales europeos -el *walzen* (vals alemán) que significa “dar vueltas bailando” y *landler* (vals austriaco), que se introdujo en América a principios del siglo XIX⁶⁰, se lo encuentra en toda Latinoamérica.

Ecuador popularizó al pasillo en el s. XIX, con el tiempo este género tan perfeccionista se convirtió en el símbolo musical del nacionalismo. Incluso se considera que existen sub géneros como: Pasillo costeño, Pasillo serrano; Pasillo de baile, pasillo rockolero o Pasillo de reto.

El pasillo ecuatoriano posee características únicas como el sentido de añoranza y nostalgia por la tierra. Ecuador conserva un pasillo de movimiento lento y tonalidad menor, convirtiéndolo en un género único. Entre tanto, el pasillo ecuatoriano evoca la sentimentalidad. Incluso, durante la segunda mitad del s. XX, se sumó al pasillo ecuatoriano poemas de altos poetas y poetizas nacionales.

Se considera al legendario Dúo Ecuador, la notoriedad de haber sido el primero en masificar sus ventas, siendo el grupo más conocido durante una gran época. El mítico dúo estaba conformado por los compositores: Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi, quienes inmortalizaron hermosas melodías que aun hoy se escuchan. De igual manera: Doña Carlota Jaramillo, los Hermanos Villamar, las Hermanas Sangurima, Fresia Saavedra, Pepe y Héctor Jaramillo, Lilian Suárez y el Conjunto Quimera permiten mantener la identidad del pasillo contemporáneo en Ecuador y Latinoamérica.

El género del pasillo tuvo su clímax con el aparecimiento del cantautor y compositor guayaquileño Julio Jaramillo, quien fundó el pasillo rockolero y permitió el despegue de la música rockolera.

⁶⁰ BUENO, Julio: *Cancionero Mestizo Ecuatoriano*, Guayaquil-Ecuador, 22 marzo del 2008, <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?Home&post=15>

Después de la muerte de Julio Jaramillo, el pasillo ecuatoriano pierde popularidad cosmopolita, pero también fortaleció el paradigma de gran alcance a sus seguidores, muchos de ellos, intentan hasta hoy llenar ese vacío en el mercado internacional.

Carlos Rubira Infante, inició con ese proceso en Guayaquil y sus obras más aclamadas son: Chica linda, Guayaquileño Madera de Guerrero, etc. Otros autores del pasillo ecuatoriano muy reconocidos son: Enrique Espín Yépez, los Miño Naranjo, el Dúo Benítez y Valencia, Los Brillantes, entre otros. Entre los cantautores ecuatorianos en boga, encontramos a Juan Fernando Velasco, quien intenta llevar los pasillos a la audiencia global.

De igual manera, el Tenor Rossiniano Roberto Estrella reproduce hasta la actualidad el pasillo ecuatoriano, a pesar de no ser de este país. Quienes sí continúan con el legado del pasillo son los ecuatorianos: Marlon Valverde y Paco Godoy, este último un gran pianista que llevó muy alto su disco: "Raíces, los mejores pasillos y sus mejores intérpretes", donde incluye los temas clásicos del pasillo: Cantares del alma, Sendas distintas, Al oído, Despedida, Gotas de ajeno, Esta pena mía, Rebeldía, Devuélveme la vida, Como el rocío, El aguacate, Anhelos, El alma en los labios, Un rosario de besos, Latidos, Un triste despertar, Corazón que no olvida, Romance de mi destino, Adoración, No te podré olvidar, Ojos tentadores, Lamparilla, Ángel de luz, Tu y yo, Pasional, Canción Azul, etc.

José Luis Rodríguez Vélez, Carlos Brito, Rosario Sansores, Abel Romeo Castillo, Gonzalo Vera, Lauro Dávila, Vicente Gómez Gudiño y César Alcedo, son considerados como los mayores exponentes hasta la actualidad.

Pasodoble: Género musical de danza con texto o instrumental. Contribuye a la configuración del pasacalle ecuatoriano.

El pasodoble aparece a comienzos de siglo XIX, un gran número de pasodobles eran titulados con nombres de hombres, o a altas dignidades políticas o personas representativas dentro del país. Existió una versión de pasodoble fúnebre, más emparentado con la marcha fúnebre y, además, otra cuya traducción al inglés era *two step*.

Sanjuanito: Género musical de danza con texto, es originario del Ecuador prehispánico, de la zona que hoy corresponde a la provincia de Imbabura. Surge en San Juan de Ilumán del Cantón Otavalo. Para otros, el sanjuán es una transformación del *huayno* de Perú y Bolivia, aporte de la invasión incásica, pero es posible creer también que este tipo de música era ya muy difundida en las regiones andinas desde mucho tiempo atrás, aún antes de la formación del imperio incásico.

Tonada: Género musical que incluye letra y canción. La tonada tiene un ritmo de base que se desarrolla a partir del danzante. Su base rítmica es similar al de la chilena, pero la tonada en la mayoría de los casos se escribía en tonalidad menor.

Vals: Género musical de danza con letra, se deriva de los vales europeos que llegaron a América en los siglos XVIII y XIX. En Ecuador se compusieron sendos vales para baile, inicialmente de salón. El pueblo les dio características más regionales y poco a poco se fueron constituyendo en vales criollos.

Villancico: Repertorio musical introducido al Ecuador mediante el alegre festejo navideño con la presencia de los nacimientos. Los villancicos poseen dos subgéneros: a) Villancico religioso o académico, compuestos por los religiosos de los monasterios y conventos. Y b) El villancico popular de compositores del pueblo. La fisonomía regional que alcanzó el villancico se manifiesta en sus denominaciones:

villancico, aguinaldo, tono de niño en Cuenca y Loja; Chigualó en el litoral ecuatoriano. En nuestro país contamos con villancicos además en fusión con diversos géneros como son el sanjuanito, albazo, chigualo, fox incaico, pasillo, etc.

Yaraví: Es un género-canción indígena de origen precolombino y género-canción de los mestizos ecuatorianos, peruanos y bolivianos. Proviene de la ascendencia “*harawi=haravi=yaraví*”.⁶¹ Es una canción melancólica de movimiento lento de cantar dulce y melancólico de los indígenas. Existe un parentesco directo entre los tristes y el yaraví, para los mestizos nada se puede igualar a la dulzura melodiosa de algunos de sus tristes, o aires melancólicos. En la parte final de algunos yaravíes se introduce un albazo o una tonada, en movimiento allegro. El yaraví es también una balada indo-andina, que se presenta de dos maneras: el indígena (binario compuesto, 6/8) y el criollo (ternario simple, 3/4).

Música de raíz indígena:

Considerada como música andina o folklórica, constituye una importante influencia en el ámbito musical ecuatoriano, su alto influjo permite considerar su gran captación de temas incaicos, que incluyen al idioma quichua y las letras de otavaleños o cayambes se registraron hasta el siglo XIX.

De los subgéneros tenemos al sanjuanito indígena, al yaraví o el capishca de la provincia de Pichincha.

De igual forma el *kañari*, que es muy ameno y se lo acompaña del baile, agrupaciones como Amarus, Kimera mantienen ese subgénero.

⁶¹ BUENO, Julio: *Cancionero Mestizo Ecuatoriano*, Guayaquil-Ecuador, 22 marzo del 2008, <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?Home&post=15>

Aunque se desconoce la gran mayoría de letras y composiciones debido a la alta transmisión oral andina, en Santo Domingo de los Colorados, los Tsáchilas y los shuares amazónicos poseen sus propias melodías.

Música afroecuatoriana:

Existen varios estudios sobre la música ecuatoriana influida por la comunidad negra. Los diversos subgéneros musicales y formatos populares son vastos. Aquí se destacan los principales:

Marimba: Nacido del instrumento de percusión y de xilófonos; es propio de la provincia esmeraldeña, aunque su difusión llega hasta los Cayapas, los Awa y los Tsáchilas. La marimba se toca mediante dos músicos, uno percute los agudos y el otro los graves, la marimba es el símbolo de la identidad esmeraldeña por antonomasia y su influencia directa lo transformó en un estilo de música propia de la región costera. La marimba se toca junto al bombo *Cununo*, *el Guasá* (Idiófono), las múltiples variaciones del ritmo afroesmeraldeño lo han enriquecido.

La Caderona: Canto y danza tradicional que utiliza la marimba. Es muy significativo para los esmeraldeños. Anclan versos sobre la belleza de la mujer esmeraldeña, incluye un raudo baile de cadera.

Alabaos: Cantos lúgubres a capela, melancólicos, tristes y dramáticos, que se interpretan en velorios de los adultos. Usualmente se acompañan de un solista, los y un coro.

El Caramba: Es un tipo de canción adaptado del origen español, utiliza versos que incluyen al ¡ay! Caramba como expresión montubia.

Cantos al Divino y a lo Humano o arrullos: Formato musical afro-esmeraldeño mágico religioso. Incluye cánticos vocales de la celebración sagrada, iniciados por una voz prima, no son bailables, pero si permiten la integración local. Usualmente se dedica su canto al Niño Jesús o a otras deidades, recordando al Góspel norteamericano, aunque no incluye las palmas.

Chigualós: Música fúnebre, pero paradójicamente acompañada de un baile ceremonial en los velorios de los niños, incluyen amorfinos o décimas.

Andarele: Danza y cántico esmeraldeño, se considera una innovación afro-esmeraldeña de la contradanza, con aportes de la música indígena, incluye el uso del bombo.

Patacoré: Es un ritmo que incluye al canto y danza. Es originario de la zona norte de Esmeraldas. Se cree que al corear los versos paganos se aleja al mal.

El Torbellino: Es más un baile que un canto, donde las mujeres esmeraldeñas realizan bellas danzas sincronizadas. Se acompaña con el uso de amplios vestidos blancos, con los cuales las bailarinas simulan torbellinos.

La Bomba: El baile y canto de la bomba nació en el Valle del Chota. Este baile-cántico es un conjunto coreográfico, en realidad. La mujer del Chota lleva una botella de licor en la cabeza y baila dando caderazos a su acompañante, pero no puede regar el trago.

La Banda Mocha: Es una música que acuña diversos instrumentos musicales con vegetales del sector. Proporciona una visión profunda de la cosmovisión y la problemática socioeconómica del afro-ecuatoriano.

La Música Rockolera

Nace del aparato conocido como rockola o tragamonedas, su influencia llegó muy fuerte en la década de los 50's a Ecuador, pero su traspaso a ser un género híbrido de la música nacional se abordará en el siguiente capítulo.

La música rockolera incluye a varios géneros, subgéneros y formatos de la música popular ecuatoriana: pasillos, boleros, vales, sanjuanitos, rancheras, baladas, tecnocumbias, Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo se difundieron por ser precursores del género rockolero en los años setentas, coincidiendo con el fenómeno de la migración, muchos serrotes desplazados y marginales se apropiaron de esa identidad cultural volviéndola en una búsqueda de identificación de lo ecuatoriano. Aladino y Segundo Rosero son dos de sus representantes actuales. Este género alcanzó toda una compleja comunicación cultural que incluye códigos de lenguaje del estilo, donde perdura la identidad musical de la cultura nacional. Incluso la tecnocumbia, se incluye con fuerza en su difusión a nivel latinoamericano.

La tecnocumbia: Es un género coreográfico que utiliza el baile con cantos populares y permite una gran afluencia de público a nivel nacional e internacional. Nace por la cumbia latinoamericana fusionada con la música electrónica produciendo el término "tecno-cumbia", y el "technofolclor".

Widinson, Gerardo Moran, Jaime Enrique Aymara, Delfín Quishpe, Tierra Canela y Las Musas han sido los embajadores de ese estilo. También se han fusionado ritmos como el pasacalle ecuatoriano. Así pues tenemos al tecnopasacalle, tecnopaseito y tecnocumbia como variantes del género musical.

Música internacional de influencia local:

Ecuador es un bricolaje musical, las diversas culturas extranjeras han encontrado un gran mercado a nivel local.

Así la salsa, cumbia colombiana, boleros, rancheras mexicanas, folklore andino, merengues, vallenatos colombianos, bachata dominicana y el reguetón puertorriqueño están muy difundidos. La música protesta latinoamericana de Silvio Rodríguez o Inti Illimani son muy populares.

Rock and Roll:

Los primeros albores del rock and roll legaron en los años cincuentas al país, así íconos como Manuel Palacios impulsaron el cautivador género musical. “Los Satélites” y “Los Corvets” ligaron los estilos del rock, garage y twist creando una fusión única que los llevó a ser un ícono musical en Ecuador. Después en los sesentas la oleada del rock parió a “Clan 5” con su éxito. “Tontodromo”.

El Rock Ecuatoriano: Posee una gran cantidad de subgéneros como el metal, alternativo, punk y ska. Las bandas de rock ecuatorianas hacen un arte por el arte, pocas han incursionado en el mercado internacional, pero sí han asistido a eventos mundiales. Los mejores representantes son:

*“Sal y Mileto, Ente, Curare, Notoken Hijos De Quien, Descomunal, Misil, Romasanta, La RoCola Bacalao, Mamá Vudú, Muscaria, Víbora Julieta, Los Ultratumba, Raíces Napalm, Demolición, Blaze, Colapso, Siq, Cafeterasub, Tanque, Skanka, Likaon, Jaime Guevara y "El Viejo Napo" o Héctor Napolitano.”*⁶²

Pop en Ecuador: El pop ecuatoriano, al igual que el rock tienen una alta influencia anglosajona, usualmente se lo ha vuelto más romántico y comercial.

⁶² Música Ecuatoriana, carpeta 2005: op.cit. p.35

Entre los principales expositores se encuentran: Tercer Mundo, Riccardo Perotti, Tranzas, Verde70, Pamela Cortés, Cruks en Karnak, Juan Fernando Velasco, Fausto Miño, Mirella Cesa, Vivi Parra, Danilo Parra, entre otros.

Este tipo de género se ve incluido en el panorama de música popular ecuatoriana, debido a sus letras en lenguaje activo, el acompañamiento de coreografías, vestidos y grandes shows de apertura de conciertos internacionales de exponentes como Paulina Rubio, Café Tacuba y otras bandas latinoamericanas. Debido a su particular sonido suave, las diversas agrupaciones gozan de una popularidad única entre los jóvenes y adultos. La televisión y radios ecuatorianas usualmente apoyan sus conciertos y las baladas-pop se han convertido en una importante parte de las industrias musicales de Ecuador, como en el caso de Gabriela Villalba, etc.

De esos géneros y subgéneros aparece la primera oleada de compositores del siglo XIX. Como ya se explicó, no existen géneros puros, pero su origen y simbolismos aportan al gran modelo musical autóctono u originario.

Lo que permite mantener el sentido de producción nacional, debido a la calidad en la composición musical y sobre todo a la industria cultural en auge después de 1960.

Es de importancia entender que el estilo único de los ecuatorianos nace de las múltiples actividades entrelazadas en el discurso musical, es por esto, que se reconocen no sólo los intérpretes y sus aportaciones, sino también las diferentes áreas aportaciones musicales que desembocan en el altivo espíritu nacional de la música.

El alto contenido comunicativo de la producción cultural es un fenómeno relacionado a los estudios de la música y su alto impacto en la gran mayoría de los ecuatorianos.

Eso debido al código comunicativo tan rico en expresión merece un estudio detallado de las diversas influencias de la música en la construcción de los procesos sociales.

2.5 LA COMUNICACIÓN Y UN ACERCAMIENTO A LA MÚSICA POPULAR SEGÚN LA DIFUSIÓN

En el presente siglo, es cuando mejor se difundió la música popular como la académica, esto gracias a varias razones tecnológicas y a la industria cultural. Así el invento del fonógrafo, las pianolas, reproductores de discos y algunos aparatos mecánicos como la radio o la rockola aportaron, sin duda, a la rápida expansión del estilo popular en la música ecuatoriana. Esta fue una de las principales razones para que la música tuviera la expansión que ahora posee.

El Ecuador depende en un inicio de las primeras fuentes del academicismo como fuente de difusión cultural, mientras las escuelas de música europeizada entran en auge con la música vernácula ecuatoriana.

Nace la primera intención de la gran industria cultural de promover el sentido de alta cultura instrumentalizando a los primeros compositores. De esa práctica resulta similar el caso de la música académica, de ahí que:

“La fundación por decreto gubernativo en 1870 del Conservatorio de Quito iba pronto a manifestarse con saludables consecuencias para la música culta. Hicieron notar desde entonces compositores tan estimables como Segundo Luis Moreno (1882-1961), autor de una Suite ecuatoriana, la cantata La emancipación y algunas oberturas”⁶³

⁶³ PUENTE, Juan Manuel:” Ecuador, República de El. Historia y Música”, Enciclopedia virtual GER, Alemania 1991, http://www.canalsocial.net/ger/ficha_GER.asp?id=10030&cat=musica

Así, los primeros compositores de élite ingresan al *starsystem* internacional de música difundida a nivel global, donde se les induce a producir en gramófonos y a cultivar obras para mantener la cultura occidental, principalmente europea.

Por otro lado, las tecnologías norteamericanas a inicios del s. XX, permiten otro efecto de difusión ampliada en la industria musical, donde se pretende apropiarse el negocio de expansión fabril, por lo cual, se trata de difundir no sólo a través de los medios de comunicación las importantes importaciones musicales.

Pronto, el mercado transnacional somete al a los talentos musicales, que pretenden expandir su comercialización efectiva en el país. Por lo cual, se maneja una campaña de “producción nacional independiente”, la cual era en sentido amplio inexistente en un principio.

De esa manera: la Academia, la tecnología y la industria cultural explican la difusión a escala de la música nacional, de ahí que los primeros registros fonográficos se efectuaron en 1912, mientras que las primeras grabaciones de música popular ecuatoriana se las realizaron en Estados Unidos por parte de Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez en 1930. Sin embargo, un punto a favor de la música ecuatoriana es la difusión que se dio por parte de la estación El Prado de Riobamba, como primera radio nacional.

Según manifiesta Gabriel Espinoza de los Monteros, comunicador ecuatoriano, productor de Radio y Televisión con 40 años consecutivos de presencia exitosa en medios, hace aproximadamente unos 100 años.

Y principalmente en la década de los 80's las radios presentaban espectáculos pero con los artistas en vivo, *“eso fue una costumbre bien linda hasta bien avanzada a pesar que ya habían discos y todo pero la radio teatro se mantuvo e incluso hasta ahora y eso fue que poco a poco va permitiendo la difusión de la música”*.⁶⁴

Para el siglo XX las danzas populares alcanzaron gran popularidad ya que contenían textos en homenaje a provincias ciudades y poblados tanto así que fueron consideradas como himnos de los pueblos.

Además se profundizó el pasillo que es uno de los géneros mestizos más importantes del país que siendo una danza característica del siglo XIX, que alcanzó un alto desarrollo. Además del pasillo, el aire típico y el cachullapi fueron otros ritmos que animaban las fiestas.

Entre los representantes más destacados de los géneros musicales que se han mencionado y de algunos otros como el yaraví, sanjuanito, albazo, aire típico, yumbo, entre otros, están los intérpretes y creadores Francisco Paredes Herrera, Nicasio Safadi, Carlos Amable Ortiz, Segundo Cueva Celi, Dúo Benítez-Valencia, Carlota Jaramillo, Hermanos Miño Naranjo, Julio Jaramillo, Ñanda Mañachi, etc., quienes a través de grabaciones para sellos discográficos o a través de conciertos dentro y fuera del país contribuyeron a la difusión de la música popular ecuatoriana.

Los compositores de la música Rockolera son el único grupo que en la presente década continua con la tradición de la música mestiza ecuatoriana.

⁶⁴ PUENTE, Juan Manuel: "Ecuador, República de El. Historia y Música", Enciclopedia virtual GER, Alemania 1991, http://www.canalsocial.net/ger/ficha_GER.asp?id=10030&cat=musica

A pesar que en la época de su apogeo es decir, en los ochentas, este género no tuvo el apoyo que se merecía por parte de las radio emisoras.

Actualmente, la música rockolera tiene una estructura simple y de poca trascendencia en cuanto a la renovación y desarrollo musical, pero para compensar esta carencia, este género abarca una gran aceptación por parte del público, especialmente por los estratos populares. Entre las figuras destacadas en este género están: Segundo Rosero, Ana Lucía Proaño, Juanita Burbano, Aladino, Claudio Vallejo, entre otros.

Los grupos de rock and roll y jazz que tuvieron su momento entre los años 60-80, no pudieron trascender a través del tiempo, ya que los medios de comunicación tuvieron una influencia negativa en estos, pero hoy se han rehabilitado como grupos de amplia expansión: Rocola Bacalao, Papá Changó, etc.

Aparece una corriente cultural identificándose con las manifestaciones folklóricas a partir de los años setenta y coincidiendo con la corriente dictatorial de América Latina, luego este género maduraría y se lo conoció como movimiento de la nueva canción latinoamericana. Es aquí en donde nacieron en Ecuador los grupos Jatari y Pueblo Nuevo, siguiendo la tendencia de grupos chilenos y cubanos.

A la par de esta creciente fusión de géneros nacieron cultores de la canción contestataria, la canción tipo protesta nace de la mano de Jaime Guevara, quien adoptó el pseudónimo del “Chamo” como cantautor. El grupo que aportó notablemente con proposiciones musicales de hibridación y experimentación fue Promesas Temporales.

El surgimiento de grupos musicales y solistas juveniles permiten una nueva hibridación musical, que inserta géneros de tipo pop, baladas, pop-rock y donde destacan:

Ricardo Peroti, Ricardo Williams, Perikles, Cruks en Karnak, Contravía Tercer Mundo. Estos grupos se apoyaron en la internacionalización de la comunicación y el auge de las producciones audiovisuales norteamericanas y su comercialización a gran escala en los países latinoamericanos.

Blacio Jr. (Guayaquil), Salgado Jr. (Quito), Los Titos, Don Medardo y sus Players, Los Hermanos Baca, Los Fabulosos, La Onda Latina, entre otras, son orquestas de baile que han tenido gran representatividad en la vida musical de mediados de siglo, sin embargo ha sido difícil mantenerse a través del tiempo y más aun crear temas de su autoría.

Después de los años ochentas, los medios de comunicación son invadidos por la música norteamericana como el hip hop, rap, reggae, disco, rock etc., y además la música afroamericana como la salsa, el merengue, etc. Después ocurrió un auge en la hibridación masificada de esta cultura, durante los años noventa. Pero, aquí se dio la gran crisis de la música popular ecuatoriana ya que no se la pudo difundir dentro del país y mucho menos a nivel de Latinoamérica.

Como señala Espinoza, una de las grandes problemáticas de la música nacional es que estuvo sujeta a la dura influencia extranjera:

*“La música ecuatoriana ha sufrido siempre de una falta de apoyo para volverla mucho más exitosa, mucho más difundida, mucho más popular; el cambio generacional o los cambios generacionales se fueron dando siempre con mucha influencia musical de afuera”.*⁶⁵

⁶⁵ GUERRERO, Pablo, *Proyecciones de la música popular mestiza*, Con música, 2006, <http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=1310>

La música popular del país, fue poco escuchada y producida con calidad, mientras que afuera, no se la dio a conocer y no se le dio la importancia que en su momento se merecía. Pero lejos de esa mirada nacionalista, se debe recordar que no sólo la influencia pesimista de la globalización causaría también un dialéctica de retorno a lo tradicional-ecuatoriano en las comunidades principalmente de migrantes y en grupos nacionales, lo urbano-periférico se enriqueció por ejemplo con las bandas de pueblo, compositores locales y medios de difusión como los programas talento como “10/10”, donde el espacio se recuperó con relevancia social. Eso gracias a varios medios de comunicación que abrieron su masificación exactamente a ese tipo de música debido a su amplia demanda.

El principal mecanismo de difusión de la música popular ecuatoriana radica en los medios de información masiva, los cuales pretenden sumarse a la cambiante dialéctica de apropiación de la cultura popular ecuatoriana y desarrollan espacios, sobre todo, en la última década para dicha apertura. En cuanto a los canales de televisión y a las principales radios:

“Canal Cultural Municipal de Bolívar, Telerama en Azuay, Telemar de Esmeraldas, Canal 22 de Guayaquil, Caravana TV en Guayas, UV televisión de Loja, Manavisión Canal 9, Asomavisión en Pichincha, Andivisión Canal 38, Canal 42, Ecuavisa Internacional, etc. En tanto las radiodifusoras: Radio Latina, HCJB, Galaxia, Gitana, Bolívar, Paraíso, Colón, América, Ecuashyri, Impacto, Radio Nacional del Ecuador, Candela, Quitumbe, la Voz del País, Joya ”⁶⁶

Mientras la radio y canales de televisión dese los años sesenta se apropiaron del sentido híbrido de lo popular, no se debe descuidar que son parte de la cultura de masas, en el sentido comercial de espacios, pero sin duda, colaboraron para la apertura del sentido popular nacional.

⁶⁶) VÁSQUEZ Lola y SALTOS Napoleón: “Ecuador y su realidad” Op. Cit, p. 328-337

Por otro lado, las cadenas de cine como Multicines y Cinemark se apropiaron en la difusión cinematográfica de los años 90's, mientras la difusión de música popular careció de apoyo, la producción nacional de cine en el Ecuador lamentablemente resulta costosa, escasa y alienante.

Además el oligopolio en las agencias de publicidad más grandes del país, tampoco han aliviado el sentido de música nacional popular o rockolera en los comerciales: “Invirtieron 350 millones al año [...] Las cinco agencias de mayor pauta son: Norlop & Thompson y Asociados, Rivas y Herrea, Young, Quatilat, Mccann.”⁵⁰

De igual forma, la plataforma industrial de discos compactos como la propiciada por multinacionales como la extinta Tower Records, carecen de impacto debido a la piratería.

Pero el fenómeno de reproducción ilegal es uno de los medios más relevantes de difusión de la música popular ecuatoriana rockolera, no se tiene un dato exacto de la cantidad de discos vendidos por ese medio en el país. La preferencia musical es amplia y la demanda de discos piratas se difunde ampliamente en el mercado local y extranjero.

La música Mp3, Internet, y otras redes sociales como YouTube, exhiben una cantidad asombrosa de música conocida como género rockolero, las canciones de Aladino, Ángel Guaraca y otros intérpretes tienen una demanda internacional ampliada, millones de re-producciones en la red manifiestan ese fenómeno, convirtiéndose en el principal medio de popularización del fenómeno cultural.

⁶⁷ VÁSQUEZ Lola y SALTOS Napoleón: Op. Cit. 321

La cantidad de comercialización extranjera y local de re-producción legal e ilegal y el Internet se han fortalecido como los sitios predilectos para la difusión de la música popular ecuatoriana.

La industria cultural como epifenómeno de la mercantilización posee esta dialéctica positiva, millones de familias de escasos recursos pueden acceder a la música rockolera debido a los bajos costos de los productos, actualmente un CD pirata oscila entre los 0,50 centavos de dólar y un dólar, el mismo costo de 30 minutos de Internet en sectores populares, donde se pueden reproducir un máximo de 15 canciones para el usuario.

Las tecnologías masivas pueden acuñar esos interesantes fenómenos gracias a la amplitud de la comercialización y la re-producción ilegal, de esta manera, se debe comprender la importante demanda y la oferta ampliada en la difusión de la identidad nacional, que en este caso sería apropiado denominarla “marca nacional”.

CAPÍTULO III

LA ROCKOLA

3.1 Historia de la música Rockolera

Para comprender el género musical rockolero se debe iniciar con una panorámica sobre el fenómeno de aparición de la rock-ola y después entender la apropiación de instrumento-ampliación del género.

El “*jukebox*”⁶⁸, o máquina rockola también conocida como gramola o sinfonola es un dispositivo tragamonedas que permite mecanizar la música en la reproducción de discos. En un inicio la rocola permitía tocar las canciones seleccionadas mediante un mecanismo de apropiación interactiva entre el usuario y la selección de canciones de preferencia.

La máquina de reproducción de discos de acetato empezó con un tamaño bastante grande, poseía una parte superior redondeada, además iluminación de color en el frente de la máquina y sobre sus lados verticales. La máquina de discos clásica tiene botones con letras y números que cuando se combinan, son usados para indicar una canción específica de un disco particular.

⁶⁸ SALAZAR, Milton: “La gramola y las música de rockola”, Barcelona- España, junio de1998, <http://www.maquinas-musica.com/gramolas/rockola.htm>

Es así que existía un doble código, en parte un numérico y otro alfabético: A1, A2, A3, etc. Esa codificación inicial permitía seleccionar la canción a ser escuchada por los usuarios, acompañada del título.

La industria norteamericana probó los primeros prototipos de rockola en ferias de condados, circos y parques de diversiones, incluso en estaciones de trenes como en Suiza, pero el invento de la reproducción automática inició con el invento de la pianola y el fonógrafo automático, de ahí se pulió la idea del *jukebox*, a manera más comercial y se introdujo su utilización industrial.

Cuando Thomas Alva Edison construyó el fonógrafo en 1877, no se imaginó el alcance que alcanzaría el fonógrafo de monedas, el cual propició por primera vez la idea de un aparato capaz de reproducir un sonido para el público. Incluso ese mecanismo es anterior a la radio de Marconi.

La reproducción masificada de los fonógrafos de cilindro inicia en el año de 1889, estas primeras máquinas de reproducción permitían una reproducción de 2 minutos como máximo, pero pronto se construyeron una serie de aparatos que permitían una mayor duración de la reproducción y la selección de canciones.

Después del fonógrafo, la industria fabril norteamericana produce por primera vez el gramófono⁵², para el año de 1910, justo cuando reinaba la presidencia del Gral. Eloy Alfaro en Ecuador, así el mundo por primera vez inicia la reproducción de discos, hasta el año del 1930, el *jukebox* o “caja de entretenimiento” hace su aparición.

El creador de la rockola fue el grupo “David Cullen Rockola”⁶⁹, quienes se dedicaron a perfeccionar la idea de un reproductor de discos para el entretenimiento

⁶⁹ SALAZAR, Milton: Op. Cit, p. 3

de masas. Así nace la industria de la rockola, mientras el término en sí es muy discutido, debido a que en los años 50's y 60's, justo entraba en vorágine el rock and roll, como una fuerte corriente musical en los Estados Unidos, por eso se cree que el término original viene de *rock-ola*.

Para el término *juke* existen otras dos hipótesis: la primera atribuida a *jook*, una palabra de origen afro-americana que significa “baile”, y una segunda hipótesis que defiende que el término *juke* significaba “falsificar” en las jergas italo-americanas.

A partir de la ingeniería industrial masificada de los años sesenta, la máquina rockola, como invento original de Cullen se elaboraba de madera y metal, pero al perfeccionarse permitió al público ingresar en un estado de entretenimiento único, aunque se debe recordar que la televisión y la radio estaban en boga y a pesar de la alta competencia tecnológica, el aparato reproductor o *jukebox* se comercializa por todo el mundo.

Muchas de las grabaciones realizadas en discos de pasta rígida de goma-laca de 78 rpm (revoluciones por minuto) eran el medio a reproducir en las máquinas de discos y “durarían hasta la aparición del disco de 45 rpm -en vinilo- introducido por la Corporación Seeburg”⁷⁰, dichas máquinas se comercializarían en diversos locales de distracción incluyendo música popular norteamericana.

Pronto, miles de restaurantes, comedores y bares poseerían modelos clásicos como el *Seeburg 3W1*, el modelo más afamado en reproductores, incluso se lanzan al mercado los modelos “*Wurlitzer*” o “*Seeburg200*”, los cuales aceptaban monedas de un cuarto de dólar para su uso y podían tocar el lado A y B del disco.

⁷⁰ SALAZAR, Milton: Op. Cit, p. 6

El mecanismo permitía introducir el *quarter* y la reproducción automática de los altavoces hacía el resto.

Después, la reproducción de 45rpm se cambiaría a la de 33 rpm, permitiendo un mayor menú de opciones musicales, el LP (*Long Play*) inicia también su aporte para las gramolas.

Estos cambios tecnológicos se acompañaron con cambios estéticos, las rockolas se inundaron de colores, luces, cosméticos, decoraciones psicodélicas y otros estilos más modernos.

Por otra parte esos aparatos poseían un “contador” que permitía un dato certero de la cantidad de reproducciones que se realizaban de un disco, permitiendo a las empresas un estudio serio de mercado.

Mediante ese dispositivo “contador”, las agencias de publicidad construyeron amplias campañas sobre los gustos del público en diversas regiones del mundo y permitían medir la audiencia de una forma bastante primitiva.

Así, para los años setentas las marcas *Rock-Ola* y *Seeburg* se convertirían en los líderes del mercado de reproductores de discos, con lo cual se alcanza la época de plata de los *jukebox*, pero para los años venideros el mercado se vería disminuido por los principales competidores: El CD en 1980 y el MP3 en los noventas, con esas nuevas tecnologías el mercado naciente de máquinas de discos de acetato llegaría a su eclipse.

Pero, se debe recordar que la época dorada de la rockola está en los años cuarenta, y en los años cincuentas se le denominó “época de plata”, justo cuando el género

llamado rock and roll desataba una fiebre de consumo en los Estados Unidos, de ahí que la marca comercial Rock-Ola se define como el precursor de ventas, así como las motos Harley alcanzaban para esa época su gloria.

En la actualidad la máquina rockola cuenta con un sentido “retro” debido a la gran competencia de reproductores musicales disponibles en el mercado, pero la introducción de reproductores de CD pretende recuperar la magia de los cincuentas, estos aparatos se comercializan hasta la actualidad, incluso se pueden reproducir más canciones y jugar al *karaoke*, pero la competencia definitivamente desplazó a la rockola del público.

De hecho, en Latinoamérica y en Ecuador todavía se pueden apreciar a la “1015-Bubbler”, la clásica “Würlitzer”, las cuales crearon todo un estilo vida entre 1960 y 1970, la llegada de esos mecanismos de reproducción al Ecuador creó un ambiente de alto impacto, por lo que se les destina a restaurantes, bares, cantinas y discotecas.

En el siguiente cuadro se pueden notar los modelos estéticos más relevantes creados por la industria de rockolas:

<ul style="list-style-type: none">• Rock-Ola modelo 1413 Premier (1942) - Parecida a algo de una película de ciencia ficción de los 90s. Tiene un distintivo "globo ocular" en la parte media en color verde.
<ul style="list-style-type: none">• Rock-Ola modelo 1422 y 1426 (1946-47) - Un hermoso uso de luces como arco iris en espiral con un parecido en sus orificios de resonancia a los de un violín.
<ul style="list-style-type: none">• Rock-Ola Princess - El nombre ha sido aplicado a diversos modelos que varían drásticamente en su apariencia. Este modelo es muy popular hoy en día, para un uso nostálgico en los hogares, debido a su tamaño compacto. El más codiciado modelo Princess tiene un mecanismo visible algo que universalmente desean los dueños de una máquina de discos casera.

<ul style="list-style-type: none"> • Wurlitzer Modelo 750 and 750E (1941) - De alguna forma la precursora del famoso modelo 1015 pero con un aspecto más redondeado.
<ul style="list-style-type: none"> • Wurlitzer Modelo 800 (1941) - Modelo muy notable y agradable en cierta forma parecido a una plataforma de despegue con sus dos cohetes al lado. El efecto flameante de su dial y tablero se lograba con un sistema de tubos rotatorios.
<ul style="list-style-type: none"> • Wurlitzer Modelo 850 (1941) - Uno quizás con el mejor trabajo artístico en el emparrillado las luz proveía un efecto de animación.
<ul style="list-style-type: none"> • Wurlitzer Modelo 950 (1942) - Un especie de híbrido visual entre los modelos 800 y 1015 con un diseño influenciado por el arte griego.
<ul style="list-style-type: none"> • Wurlitzer Modelos 1080 and 1080-A (1947-48) - Otro de los modelos con una fuerte influencia griega, no tuvo un uso intensivo de las luces, sin embargo marco el estilo característico con su perfil curvo clásico.
<ul style="list-style-type: none"> • Wurlitzer Jukebox Modelo 1100 (1948-49) - Representa la transición de estilos entre los modelos de los 40 y 50 cuando el área del reproductor aparecía claramente detrás de un cristal protector, tuvo un uso persistente de molduras cromadas.
<ul style="list-style-type: none"> • AMI Rowe "Top Flight" Modelo (1936-38) - Muy distintiva parrilla-tablero con acabado metálico diseño muy Ciencia Ficción.
<ul style="list-style-type: none"> • AMI Rowe Model "A" sinfonola de (1946-47) - Única con "armadura espacial" . Un estilo que se adelanto a su tiempo.
<ul style="list-style-type: none"> • Seeburg Cadet (1940) - Un modelo muy bonito.
<ul style="list-style-type: none"> • Seeburg M100-A (1948-1949) - La primera en seleccionar 100 temas, también reproducía fonogramas de discos de 10 y 12 pulgadas de 78 Rpm mezclados. Su iluminación fluorescente y el cromado hacen aparecer a otros modelos como anticuados.
<ul style="list-style-type: none"> • Gabel Kuro (1940) - Un diseño interesante que en estilo parece ser de los 70 en lugar de los 40.
<ul style="list-style-type: none"> • Asb Labs (2006) - Desarrollo de Wolf Jukebox G, para ser utilizado como emulador de rockola en una PC.

Fuente: SALAZAR, Milton: "La gramola y las música de rockola", Barcelona- España, junio de 1998, <http://www.maquinas-musica.com/gramolas/rockola.htm>

3.1.1 Rockola: del instrumento al género

El público ecuatoriano se fue adaptando paulatinamente a la llegada del *jukebox* desde los años cincuentas, la gran escala de valores tecnológicas se apropia del mercado de consumidores ecuatorianos, quienes miran en la alta tecnología americana un lugar propicio para escuchar música de otros países, principalmente el rock and roll, pero paulatinamente los sectores de alto consumo se alejan de la tradición americana, es decir la industria cultural extranjera se pierde, debido a varios factores: a) El límite del idioma, b) Los significados propios de industria cultural ecuatoriana, c) la presidencia de Camilo Ponce Enríquez (fundador del Partido Social Cristiano) y la redefinición de nacionalismo, d) la alta demanda de música ecuatoriana en el mercado local y global, e) la migración de la población ecuatoriana a diversas partes del mundo, f) el auge del pasillo y los altos representantes de la música nacional en boga como Julio Jaramillo, etc.

Muchos de los factores analizados permiten desplazar la industria cultural extranjera, como parte de un proceso complejo de búsqueda de identidad. La máquina reproductora de discos va apropiándose de una demanda de consumo del mercado local, muy diferente a la creada por la ideología de expansionismo norteamericana.

Desde ese momento la introducción de un proceso de ritualización y convergencia de valores nacionalistas da un intenso giro al propiciar la industria cultural propia de los ecuatorianos, además del significado de idioma propio-sentido ampliado de lo “ecuatoriano”. Principalmente, esta dialéctica cultural se ve influenciada por la esfera política naciente en la presidencia de Ponce Enríquez, donde causalmente al industria de música ecuatoriana se va re-significando.

Varios de los locales de Guayaquil y Quito, lugares donde por primera vez se asocia la música del *jukebox* con la identidad regional intensifica un cambio del paradigma de escucha desarrollado hasta esa época. Y por primera vez se acuña el término “música rockolera” como una autodefinición clara del sentido simbólico propio de la cultura nacional.

La rock-ola se desplazaría en sentido de pasillo-ola, es decir se resignifica a la música como un género propio de consumo nacional, desde entonces la música se introduce en otros significados más arraigados a la idea de convergencia nacional, la ritualización de los símbolos válidos en la esfera pública se mutan y principalmente entre la música de alta cultura se desplaza a la música popular.

Varios estudios demuestran que en aquella época “El pasillo ecuatoriano, por su añoranza y nostalgia, es -de todos los países que lo difunden- el más conocido internacionalmente.”⁷¹ El pasillo va ganando un terreno amplio en la industria musical, este oleaje de música ecuatoriana es el principal motor de la resignificación de la rock-oleada a nivel internacional, por otra parte la demanda cultural ampliada de consumidores ecuatorianos en el exterior condiciona más ese viraje simbólico.

Después de varios años de tradición inundada por la música extranjera, la hibridación cultural de la industria originaria funda un estilo propio llamado rockolero, el que se puede encontrar en lugares tradicionales del Ecuador: bares, restaurantes, picanterías, cantinas, discotecas y otros.

⁷¹ PRINCIPADO, Pablo: “Cultura musical en Ecuador” México, 2008, http://wiki.pprincipio.cult.cu/wiki/M%C3%BAsica_de_Ecuador

Al igual que la música *pop* norteamericana llega al costumbrismo dando un giro separatista entre lo popular y la alta cultura, la nueva música pagana de la academia sustenta sus raíces en el país, mediando valores estratégicos y permitiendo la construcción de simbolismos populares en contradicción al discurso musical de élite. Ese importante giro cambia paulatinamente la mirada de unidimensionalidad para restablecer un género más próximo para los nacionales: el género híbrido conocido como género rockolero.

Este nuevo género musical híbrido se amplifica y difunde entre los miles de fanáticos de la nueva propuesta cultural, entre lugares simples y situaciones complejas. Las letras de las canciones y el bricolaje musical de géneros, subgéneros y formatos constituyeron una fortaleza en el impacto de las mentes de los ecuatorianos, así el género mezcla los sentidos populares ecuatorianos y latinoamericanos, es así que la música rockolera enarbola:

*“Las piezas latinoamericanas que incluían pasillos, boleros, valeses, sanjuanitos, rancheras, baladas, cumbias, etc.; y entre las interpretaciones obligadas que debía tener una rockola, estaban las de los cantantes ecuatorianos Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo. De este hecho nació, hacia finales de los años sesentas, la categoría de música rockolera”.*⁷²

Música rockolera con un sentido ampliado, difuminado, sentido y de gran impacto social constituye un elemento de restablecimiento de valores latinoamericanos autóctonos y la defensa por el sentido de identidad nacional ecuatoriana.

Mientras el alto impacto de la audiencia propiciaba un ambiente optimista y lleno de esperanza, una nueva señal en la psicología social se aproximaba a un ambiente lleno de contradicción.

⁷² PRINCIPADO, Pablo: Op. Cit., p.3

Debido a los contenidos de las letras y su ideología de ambiente local, la identidad de los ecuatorianos en relación a la explotación de sentidos se asoció al consumo de licor, principalmente en cantinas y centros de distracción adulta. Por lo que se decretan reglamentos oficiales en toda Latinoamérica, incluido el Ecuador para atacar al toro por la cola, es decir se asocia al alto consumo de licores y delincuencia en relación directa con el género musical rockolero, este hecho en la época dictatorial se vuelve rígido, por ejemplo en Guatemala se dicta la siguiente cláusula pública contra la rockola:

“El Presidente de la República CONSIDERANDO:

*Que en varios sectores de la República, como de la propia capital, los vecinos han dejado oír su voz de protesta por los escándalos que se producen en los establecimientos en donde funcionan **rockolas** y otros aparatos reproductores del sonido, lo que debe evitarse dictando las medidas de orden legal correspondientes;*

CONSIDERANDO:

Que para garantizar la tranquilidad y resguardar el orden público, a la vez que permitir el funcionamiento de las diversas clases de aparatos, cada día más numerosos, destinados a la recreación musical y a la propaganda de actividades lícitas, es procedente sustituir por otras más adecuadas las disposiciones contenidas en el reglamento de fecha 17 de mayo de 1948,

POR TANTO,

En uso de las facultades que le confiere el inciso 4º del artículo 189 de la Constitución de la República,

ACUERDA:

*Emitir el siguiente REGLAMENTO PARA EL USO DE APARATOS REPRODUCTORES DE LA VOZ Y EL SONIDO [...]*⁷³

⁷³ RÍOS, Efraín: “ACUERDO GUBERNATIVO NÚMERO M. de G. 10-73” Palacio Nacional de Guatemala, 13 de marzo de 1973, p.12

Así se inicia una cacería de brujas para apalear la oleada de simbolismos culturales y evitar la ritualidad de los valores culturales válidos para los latinoamericanos, una vez más se cumple la visión apocalíptica sobre valores culturales que a inicios del siglo XIX criticó Arthur Rimbaud:

“¡Cállate, cállate de una vez!... Aquí es la vergüenza, el reproche: Satanás diciendo que el fuego es innoble, que mi cólera es espantosamente tonta. — ¡Basta!... Errores que me son sugeridos, magias, perfumes falsos, músicas pueriles. —Y decir que poseo la verdad, que veo la justicia: tengo el discernimiento sano y firme, estoy listo para la perfección... Orgullo. —Se me reseca la piel de la cabeza. ¡Piedad! Señor, tengo miedo. Tengo sed, ¡tanta sed! ¡Ah! La niñez, la hierba, la lluvia, el lago sobre las piedras, el claro de luna cuando el campanario daba las doce... El diablo está en el campanario, a esa hora. ¡María! ¡Virgen santa! —Horror de mi estupidez.”⁷⁴

Los valores culturales se desplazan por el discurso del Estado coercitivo, las alianzas de los pueblos se castigan con la dureza militar, durante los años setentas se trata de clausurar los locales de la música pueril, donde los agentes improductivos se reúnen a escuchar la voz del pasillo y de la ignominia. Así se satanizó al género musical rockolero, asociándolo al lumpen proletariado, al alcoholismo y a la delincuencia.

Después de que la tecnología jugó su papel estratégico para la reducción de la reproducción comercial de los acetatos y sus máquinas tragamonedas, se irrumpe de manera grotesca el panorama de constitución de una identidad nacional digna, no se podía obviar la alta capacidad de los centros donde circulaba el aire de nacionalismo, libertad y licor para convertirse en un centro de comunistas, terroristas o enemigos del Estado militar.

⁷⁴ Rimbaud, Arthur: *Una temporada en el infierno*. Edición y traducción de Ramón Buenaventura 2da. Edición, Ediciones Hiperión Madrid- España 1982, p. 67

Entonces se recurre a los medios de sanción y a los tecnicismos legales para disminuir el rol protagónico de los no-alienados en la industria ideológica estatal, desde esa época se logrará dar un impacto negativo en la comunión de ciertos sectores culturales.

Eso sería un ataque terrible, pero el aparato de represión ya conoció que en las cervecerías alemanas se orquestó el nacionalsocialismo (¡). Es mucho más fácil crear espacios de identidad cultural propiciados por el oficialismo, mientras los lugares de convergencia, rito, comunión y ritual cultural no-oficiales siempre serán castigados.

Después de toda la persecución y ataque a los mecanismos culturales que propiciaba la rockola, se apacigua la libertad de derechos y en los años venideros, la verdadera singularidad de la música rockolera en amplio sentido se fortalece. Así en la actualidad, la persecución a la rockola se disfrazó en el mecanismo pecuniario:

*“INSTITUTO ECUATORIANO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL IEPI
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DÉ AUTOR Y DERECHOS
CONEXOS*

Quito 8 de marzo de 2001; a las 14h50: En cuanto al uso de las rockolas:

Art. n) ROCKOLAS: Por difusión o comunicación pública de obras administradas por SAYCE pagarán anualmente:

- Rockolas instaladas, de discos de vinyl el equivalente de US\$ 1 5,00.*
- Discos compactas, el equivalente de US\$ 20,00.”⁷⁵*

⁷⁵ INSTITUTO ECUATORIANO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL IEPI, **Nº 009**, DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DÉ AUTOR Y DERECHOS CONEXOS Quito 8 de marzo de 2001; a las 14h50, p.2

El aparato de cobranza regula a los establecimientos el día de hoy, las rockolas ya no son ese instrumento de música pueril para alcohólicos, se permite su uso pero las restricciones a su posesión se manifiestan de manera clara y oportuna, esto elucubrado en la política oficial para la sanción del IEPI (Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual).

Las sanciones se hilvanan en una serie de reglamentos sobre salud, servicios, reglamentación de locales, pero el más claro sobre las sanciones es el del IEPI. De ahí la importancia del discurso cultural insurgente frente a la política del Estado regulador.

3.1.2 La verdadera manera de escribir rockola

La historia de la cultura popular desde la crítica comunicativa radica en su amplia riqueza para la construcción de significados y valores del encuentro, la interculturalidad, la paz y la dignidad de los pueblos oprimidos.

No se puede entender un proceso comunicativo sin convergencia de símbolos, apropiación de rituales autóctonos y sobre todo la defensa de las condiciones necesarias para el diálogo y el fortalecimiento de la identidad cultural como eje del desarrollo.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el origen del término norteamericano de rock-ola se resignifica en el país, aunque la Real Academia de la Lengua Española decreta el uso del término “**Rocola**. f. *C. Rica, El Salv., Guat., Méx. y Ven.* **gramola** ll gramófono que funciona con monedas.”⁷⁶

⁷⁶ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA: “Diccionario”, 3ra edición, ed. ESPA, Madrid- España 2009, www.rae.com

El uso más explícito para abordar la temática del significado cultural en los procesos emergentes de hibridación debería ser rockola, de hecho varios analistas de géneros musicales defienden el uso del término “rockola” para recordar el bagaje cultural acuñado al término.

De ahí, la importancia del uso del término resignificado para el contexto ecuatoriano apropiado en la realidad nacional, por esta razón durante la investigación se ha manejado el término rockola.

El género híbrido de música rockolera es producto de una serie de migraciones desde hacia las ciudades. Un ingente éxodo traía grupos humanos con gran carga de tradición musical regional. Este conglomerado se ubicaba en sectores marginales, por lo cual se difuminó el sentido de música popular de identidad periférica para la música de este origen.

Así se considera la migración como una parte decisiva del género rockolero, porque *“En el comportamiento del estilo y la difusión de la música rockolera, ya que en su búsqueda de identificación y como un puente de comunicación, escogieron los códigos de lenguaje básicos que tiene aquel estilo, en el que sus cultores suman si tradición musical y vivencial y una mixtura de instrumentos musicales para acompañarse: guitarra eléctrica, sintetizador, percusión menor.”*⁷⁷

El pueblo migrante de las urbes guayaquileñas principalmente, encontró en el carismático Julio Jaramillo al paradigma del músico popular: de raigambre humilde, mujeriego, aventurero y triunfador. Esa importante convicción ayudó a fomentar la identidad oculta en los pentagramas musicales, la voz y dicción clara cautivan al público hasta nuestros días.

⁷⁷ PRINCIPADO, Pablo: Op. Cit., p.4

Ese es el verdadero significado del término rockola, una hibridación con alto grado de comunicación intercultural, arraigado en los ambientes periféricos y migrantes, donde los pueblos marginados se apropian de un código social establecido entre la identidad en construcción oculta y los valores de aventura, amor y odio, constituyéndose en un verdadero bricolaje musical que restaura la consonancia social. De esa manera se debe considerar al término rockola, como un proceso emergente de identificación, carisma y ritualización de lo “nuestro”.

3.2 La profesión de los nuevos artistas rockoleros

Julio Jaramillo, “El Ruiseñor de América” y su personalidad carismática permitieron la construcción de la identidad incondicional a la cual le continúa Aladino y Segundo Rosero en el género rockolero.

Los artistas como Alci Acosta, Noe Morales, Máximo Escaleras, Nathaly Silvana, Aladino, "El Mago de la Rockola", Roberto Zumba con su famosa versión de “Collar de Lágrimas”, Franklin Cabrejos, Kike Patiño, Azucena Aymara con su “Ya no me busques”, Cristian Abel interpretando “La marcada”, el grupo “Invasión rockolera” y Roberto Zumba se consideran los artistas rockoleros más solicitados en el espacio electrónico del Youtube.⁷⁸

Gracias a la emergente popularidad de las redes sociales en la web, se puede establecer la progresiva demanda de los artistas nacionales como protagonistas de un público diverso en busca de la identidad cultural, principalmente entre los migrantes.

La identidad cultural en los ambientes locales tiende a difundirse entre varios entramados sociales, pero la producción cultural se encuentra mucho más hibridada en los ambientes extranjeros.

⁷⁸ RED YOU TUBE: Michigan-EEUU, agosto 2010, www.youtube/rating.com

Desde ese punto de vista, no se puede recuperar la visión de una sola identidad basada en el discursos de territorialidad, más bien debe optarse pro la comprensión de la comunicación establecida en los significados sociales, la comunión de los valores para el público y la rápida capacidad de ritualización y comunicación popular que presentan esos grupos humanos.

La importancia de los artistas como representantes de la cultura se apropia de su propia visión del Ecuador, de su contradicción, de los encantos de una tierra que significa la madre cálida, donde las penas y las alegrías se toman del espacio privado, de lo cotidiano, de lo único y particular, desde esa visión la mayoría de artistas nacionales tiene una propuesta y un punto de vista particular sobre las temáticas del amor, odio, celos, venganza, pasión, desencanto, costumbres, gastronomía, herencia cultural, ancestralidad, apropiación de identidad, migración, racismo, violencia, explotación, singularización, desterritorialización, valores, patriotismo, visión nacionalista, encanto, paisajismo, realismo, ficción, convicción y creencias.

Ese aporte comunicativo valioso que sólo se puede obtener en un discurso musical tan exquisito, como la música directa y popular no es un mero reflejo de la cotidianidad, como algunos autores proponen, más bien es el componente de construcción cultural que se apropia de los fenómenos sociales permitiendo una ampliación de los sentidos, al final la comunicación y la cultura proponen sus propias visiones del mundo. Tanto la música rockolera influye en la vida pública con la irrupción de su discurso, como la sociedad irrumpe en la comunicación de la música rockolera.

De ahí que incluso temáticas como el terrorismo internacional, desempleo, inequidad social y el analfabetismo a nivel mundial se otorguen en el discurso, donde el principal protagonista, el artista, permite un alcance directo y sancionador incluso sobre esos polémicos conceptos.

La comunicación como un código cultural enredado en el discurso musical propone y reconstruye la cultura. Los principales encargados de propiciar su rica visión intercultural se vuelen en los verdaderos partícipes de la constitución de un verdadero paradigma de convergencia comunicativa y cultural, donde los sectores populares al fin se re-encuentran.

Los espacios robados por el discurso cultural oficial se niegan frente a la constante crítica que los autores nacionales proponen, sobre todo en temas polémicos como el aborto o la infidelidad, es decir la esfera de valores públicos converge en constantes re-significaciones que no necesariamente son un reflejo de los valores de la alta cultura académica.

Es por ese motivo, que debe comprenderse todo el código cultural, la constitución del contexto nacional, la influencia de la hibridación y sobre todo la comunicación alternativa para propiciar una interpretación más detallada de los autores mencionados, quienes se manifiestan con un poder de comunicación y reunión únicos, desde esa perspectiva los valores comunicativos, pueden volverse claves para la construcción identitaria del Ecuador.

El aspecto negativo radicaría en la industria cultural en auge, el comercialismo, la falta de recursos, la inducción multinacionalista, y la introducción innecesaria de un colectivo de cantautores no-autores, para quienes el mercado de intercambio de valores les propicia una tajada de ingresos y beneficios económicos, no necesariamente con el ánimo de hacer cultura por la cultura.

Pero, ese riesgo no necesariamente lo corren solo los ecuatorianos, es más bien un fenómeno mundial en la época de mercantilismo capitalista, donde los valores de comercio se convierten en una mercadería vacía y vil.

Es muy común encontrarse con varios no-autores en medio de la contratación pública dedicada al comercio de la música rockolera, por ejemplo en la web:

“Cantante rockolero: José Cisneros para animar todo evento social artístico musical. Guayaquil- Ecuador - Rockoleros – Guayaquil:

Soy artista, músico, uno de los mejores interpretes de la música rockolera de siempre es el Sr. José Cisneros, quien posee una excelente voz al interpretar de forma magistral cada canción de corte rockolero, también los valeses y pasillos que nunca pasaran de moda... tiene muchos años radicado en los Estados Unidos, viene a Ecuador unas 3 veces al año a cumplir presentaciones artísticas en diferentes ciudades de nuestro país...realiza un gran show musical en donde proyecta su estupenda versatilidad con los diferentes ritmos que interpreta de forma impecable con su sonora voz....

Para contrataciones llamar a los teléfonos:

042 - 51 51 52 - 0 9 4 2 9 0 9 5 1, Estudio 13 producciones:

9 de octubre 823 entre Rumichaca y García Avilés - 2do. piso”⁷⁹

Existen cientos de anuncios en los medios de comunicación masiva, Internet y otros medios alternativos, donde se repite la figura de contratación pública con costo directo, donde no necesariamente se alienta la identidad cultural, no todo artista en contratación propone su visión comercializante, pero existen esos casos.

⁷⁹ CISNEROS, José: “Mundo anuncio”. Guayaquil –Ecuador, Julio 2010, http://www.mundoanuncio.ec/anuncio/cantante_rockolero_jose_cisneros_para_animar_todo_evento_social_artistico_musical_guayaquil_ecuador_1183818217.html

CAPÍTULO IV

ESTUDIO SIMBÓLICO SOBRE LOS LENGUAJES DE LA MÚSICA ROCKOLERA

4.1 Análisis semiótico y estético de los lenguajes en la Rockola

“Se debe seguir las peripecias de la semiosis como consecuencia de interpretantes, siendo los interpretantes un producto colectivo, público y observable a través de los procesos culturales, aunque no se presuma una mente que los acoja, use o desarrolle”

Humberto Eco

“La realidad se compone de formas que están más allá de los límites de la sensación humana”

Platón

Los procesos de la semiótica aplicada pueden contribuir a deformar su objeto de estudio, cuando no se los realiza de una manera clara y sobre todo basada en la investigación cultural, desde ese punto la representación enmarca un proceso complejo para los fenómenos comunicativos y sociales.

La semiótica debe encontrar los signos correspondientes e inmersos en la denotación y connotación. Así, entendemos que la “denotación está vinculada con lo que directamente expresa y refiere al signo [...] Y la connotación reporta el valor extensional del signo”⁸⁰

⁸⁰ ZECCHETO, Victorino: Op. Cit. P. 110

Desde las múltiples ramas de la semiótica tomamos estos conceptos claves para desarrollar un cuadro que permite visualizar los signos culturales inmersos en el discurso socio-cultural y sobre todo comunicacional de la música rockolera como un lenguaje de identidad ecuatoriana en el contexto actual. Debido a la gran cantidad de material, se hace referencia a una muestra sucinta de autores con sus temáticas.

Para el sector denotativo se analiza el manejo del discurso o retórica de la composición y finalmente una compilación de marcas enunciativas, por otra parte, para el análisis connotativo se amplía la experiencia a la temática extensiva, la música, los recursos de discurso implícito y la re-interpretación explicativa de los fenómenos como explicación bajo el código cultural válido o popular que perduran en la música rockolera clásica, lo que le ha permitido sobrevivir al paso del tiempo:

SIGNOS DENOTATIVOS	SIGNOS CONNOTATIVOS
<p>Temáticas :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) “Alma adolorida”: Dúo Benítez y Valencia, Pasillo 2) “Debajo del Capulí”: Dúo Bohórquez Saavedra, Dr. Romero, Pasacalle 3) “Achachay aguacerito”, Rubén Uquillas, Sanjuanito. 4) “Árbol frondoso”, Guillermo Garzón Ubidia, Tonada 	<p>Temáticas interpretativas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Escrita en Quito en 1939, trata la imploración del perdón a un ser amado. 2) Escrita en Cuenca en 1942, anuncia el amor por la ciudad en un ejercicio descriptivo cotidiano 3) Escrita en 1936 en la ciudad de Quito, propone el clima invernal como situación adversa. 4) Escrito en 1965 en el Carchi, permite una visión del amor perdido

<p>5) “Compadre péguese un trago”, Guillermo Garzón, Albazo</p> <p>6) “Guayaquileño”, Carlos Aurelio Rubira, Pasacalle</p> <p>7) “Los indios rojos”, Leonidas Pavón, Danzante</p> <p>8) “La romería”, Sergio Bedoya, Zapateado</p> <p>9) “Adiós”, Jorge Araujo, cachullapi</p> <p>10) “Espinas”, Miguel Ángel Cazares, vals ecuatoriano</p>	<p>5) Escrita a inicios del siglo en Quito, connota el licor como fuga del abandono.</p> <p>6) Es un discurso local de 1939, donde se caracteriza la identidad guayaquileña.</p> <p>7) Evoca el sentido perdido del indigenismo y la recuperación del mismo en el siglo XX.</p> <p>8) Explica la tradición popular de romería y la fiesta tradicional de inicios de siglo XIX.</p> <p>9) El amor no correspondido en un feudalismo invisibilizado para 1942.</p> <p>10) El retorno del amor alejado por la tierra, escrito en 1948.</p>
<p>Retóricas</p> <p>1) La estructura musical del pasillo “Alma adolorida” reitera abrir, amor, alma, con acento en Do m y compas de $\frac{3}{4}$, ritmo armónico lento de acompañamiento.</p> <p>2) “Debajo del capulí” describe los frutos del área azuaya, apologizada en Fa m.</p>	<p>Discursivas</p> <p>1) El intento de una apertura hacia el amor hace énfasis en el deseo de aceptación por el ser amado</p> <p>2) Oferta la fertilidad del suelo y la ascendencia del amorfino como poesía cuencana.</p>

<p>3) “Achachay aguacerito” Describe la pobreza indígena y la carencia de vestido nuevo, La m.</p> <p>4) “Árbol frondoso” describe la relación del árbol con el amor, Mi m (tono pesimista)</p> <p>5) El albazo “Compadre péguese un trago” describe la ruptura de una relación matrimonial y el licor como fuga, acompañada en Sol m.</p> <p>6) El guayaquileño en sentido de identidad, franqueza, valentía, el ideal regional, acompañado de La m busca intensidad discursiva</p> <p>7) Describe al indigenismo de Atahualpa, los <i>Cicalpas</i> y la llegada española</p> <p>8) El romero como parte del ritual de festejo</p> <p>9) “Adiós” describe un escenario de despedida a un amor imposible</p>	<p>3) Propone la importancia de la vestimenta de la época frente al duro invierno y explotación indígena</p> <p>4) Propone la belleza como sinónimo de un árbol joven.</p> <p>5) Una ruptura matrimonial se encubre mediante el uso de licor como punto de fuga</p> <p>6) Enarbola el sentido de protección ciudadana y fortalece el paradigma de identidad guayaquileña.</p> <p>7) Describe el sentido de indigenismo perdido y la lamentación melancólica.</p> <p>8) La fiesta de romería como pretexto pagano de fiesta</p> <p>9) Explica un intento de unión frente al arrebato del señor feudal</p>
--	--

<p>10) “Espinass” se desenvuelve en el escenario adverso de la soledad del campo y el trabajo en el agro</p>	<p>10) Permite una valoración a las relaciones amorosas como fuente de consuelo en la labor de la tierra.</p>
<p>Enunciativas</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Propone el retorno a una relación tormentosa con una joven 2) Riqueza florícola, es paisajística 3) Recrea la carencia de prendas nuevas para enfrentar a la sociedad mestiza imponente 4) Describe el sentido de amor fugaz 5) Describe la ruptura matrimonial , depresión y solución del mismo 6) Describe la identidad del guayaquileño como fuerte, corajudo y valiente. 	<p>Explicativas</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Retorno al afecto emotivo de una mujer joven después de una traición amorosa 2) Propone una descripción de regionalismo-nacionalismo y mestizaje en la zona austral. 3) Reclama la condición de carencia, principalmente en el pueblo indígena y la necesidad de vestido nuevo en invierno. 4) Connota la metonimia de amor joven=fruto joven y la soledad como abandono feudal 5) La separación como fenómeno depresivo se solventa con el licor. 6) Propone una visión del valor del deber-ser guayaquileño para la autodeterminación.

<p>7) Describe el llanto de Atahualpa y la batalla perdida de los <i>cicalpas</i></p> <p>8) Establece la relación de los romeros y la intensa alegría de la fiesta católica.</p> <p>9) El amor alejado por las circunstancias de la tierra</p> <p>10) El acaecimiento del amor en medio de la serranía</p>	<p>7) El resurgimiento del indígena, hijo ancestral de oriente como evocación al dolor</p> <p>8) Permite un valor añadido al discurso religioso de romería y la gratificación de la fiesta pagana</p> <p>9) El retorno aclamado de una mujer en medio del feudalismo</p> <p>10) El costo de un amor mal pagado, en medio de la explotación feudalista.</p>
--	--

Fuente: BENITEZ Y VALENCIA: "Escuela de la guitarra: recopilación de los más selecto del folklore ecuatoriano", Álbum N.02, 1era edición, Ed. Panorama, Quito- Ecuador 1978, p. 84-283

Mediante este cuadro lógico se puede establecer una clara muestra en la coincidencia temática de los autores: amor, desengaño, nacionalismo, indigenismo y carencia. Por otra parte, los sentidos enunciativos connotados revelan la capacidad del discurso fuerte, donde la predominación forma la identidad notoriamente localizada, regional, apacible y depresiva frente a la inquietud del clima, la costumbre, el hábito y el fácil enamoramiento, además de la sobreexplotación feudalista reinante hasta esa fecha.

El análisis semiótico es más que una extensión de la interpretación discursiva, lo cual permite establecer las características manifiestas y ocultas-latentes en la producción cultural, especialmente entre la música popular ecuatoriana.

La música rockolera al ser un género musical híbrido denota la descripción de paisajes, lugares, encuentros y sobre todo las todas las relaciones sociales y amorosas en épocas definidas mientras surge una intención de contextos, ambientes y diversos escenarios donde se desarrolla una comunicación profunda.

En suma, los componentes connotativos descubren otras realidades, la felicidad del Ser ecuatoriano, el retorno al indigenismo, la cultura ritual pagana, la fiesta, la música y los valores relativos del amor y a la ancestralidad como ejes de la búsqueda por definir la identidad ecuatoriana.

Los valores arraigados en las relaciones de explotación, las diversas dolencias, la depresión y la inclemencia del clima político y económico se enlazan para descubrir el verdadero sentido de lo ecuatoriano a través del tiempo.

Ambos factores de análisis (denotación y connotación) se podrían interpretar entre la diversidad, entre la convicción, la construcción de la realidad y sobre todo las preferencias, convicciones, ritos y mitos relativos a procesos culturales emergentes de diversas épocas, mientras, las demás carencias y los sentidos comunicados son el eje fundamental de la estructura narrativa. Se permite así una visión crítica concreta de las relaciones comunicativas y la construcción de significados.

El signo cultural analizado, por tanto, pretende demostrar: a) El significante: en este caso las relaciones tangibles, la comunicación interpersonal, la descripción, la lírica, las poesías, los versos, los amorfinos, la amplia gama de escenificación, la música como instrumento cultural complejo, la relación económica y política. Por otro lado, b) El significado: Es una ilación de las realidades complejas del pueblo ecuatoriano, los sentidos de los lenguajes musicales, la necesidad de una cosmovisión, la ideología popular, la filosofía pública, los conciertos y desconciertos sociales, la búsqueda por los valores y costumbres arraigados y variantes de lo que es el Ser ecuatoriano.

Al realizar una combinación de las interpretaciones semióticas, se puede ver el paradigma de construcción de identidad fraccionado por un estilo de reproducción relativo a la superación y a la adversidad, aunque esos valores relativizados construyen un único sentido de posicionamiento, describen y relatan una emergencia social permanente de búsqueda entre la realidad social y la comunicación connotada de los valores no oficiales.

Valores estéticos:

Existen varias características estéticas de la composición en la música rockolera popular ecuatoriana. Para entender la riqueza estética barroca de la música popular rockolera, se puede apreciar los “signos verbales y no verbales”⁸¹: Mientras los signos verbales son los lingüísticos, la toma de la palabra insurrecta, los espacios de la comunicación en la construcción de identidad cultural. Donde se establece una riqueza única de las letras con un alcance poético profundo, donde el remanente de la poesía permite una inmersión social a la interpretación de las ideas abstractas, se permite encontrar el sentido del bricolaje cultural y se puede analizar en el sentido estricto con la métrica, la composición.

Mientras el ritmo, los gestos, las voces y la melodía musical son características propias de los signos no-verbales. Donde se puede descubrir la búsqueda colateral de la producción cultural. En un caso práctico de la música popular rockolera clásica, que se ha conservado hasta nuestros días, por ejemplo encontramos al famoso poema de Medardo Ángel Silva:

⁸¹ ZECCHETO, Victorino: Op. Cit. P. 81

“Ángel de Luz”⁸²:

Intérprete: Dúo Benítez Valencia, cantautores nacidos en Quito en 1.894 y 1.918
Autora: Benigna Dávalos Villavicencio, compositora influyente a inicios de siglo XX
Género: Pasillo perteneciente al periodo clásico de música popular
Tono: Mi menor en escala <i>decrescendo</i>
Características del contenido: Poesía descriptiva, interior, primera persona, directa.
Argumento: Texto pesimista y de búsqueda
Temática: El amor olvidado
Ritmo tónico: Lingüístico
Acento de versificación: Endecasílabo
Estrofas: Cuatro asimétricas en su mayoría
Rima: total
Figuras: Metáforas, metonimias sinécdoques, tropos y símbolos.

Estrofa I (sexteto asimétrico)

*Ángel de luz
de aromas y de nieves
sembró mis labios
con flores de ambrosía,
tus pupilas románticas auroras
que en oriente serán el albo día.*

Figuras retóricas Signos culturales

*Metáfora Amor celestial
Símbolo Agudeza corporal
Metáfora Beso
Símil Dulzura
Metáfora Añoranza
Paradoja Encuentro*

⁸² BENITEZ Y VALENCIA: Op. Cit, p. 40

Estrofa II (cuarteto simétrico)

<i>Dentro de tu pecho guardas conciertos de notas,</i>	<i>Símbolo</i>	<i>Musa</i>
<i>perfumes de nardos, de flores de albor,</i>	<i>Símil</i>	<i>Dolor</i>
<i>mi pecho es un sepulcro de rosas marchitas,</i>	<i>Metáfora</i>	<i>Decepción</i>
<i>anima esas flores, con besos de amor.</i>	<i>Alegoría</i>	<i>Revitalizar</i>

Estrofa III (cuartero asimétrico)

<i>Reina de lirios, en tus rizadas trenzas</i>	<i>Metáfora</i>	<i>Cabellera</i>
<i>Nidos de seda, donde duermen los canelos</i>	<i>Sinécdoque</i>	<i>Figura cautiva</i>
<i>Deja que pose, mis glaciales labios</i>	<i>Metáfora</i>	<i>Besar</i>
<i>Que están enfermos, por falta de tu amor.</i>	<i>Símbolo</i>	<i>Alejamiento</i>

Estrofa IV (Cuarteto asimétrico)

<i>Los labios que no besan, son pétalos muertos</i>	<i>Metonimia</i>	<i>Abandono</i>
<i>Son himnos sin notas, son astros sin luz,</i>	<i>Metáfora</i>	<i>Vacío, muerte</i>
<i>Los pechos que no aman, son noches polares,</i>	<i>Metáfora</i>	<i>Desconsuelo</i>
<i>Sarcófagos tristes, do alberga el dolor</i>	<i>Metáfora</i>	<i>Dolor, muerte</i>

En conclusión, “Ángel de Luz” permanece en la memoria cultural popular, incluso en la música rockolera debido a tres factores, en el concierto del análisis semiótico, semántico y estético:

La excelencia del manejo en las figuras retóricas desde la sinonimia utilizando recursos de aliteración, metáfora y metonimia usados virtuosamente para expresar una prosopopeya, con un valor único de contenido poético. La significación poética permite una estética barroca única desde el uso de la versificación, mientras los sentidos de amor, dulzura, añoranza y muerte cabalgan entre una gran utilización del tropo para la expresión. Y el excelente acompañamiento musical conlleva la armonía del *decrescendo* en Mi menor.

En cuanto al uso de signos no verbales: El manejo de la tonada rítmica en *Mi menor* permite una figura o imágenes acústicas de serenidad, pesimismo y añoranza, de ahí que los símbolos figurativos se incluyan en el pasillo con un ritmo $\frac{3}{4}$, con ritmo *decrescendo*, de esta manera las señales fónicas despiertan la cautela de un amor lejano y el deseo del encuentro. Los movimientos de las manos y la mirada de los cantautores renuevan el espíritu melancólico del paso del tiempo sin respuesta del ser amado, la distancia y la muerte.

Muchísimas obras del talante cultural originario se desvanecen con el paso a la época comercial de la música rockolera, en sentido estricto, se han afectado las estructuras narrativas de la poesía, la eufemización y el valor de los tropos, como fenómeno estético barroco. Las líricas actuales han perdido la efervescencia dialéctica del uso de la versificación poética de composición compleja para abrir paso a una rencilla de signos culturales sin el uso literario de composición.

Los signos verbales se han simplificado hacia el lenguaje cotidiano, costumbrista, debido a la traslación de valores en el manejo de los instrumentos populares, en cuanto al uso de los valores tradicionalistas opuestos al academicismo se puede comprender la transformación paulatina de la valoración en la composición de la versificación, la cual existe pero con una carencia en la apertura creativa de traslación estética.

La estética barroca costumbrista, de lenguaje activo, cotidiano, con hilaridad del discurso contextualizado se impone en la diversificación de las características compositivas de las obras más populares, las cuales no necesitan de una comprensión del tropo o las figuras literarias. Usualmente no se deja espacio para la composición tildada como academicista aunque corre el riesgo continuo de ser considerada como mero folklorismo, mantiene una belleza concurrente del costumbrismo.

La neo-estética de la música rockolera permite un juego autolimitado de valores sobre la belleza costumbrista. La actividad de los signos verbales y no verbales permiten una diferencia clave de la interpretación y composición hacia el costumbrismo y la secuela del contexto social anti-elitista se denomina popularmente:

*“Las locas ilusiones me sacaron de mi tierra,
abandoné mi casa para ver la capital,
cómo recuerdo el día feliz de mi partida,
sin reparar en nada de mi tierra me alejé”*⁸³

El eje moral de la virtud estética también enfrenta duros retos en los compositores ecuatorianos, debido a la gran inclemencia el cambio hacia la valoración extensiva y comercial resultan en un grave conflicto de intereses, pero su principal inquietud resulta en la mercantilidad de los productos culturales.

“La música rockolera refleja un hecho estético en el tiempo, donde se necesitaba hablar del amor, de la vida. Somos parte del barroco, donde se destaca no sólo el lamento, pero se le ha manejado de manera peyorativa”. ^{69⁸⁴}

Así la cultura popular ecuatoriana permanece lúcida frente a la estética de extralimitación barroca, donde la élite, ha transformado el modo de interpretación académica occidental, frente al recurso del costumbrismo determinando una fusión estética incomparable en sentido de hibridación.

Para entender mejor la hibridación estética barroca, se debe recordar que *John Dewey* consideraba la experiencia humana como inconexa, fragmentaria, llena de principios, sin conclusiones, llena de experiencias manipuladas con claridad, como medios destinados a cumplir fines concretos.

⁸³ MORALES, Juan Carlos: *“Cómo voy a olvidarte”*: las siete vidas de Segundo Rosero”, 1era edición, Ed. Pegasus, Ibarra-Ecuador, octubre del 2001, p.134

⁸⁴ Id. 83 p.132

Aquellas experiencias excepcionales que fluyen desde sus orígenes hasta su consumación, son estéticas. La experiencia estética es placer por su propio interés, es completa e independiente y es final, no se limita a ser instrumental o a cumplir un propósito concreto. De ese modo la conclusión estética se encuentra en una ruptura, que sin embargo permite la creación, aunque los paradigmas sociales de la comunicación cultural se transforman paulatinamente la recuperación estética posee una brecha desde los intereses de la popularidad, como fin último del arte popular, donde los albedríos de la libertad de intereses conllevan una nueva estética.

Aunque la mayoría culta de la población (j) niega y margina la identidad estética popular en el campo de significaciones, existe un campo que delimita la cultura creadora academicista, donde el Ecuador popular en el sentido de trascendencia, aún siente miedo y vergüenza de ser lo que somos.

Ese miedo a “ser ecuatoriano” delimita la significación de los encuentros. La marginalidad del poder construye división entre las clases populares fraccionadas y las clases culturales hijas de la producción comercial masificada. Donde los valores de cultura de masas construyen su propia identidad homogénea, mientras las dialécticas de la cultura popular se enarbolan kilómetros a cuesta de la homogenización universal.

Los fenómenos de la divergencia cultural, ocultan el sentido de la metacomunicación simbólica establecida por la música popular, donde se deja a un lado la contradicción para constituir una resignificación profunda de los paradigmas de la identidad, de esa forma gran parte del acercamiento y la afluencia del público predomina como eje real del sentido propio de la música rockolera.

4.2 Hacia la reconstrucción de la identidad ecuatoriana

¿Se ha perdido la identidad cultural en Ecuador? El principio de construcción social mediante una comunicación con diversos sentidos, permite cuestionar esa interrogante, fuera de la identidad entendida allende del proceso del Estado y territorio, se permite la visión de comunión. La comunión de intereses dialógicos, centrados, debatidos y el consenso aparecen como la fortaleza de la identidad ecuatoriana, especialmente en el discurso musical.

La música nacional contemporánea atraviesa por una dimensión de comunicación única, donde los principios de la construcción de sentidos y plataformas sociales equidistantes se re-encuentran y re-crean, de ahí la importancia de la producción cultural y el manejo de los signos sociales. La cultura siempre es comunicación, de hecho es una forma de metacomunicación, donde paulatinamente, los procesos de inserción y creación se establecen en un diálogo directo, donde la palabra se beneficia de los giros del registro idiomático, donde la forma de enunciación, la presentación fónica, el contenido semántico y los significados propios se encuentran en una única sociedad de hablantes ecuatorianos, lejos de la diversidad idiomática.

La palabra como medio de comunicación propia debe fortalecer un paradigma de comunicación intercultural, única, diversa y oportuna, esto constituye un reto de la dimensión comunicativa, la cual se empeña aún por fortalecer el paradigma de “lo común”. Desde ese ejercicio, el signo verbal oportuno, la codificación cultural y la entrega del mensaje claro permite renovar un proyecto social mancomunado, donde el eje de la comunicación participativa permita renacer la realidad social.

El espacio común como constructor de los sentidos pretende una apropiación directa en los procesos sociales, los espacios inherentes a nuestro campo, a las distancias de las ciudades, contra la marginación, se propone un énfasis en la música popular.

El uso de la palabra, la recuperación de los espacios, la dialéctica de los tiempos anti-cíclicos de la realidad capitalista y la deconstrucción de los valores de la sociedad emergente frente a la globalización de la cultura son los principales retos en la búsqueda de la identidad nacional.

La música popular rockolera es una mirada de las rupturas del discurso hegemónico, pero también es la adquisición de valores propios y sentidos etnológicos, es la amplitud de la comunicación como eje de los procesos culturales. El manejo de la transhistoriedad y transterritorialidad permiten una hibridación en los signos culturales, de ahí que el mensaje radical de la hibridación permita un rechazo al discurso hegemónico occidental.

Como ya se analizó, el proceso de recuperación de lo autóctono, el valor de la tierra para los apátridas migrantes y las valoraciones de los procesos culturales nacientes contra el discurso oficial de la alta cultura son fuentes de reconstrucción de lo que es el Ser ecuatoriano.

La identificación en los procesos sociales emergentes y la interculturalidad como fenómeno público, deben convertirse en una política oficial, donde la mayor parte de la población recupere el sentido identitario, que tanta falta hace en el mundo del capitalismo antropófago. Los mismos pobladores son el eje de la construcción y la deconstrucción de los símbolos propios de la cultura popular ecuatoriana, desde que negamos la identidad a la “ecuatoriana” nos convertimos en un movimiento dialéctico que re-posiciona la búsqueda desplazada por la cultura oficial. La identidad es una construcción utópica, material y polisémica que necesita fortalecerse para asimilar una mirada de “lo nuestro”.

Al comprender que la suma de culturas con su propia identidad se puede transformar en una imagen sólida a nivel internacional, entenderemos que sólo la música como lenguaje de identidad lo puede lograr.

Pero el reto de la interculturalidad radica en:

“El hecho de que la interculturalidad emerja como una demanda de la sociedad, desplaza la posibilidad de su gestión pública hacia el campo de la política, porque la construcción de escenarios públicos interculturales conlleva el cuestionamiento al patrón de dominación que sustenta el Estado nacional.”⁸⁵

Contra los espacios de dominación cultural, la consonancia política basada en el proceso cultural homogenizado, las lenguas oficiales, la construcción de escenarios estatales y la modificación de los valores relativos a la sociedad de consumo constituyen preocupaciones directas en la reconstrucción de la identidad ecuatoriana.

La política pública deber permitir expansión *strictu sensu*, lejos del Estado que siempre radica en el monoculturalismo, la propuesta de la música que adopta letras, mitos y convicciones de la diversidad permite un reencuentro en un espacio virtual que mejora los procesos comunicacionales en relación con la cultura en sentido popular.

Las condiciones para la interculturalidad como fuente de una identidad pública aún corren el riesgo de oposición del poder representativo, de ahí que la música popular ecuatoriana aporta al desarrollo de sentidos e identidades como un recurso rico en propuestas y permitiría concretar ese sueño.

Aunque la gran parte culta de la población (¡) niegue y margine la identidad popular en el campo de significaciones , existe un campo que delimita la cultura creadora academicista, donde el Ecuador popular en el sentido de trascendencia, debe perder el miedo al llamado de la identidad.

⁸⁵ TORRES, Víctor Hugo: *“La acción pública intercultural”*. Universidad Politécnica Salesiana (UPS), GTZ, 1era. Edición, Ed. Abya-Ayala, Quito 2010, p.15

Ese miedo a “ser ecuatoriano” delimita la significación de los encuentros. La marginalidad del poder construye división entre las clases populares fraccionadas y las clases culturales hijas de la producción comercial masificada. Donde los valores de cultura de masas construyen su propia identidad homogénea, mientras las dialécticas de la cultura popular se enarbolan kilómetros a cuesta de la homogenización universal.

Los fenómenos de la divergencia cultural, ocultan el sentido de la metacomunicación simbólica establecida por la música popular, donde se deja a un lado la contradicción para constituir una resignificación profunda de los paradigmas de la identidad, de esa forma gran parte del acercamiento y la afluencia del público predomina como eje real del sentido propio de la música rockolera.

4.3 La cultura simbólica como parte de los intérpretes de la Rockola

La comunicación de la música popular posee diversos simbolismos, fuentes de valor de los signos culturales, la divulgación en convergencia de intereses y fortalecimiento de espacios públicos, la muestra de la identidad y la denuncia de los supuestos del Estado monocultural. Todas resultan en propuestas únicas de un alto valor en la música como lenguaje de apropiación popular.

No se trata de hacer una apología de la música rockolera, debido a los límites del signo cultural y convencional, pero sí se debe relevar la posibilidad concreta de la búsqueda de un escenario público, donde la música como un metalenguaje de comunión y rito permita una visión más integradora y participativa de la sociedad y sus dilemas, la apropiación de la música es sólo una parte de la compleja esfera pública, de ahí, la necesidad de buscar medios alternativos para la comunicación intercultural y su aporte al desarrollo de las identidades propias de Ecuador.

Las diversas culturas explotan en un entramado musical donde los lenguajes de protagonismo simbólico permiten la re-identificación del ecuatorianismo, por eso la búsqueda de valores, creencias, condiciones y sentidos para la producción musical deben ofertar un simbolismo único, lejos del pesimismo nacionalista, lejos de la composición del Estado único y del territorio acuñado a la división política, el encuentro de lo común mediante los simbolismos propios se enriquece en el mensaje musical popular:

“En la historia musical de los pueblos cabe destacar la pasión y la acción de los hombres, que aún a costa de esfuerzo personal y sacrificio económico, rescatan con buen criterio las obras que perduran en el pentagrama melódico, estas creaciones tienen ribetes de grandeza e inmortalidad y en ellas se ha sintetizado el “vivir y amar” de la humanidad toda y de la patria en particular”⁸⁶

El sentido verdadero de la diversidad cultural viva permite lenguajes excepcionales, varios son los compositores de una interpretación melódica de la vida, la composición musical como lenguaje diverso y múltiple se encierra en los legados de la libertad de ejecución e idea, lejos de los particularismos; el *modus vivendi* debe com-posicionar la realidad de los pueblos, buscar el sentido de posición- común, donde las diversidades de la producción cultural autóctona se favorezcan de la apropiación y la búsqueda de espacios para construir al verdadero ecuatoriano.

La música permite el encuentro, la identificación, el ritual del hacer en común, permite una participación activa y enriquece el panorama cultural.

Los procesos de identidad se fortalecen mediante una participación activa del público diverso, en una comunión de sentimientos, símbolos y acuerdos que aún no se han teorizado.

⁸⁶ BENITEZ Y VALENCIA: Op. Cit, p. 2

Aunque existe una diferencia entre la teoría de la crítica cultural apropiada en la comunicación - cultura y los fenómenos musicales, donde se recupera la identidad como proceso social emergente.

La música rockolera es parte de una realidad donde el ocultamiento de la cultura oficial desplaza los sentidos de comunicación, pero permite el reencuentro cultural y la convergencia en un gran foro público donde se debate la identidad como construcción temporal e histórica.

Así el principal símbolo de comunión resulta en la compleja identidad nacional, a pesar de que “La identidad del país es una identidad diversa, donde no existe una sola verdad. La identidad del país se construye de manera fragmentada [...] Y el género rockolero es parte de la identidad de nuestro país”⁸⁷

Los principales acuerdos de un simbolismo profundo, se encuentran fragmentados entre las diversas culturas, donde se promueven diferentes sentidos que comunican los valores propios del pueblo en divergencia a los oficialismos académicos. Esa es la base de la identidad, la permanencia de los sentidos dentro del simbolismo cultural y estético definido popular permiten la riqueza de esa dialéctica.

En la música rockolera, la identidad es hibridación simbólica, es afluencia de combinaciones de géneros, de artistas, de creencias significativas y valoraciones de los pueblos, donde la comunidad ecuatoriana reasigna la tradición musical en un fenómeno popular que construyen una historia definida. “En el género de la rockola es la fusión, en cierta manera el culmen de una fusión: el bolero, música caribeña y andina, tras de eso está toda una historia, desde Julio Jaramillo hasta Segundo Rosero”⁸⁸

⁸⁷ BENITEZ Y VALENCIA: Op. Cit, p. 23

⁸⁸ Id. 87 p.13

Existe así una causalidad directa entre los intérpretes de la rockola, sus cosmovisiones y la filosofía popular como signos válidos en un código comunicativo único, donde las diversas manifestaciones y connotaciones permiten una estructura cultural que se apropia de espacios negados por el oficialismo.

En el siguiente cuadro se aprecian los compositores contemporáneos del Ecuador y sus temáticas, las cuales han alcanzado una popularidad única en los diversos medios de comunicación alternativos, frente a la negación de los medios tradicionales:

COMPOSITORES	TEMAS
Delfín Quishpe	“Torres Gemelas” (4.621.959 visitas en www.youtube.com)
Máximo Escaleras y Nathaly Silvana	“Mi niña”
Aladino “El mago de la rockola”	“La otra”
Roberto Zumba	“Dulce agonía”
Franklin Cabrejos	“Collar de lágrimas”
El Gallito rockolero	“Mis dos hogares”
Azucena Aymara	“Ya no me busques”
Cristian Abel	“La marcada”

Fuente: RED YOU TUBE: Michigan-EEUU, agosto 2010, www.youtube/rating.com

Los temas de preferencia entre el público digital, marcan la transitoriedad de eventos contemporáneos como el terrorismo, la inocencia, el engaño, la tristeza y la agonía. Desde esas temáticas, deviene la importancia de entender una cultura emergente excluida entre la periferia, la migración, el indigenismo y la búsqueda del campo, para comprender de manera vital los procesos culturales comunicados hacia diversos públicos, donde lo cultural –popular se manifiesta en un torrente de conflictos entre los símbolos dominantes -globalizados y lo populares-emergentes.

Así, para el especialista Juan Carlos Morales: “*El poder de los medios ha hecho que esta música sea invisible, entonces es un mérito y resistencia de la cultura popular, que esa música entendida como nueva estética haya sobrevivido. Aunque el poder trata de invisibilizar su difusión, ha llegado a diversas clases sociales*”.⁸⁹

De esa manera, se demostraría una vez más, la dialéctica entre los diversos agentes de la cultura oficial: los medios de comunicación tradicionales como fuente de la negación, invisibilidad y desarraigo de la música popular rockolera, que emerge como fuente de identidad propia, de valores no tradicionales y que por no tener origen académico, masificado y de élite es negada, en espacios muy limitados para su difusión, además esas contradicciones fortalecerían en un futuro próximo la identidad nacional en una era de globalización mediática, en intérpretes como Segundo Rosero.

4.4 Análisis del lenguaje de identidad en una canción de Segundo Rosero

En el Ecuador, uno de los músicos más influyentes del género rockolero es el compositor y cantautor imbabureño Segundo Rosero, quien creció en una dialéctica contra la música oficial de élite. Así la música popular, que “por lo general no está en los grandes diarios, peor en la televisión y cuando aparece es para ridiculizarla, como si la identidad se construyera desde el ocultamiento, desde la negación.”⁹⁰ Le permitiría a Rosero ingresar en la música rockolera, para buscar la identidad escamoteada y denigrada del pueblo ecuatoriano, esto le permitió realizar una resistencia viva de composición fuera del oficialismo desde Pimapiro hasta París.

⁸⁹ TORRES, Víctor Hugo: “*La acción pública intercultural: Op. Cit. P. 23*”

⁹⁰ MORALES, Juan Carlos: Op. Cit, p. 5

Durante años, Imbabura vería el escenario perfecto para el mestizaje cultural de la música: la Bomba, el Pasillo, el Bolero, la Chicha, donde se puede entender la fusión de los géneros e instrumentos como guitarras de chaguarqueros, pianos, marimbas.

Después del nacimiento de Segundo Rosero, el 31 de julio de 1961, el campo, la afición al paisaje, el agro, artesanías y las condiciones del clima permitieron inspirar su canción desde los cuatro años de edad. Desde esa época la música imbabureña migraría hacia el Carchi y otras zonas del Ecuador.

Rosero fue influenciado por Julio Jaramillo, Mesías Montenegro y Raúl Santos, a quienes considera sus maestros. Así iniciaría una gran travesía por todo el país, visitando diversos pueblos de la Costa, Sierra y Amazonía, donde pudo vivir la pérdida de la identidad, absorbida por las élites que manejan la cultura y además, donde pudo enriquecer su repertorio musical, desde otras perspectivas culturales.

Desde su juventud Rosero se forjaría como un alto ícono de difusión en la música popular ecuatoriana, incluso pudo viajar por toda Latinoamérica y Europa, donde su tradición cultural rockolera le ha permitido satisfacción y sobre todo disfrute con el público migratorio del Ecuador en todo el mundo.

“Como voy a olvidarte”

El éxito musical de Segundo Rosero nació debido a que “los amores prohibidos, dicen quienes los han vivido, son más hermosos porque los mínimos momentos compensan todos los infiernos.”⁹¹

⁹¹ MORALES, Juan Carlos: Op. Cit, p. 126-129

El éxito rockolero aprecia el amor prohibido, la pasión, lejos de los tabúes sociales, el espíritu aventurero del compositor buscaba un amor aunque fuera ajeno. Pero después se alejó, así:

*“Cargado su guitarra llegó una fría tarde a Quito, recorrió el centro histórico... después fue hacia Monjas donde le pidió posada a un productor musical y escribió la estrofa célebre: cómo voy a olvidarte si estás prendida en mí...”*⁹²

El amor prohibido, la distancia y el olvido motivaron a concluir la letra a Segundo, quien vio después un gran éxito radial en el bolero rockolero, así viajó su sinsabor desde Colombia hasta Nueva York, donde una amplia cantidad del público latinoamericano solicitaba las canciones.

*“En el caso de la música rockolera también había sido estereotipada como un drama de cantina y por eso Segundo Rosero quería hacer un tema que aglutinara ese momento, pero también reflejara un proceso de construcción de la memoria del pueblo”*⁹³

El bolero rockolero “Cómo voy a olvidarte” descubre realidades complejas, describe la inefable pérdida del espíritu de la tierra, la lejanía, descubre a la pasión del amor prohibido, desplaza los intereses capitalistas por la sencillez del argumento social. Además relata convergencias, creencias místicas sobre el recuerdo, busca un espacio de re-significación cultural activa, es un lenguaje musical complejo, híbrido, donde los placeres de la pobreza se mezclan con el disfrute contemporáneo, el encanto, el doble significado del amor y el tabú del engaño. Por eso su riqueza figurativa en el panorama internacional, donde se niega a la cultura y los valores oficiales, desplazando una condena estética cargada de simbolismo indigenista, donde la letra se asemeja a un momento de delirio y disforia.

⁹² MORALES, Juan Carlos: Op. Cit, p. 126-129

⁹³ MORALES, Juan Carlos: Id. 131-132

Donde los sueños de ser o no ser ecuatorianos se enraízan con la autenticidad de la vivencia, la costumbre y la esfera pública de sentimientos. No se puede acusar la contingencia cultural comunicada sutilmente en esas letras como parte de un repertorio acaecido en la decadencia de los valores tradicionales, más bien ostenta una gran comunión y es un llamado público al delirio de los pueblos que necesitan vivir y después re-identificarse, esa es la esencia de la música rockolera, su vocación, su contraste y negación, es un espacio virtual parecido a un foro público, donde se debate en la palestra la vivencia que forma la identidad en sentido completo, donde la música se entreteje como mensaje inacabado, donde la comunicación humana construye sentidos de apropiación sobre el costumbrismo de las letras, donde los ecuatorianos se sienten como una parte más de la realidad utópica del lirismo musical complejo, incluso donde la trama es acorralada por los sentidos, pero genera convergencia cultural.

Conclusiones:

- La comunicación crítica cultural aporta un valioso elemento de investigación sobre los estudios profundos de la música popular ecuatoriana, a pesar de su falencia teórica sobre fenómenos de convergencia. La denuncia contra el elitismo y censura del arte popular es de alguna manera aún subversiva.
- La música popular ecuatoriana ha pasado dos fases marcadas por la industrialización capitalista en Ecuador: exclusión y adopción a la mercancía cultural de masas. Pero, dentro de esos elementos se puede rescatar un baluarte cultural- histórico único: convergencia, ritualidad, comunión, identidad nacional, rescate de simbolismos perdidos, percepciones estéticas divergentes y sobre todo el sentido gregario que la música rockolera permite en las sociedades fraccionadas por la migración.
- Lo mítico andino, afro y música vernácula alienante cohabitan en un sentido de hibridación cultural barroca ecuatoriana, heredera de ese mestizaje cultural la música del género rockolero connota valores intrínsecos e implícitos que aportan sin lugar a dudas a la comprensión de las tradiciones, ritualidades, comuniones y sentidos de foros públicos que adopta este género tan difundido a nivel internacional.
- Los medios de difusión masiva como el internet y la radio han sido claves para la masificación de la producción musical rockolera, la cual ocupa a millones de personas del mundo en una reflexión que es catalogada *kitsch* en Europa y el Latinoamérica, pero que está ampliamente difundida. Lo cual ocasiona una ruptura en el discurso lineal dentro de la comunicación de poder y poder de la comunicación.
- La música rockolera adoptó una interesante giro en Ecuador y Latinoamérica: la transformación desde el uso del *jukebox* hasta convertirse en un género popular (entendido como representación valiosa para las mayorías) que fue censurado, satanizado e incluso prohibido con una “falacia de contigüidad” asociándola con el consumo de alcohol y la delincuencia por los mecanismos represivos de los estados de Latinoamérica.

Todo esto, justo en la época militarista (70-80) donde se determinó una supuesta relación criminal en el género, pero los gobiernos conocían el poder de convergencia y gregarismo que sólo la música puede reunir.

- Aún se desconoce hasta qué punto la música puede influir en las relaciones sociales culturales y biofisiológicas entre los seres humanos, no se pueden limitar los estudios de la ciencia posmoderna deconstructivista hasta la comprensión de un fenómeno tan profundo como es la música. Aunque sus indicios denotan un poder de reunión, euforia- disforia y catarsis extralimitados al discurso cultural.
- Las entrevistas, encuestas y grupos focales indican que la predilección de la audiencia es de un público entre 40 y 49 años de edad de sexo masculino, quienes reconocen un gusto por los sentimientos y aclaración nacionalista relacionados al género. En la mayor parte de la muestra se concluye que la música rockolera es ecuatoriana por naturaleza. Mientras se la asocia al pasillo y a “JJ” se demuestra que casi todos los participantes han asistido a un concierto y en un 97% de los casos se demuestra que ese género promueve la identidad cultural ecuatoriana.
- Por otra parte, el género musical rockolero es “familiar”, “amoroso”, ampliamente aceptado entre los migrantes, permite un sentido de unión nacional ecuatoriana, es un ritual. Sus intérpretes más importantes son Segundo Rosero (“17 años”) y Noé Morales, a quienes se les considera artistas profesionales. Además, permite un poder de convocatoria único, es un fomentador de identidad y posee un impacto directo en la cultura del país. Pero además se reconoce que el género es internacional, bien aceptado aunque criticado por el poder elitista, pero genera un lenguaje de identidad único a nivel mundial.

Recomendaciones:

- El estudio crítico de la comunicación –cultura aún presenta falencias teóricas porque sus modelos de interpretación aún utilizan patrones, tablas rasas y elementos de índole universalista, pero permiten una investigación ampliada para fenómenos concretos como la música popular ecuatoriana.
- Se desconoce la totalidad de la música como discursividad universal, aún se ignoramos todos sus efectos a nivel sociocultural-fisiológico, sería importante ampliar esos estudios desde nuevas fuentes epistemológicas que permitan una interpretación del principio de totalidad del discurso mundial de la música en sentido anacrónico.
- Los estudios de cultura y comunicación deben ampliar otros fenómenos que se extralimitan al sector teórico, de ahí la importancia de sugerir una investigación más profunda y detallada sobre esos fenómenos no tratados por la academia teórica desde la perspectiva crítica latinoamericana.

Bibliografía:

ALMEIDA, Vinueza José: “Racismo e identidad: fundamentos del racismo ecuatoriano”, 1era Ed. Ed. CAAP, Quito- Ecuador 1995

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR: “Balanza comercial”, boletín 2005, www.bce.fin.ec, julio del 2010

BENITEZ Y VALENCIA: “Escuela de la guitarra: recopilación de los más selecto del folklore ecuatoriano”, Álbum N.02, 1era edición, Ed. Panorama, Quito- Ecuador 1978

BLANCO, Carlos: “Guías de religión”: 09 de enero del 2005, Lima- Perú: <http://febland.googlepages.com/feblandopus>

BUENO, Julio: *Cancionero Mestizo Ecuatoriano*, Guayaquil-Ecuador, 22 marzo del 2008, <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?Home&post=15>

CALPESA, Grupo: ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO - AMERICANA, TOMO XXXVII, Edición 1973, Ed. ESPASA, Madrid – España

CISNEROS, José: “Mundo anuncio”. Guayaquil –Ecuador, Julio 2010, http://www.mundoanuncio.ec/anuncio/cantante_rockolero_jose_cisneros_para_animar_todo_evento_social_artistico_musical_guayaquil_ecuador_1183818217.html

COMELLAS, José Luis: *Historia sencilla de la música*. Ediciones Rialp, Barcelona-España 2006, p.34

CONTRERAS Adalid: “Imágenes e Imaginarios de la Comunicación-Desarrollo”, 1era. Edición, Ed. Quipus, Quito-Ecuador 2000

COQUI, William: En la música, *El poder de la música*, 5 de mayo del 2010, http://home.coqui.net/proconci/IPC_Web_Site/El_Poder_de_la_Musica.html

CREIGHTON’S Collection: *Catálogo de música, 9 de enero de 1999, Londres-Gran Bretaña*: www.creightonscollection.co.uk

DARWIN, Charles, *El origen del hombre*. Edimat Libros, S. A. Madrid- España

Diccionario Océano UNO. Barcelona, OCEANO. 2001

Diccionario De la Lengua Española. Espasa- Calpe, Madrid España, 2004

Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo-Americana, Tomo XXXVII, Espasa- Calpe S.A., Bilbao, España

FRANCO, Gustavo: “España, intereses políticos y asociaciones de ecuatorianos”, 21-05-2009, <http://www.migrantesecuador.org/content/view/3409/108/>

FUNDACIÓN ORQUESTA SINFÓNICA DE CUENCA, *Carl Off, Carmina Burana: Ed.* ABN, AMBRO BANK, Cuenca-Ecuador, febrero del 2000

GRIMSON, Alejandro: “*Interculturalidad y comunicación*”, 1era edición, Ed. Grupo Editorial Norma, Bogotá- Colombia 2002

GARCIA, Héctor, Proyecto educativo, *Concepto de música, 7 abril 2010, Quito-Ecuador:*
http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia/NE_Musica2.htm

GUERRERO, Pablo, *Proyecciones de la música popular mestiza*, Con música, 2006,
<http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=1310>

GUERRERO, Patricio: “*La Cultura: Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*”, 1era coedición, Ed. Abya Ayala, Quito- Ecuador 2002

INSTITUTO ECUATORIANO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL IEPI, **Nº 009**, DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DÉ AUTOR Y DERECHOS CONEXOS Quito 8 de marzo de 2001; a las 14h50

JARAMILLO, Hugo, Andrade David, *La música en el Ecuador*, músicos y compositores ecuatorianos, 5 Mayo, 2010, http://janeth_haro.tripod.com/lamusica.htm

LEONARDO, *La Influencia Psicológica de la Música*, 31 de enero 2008,
<http://psicologiaalavida.bligoo.com/content/view/full/126197/La-Influencia-Psicologica-de-la-Musica.html>

LÓPEZ, Javier: “El padre del rock” , *08 de marzo del 2011, NY:* ■ www.javierjaso.com

MATTELART, Armand y Michele: “*Historia de las teorías de la comunicación*”. 2da edición, Ed. Paidós, Barcelona-España 2003

MORALES, Juan Carlos: “*Cómo voy a olvidarte*”: *las siete vidas de Segundo Rosero*”, 1era edición, Ed. Pegasus, Ibarra-Ecuador, octubre del 2001

Música Ecuatoriana, carpeta 2005, El blog de la clase, Escuela de comunicación, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, http://carpeta2005.blogspot.com/2005_07_01_archive.html

PARDO, Carmen, *El poder de la música*. La música del poder, 11 Junio 2008,
<http://observatoridemusica.wordpress.com/2008/06/11/el-poder-de-la-musica-la-musica-del-poder/>

PORTAL, Margarita: “*Concepto y algo de historia*”, 25 marzo 2010,
<http://www.portalmargarita.com/conceptomusica.htm>

PRINCIPADO, Pablo: “Cultura musical en Ecuador” México, 2008,
http://wiki.pprincipio.cult.cu/wiki/M%C3%BAsica_de_Ecuador

PUENTE, Juan Manuel: "Ecuador, República de El. Historia y Música", Enciclopedia virtual GER, Alemania 1991,

<http://www.canalsocial.net/ger/ficha GER.asp?id=10030&cat=musica>

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA: "Diccionario", 3ra edición, ed. ESPA, Madrid-España 2009, www.rae.com

RED YOU TUBE: Michigan-EEUU, agosto 2010, www.youtube/rating.com

RÍOS, Efraín: "ACUERDO GUBERNATIVO NÚMERO M. de G. 10-73" Palacio Nacional de Guatemala, 13 de marzo de 1973

SALAZAR, Milton: "La gramola y las música de rockola", Barcelona- España, junio de 1998, <http://www.maquinas-musica.com/gramolas/rockola.htm>

SANTOS, Bolívar: "Música de Dios", 1era edición, Lima- Perú, 06 de diciembre del 2010: <http://blog.pucp.edu.pe/item/118881/mozart-musica-de-dios>.

STEILER, Josef: "Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa", CNICE, Chile, 08 de noviembre 2005:

<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=95790>

TORRES, Víctor Hugo: "*La acción pública intercultural*". Universidad Politécnica Salesiana (UPS), GTZ, 1era. Edición, Ed. Abya-Ayala, Quito 2010

Rimbaud, Arthur: *Una temporada en el infierno*. Edición y traducción de Ramón Buenaventura 2da. Edición, Ediciones Hiperión Madrid- España 1982

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. 1era. Edición, Ed. Akal, 1761, Madrid – España

TERRERO, José Martínez: "*Teorías de la Comunicación*", 1era. Ed. Ed. Universidad Católica Andrés Bello, Núcleo Guayana – Venezuela, 2006

VÁSQUEZ Lola y SALTOS Napoleón: "*Ecuador y su realidad*" Décimo Quinta edición, Ed. Fundación José Peralta, Quito-Ecuador 2007

VILLENA, Carlos: "AYNI". 1era edición, Ed. Amaru Wayra, Univ. San Martín de Porres, Quito-Ecuador, 2009

ZECCHETO, Victorino: "*La danza de los signos: nociones de semiótica general*", 1era. Edición, Ed. Abya Ayala, Quito- Ecuador 2002, p.91

LA MUSICA ROCKOLERA

Tabulación y análisis de datos

Datos Generales

En la ciudad de Santo Domingo de los Tsachilas se realizó las 100 encuestas a las personas que acudían a estos bares a escuchar esta clase de música como es la Rockola...Además se implantó un estudio de grupo focal.

La mayoría de estos bares están ubicados en la zona de la calle llamada Quito...

“EL CUPIDO”

“NORO`S BAR”

“BAR NOLO Y SALA DE VILLAS”

“BAR KARAOKE CRIS Y JAIR”

“CUPIDO`S BAR”

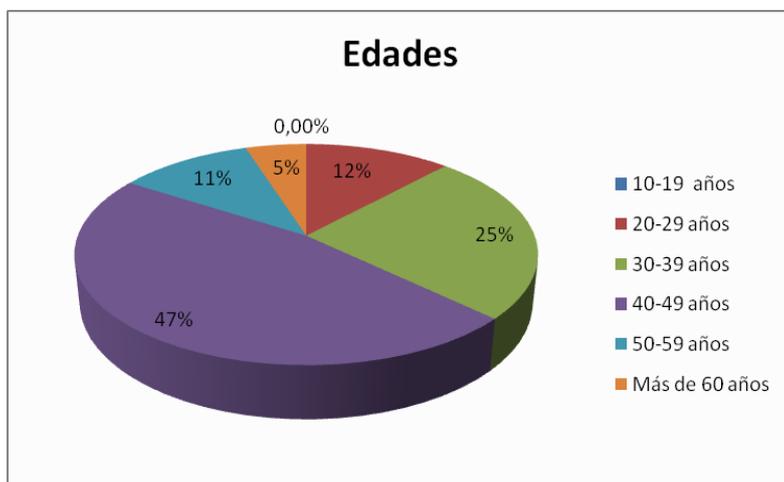
“PLUTOS BAR”

“SKALA BAR BUGGY`S BAR”

Edad de los encuestados:

Entre	Número de personas	Porcentaje
10-19 años	0	0,00%
20-29 años	12	12%
30-39 años	25	25%
40-49 años	47	47%
50-59 años	11	11%
Más de 60 años	5	5%
TOTAL	100	100%

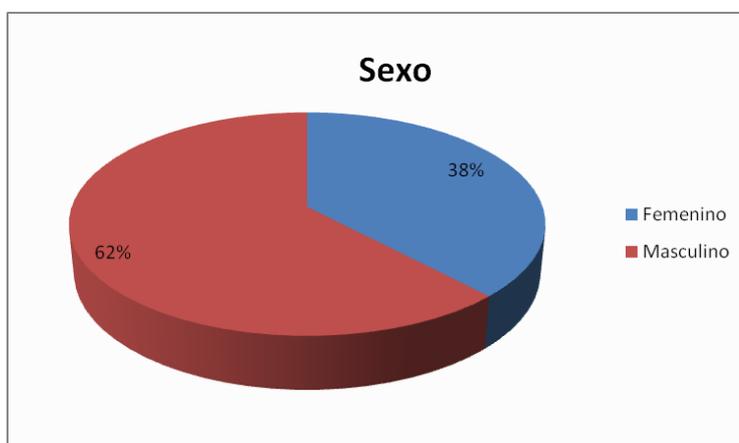
Las edades de los encuestados está entre los 10 a 19 años con un 0%, de 20 a 29 años con un 12%, de 30 a 39 años con un 25%, de 40 a 49 años con un 47%, de 50 a 59 años con un 11%, y más de 60 años el 5%.



Sexo de los encuestados:

Femenino	Masculino	TOTAL
38	62	100

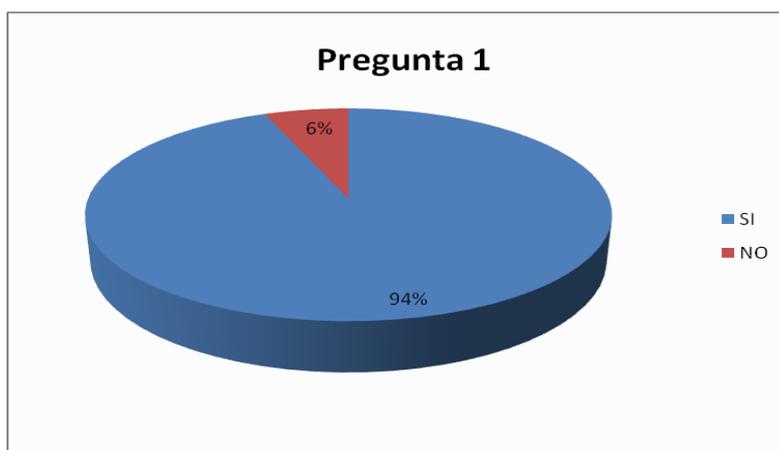
La mayor cantidad de encuestados son hombres con un 62% y las mujeres con un 38%.



1. ¿Le gusta la música rockolera?

SI	NO	TOTAL
94	6	100

El 94% de los encuestados respondió que si le gusta la música rockolera, porque su letra posee mucho sentimiento, es bonita y lo mas que es ecuatoriana; y el 6% respondió que no, porque no le llama la atención o le gusta otro tipo de música.

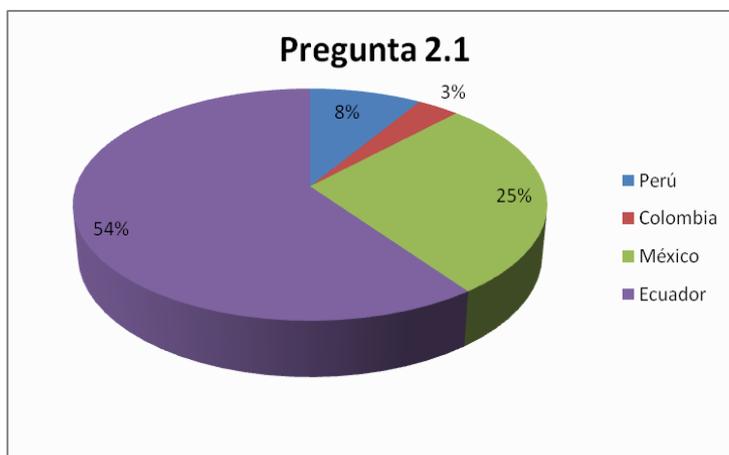


2. Defina:

2.1 De donde proviene la música rockolera:

Perú	18
Colombia	3
México	25
Ecuador	54
TOTAL	100

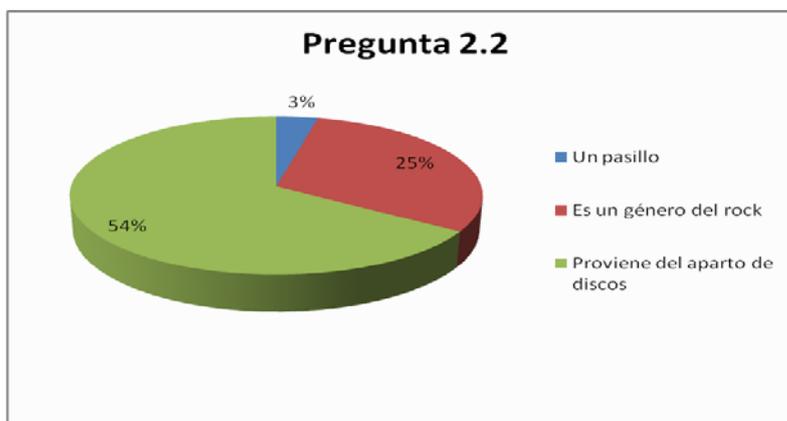
La mayoría de las personas encuestadas dicen que la música rockolera proviene de Ecuador con un 54%, luego responden el 25% de México, el 18% de Perú y 3% de Colombia.



2.2 La música rockolera es:

Un pasillo	82
Es un género del rock	2
Proviene del aparato de discos	16
TOTAL	100

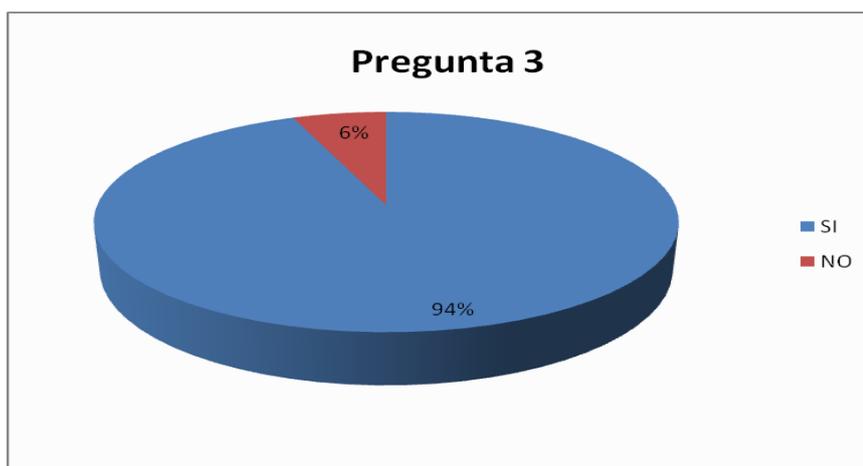
La mayoría de los encuestados responden que es un pasillo con un 82%, el 16% que proviene del aparato de discos y el 2% que es un género del rock.



3. ¿Has asistido a un concierto de música rockolera?

SI	NO	TOTAL
94	6	100

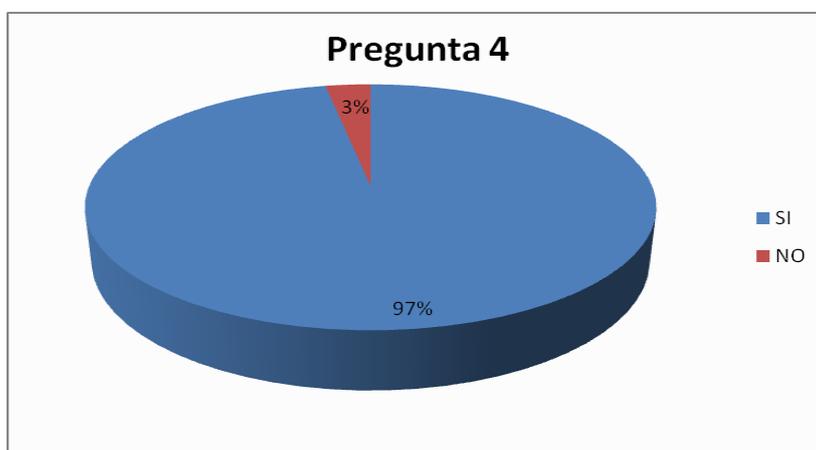
El 94% de los encuestados respondió que si ha asistido a un concierto de música rockolera y el 6% respondió que no, porque no le llama la atención.



4. ¿Piensa que la música rockolera fomenta la identidad ecuatoriana?

SI	NO	TOTAL
97	3	100

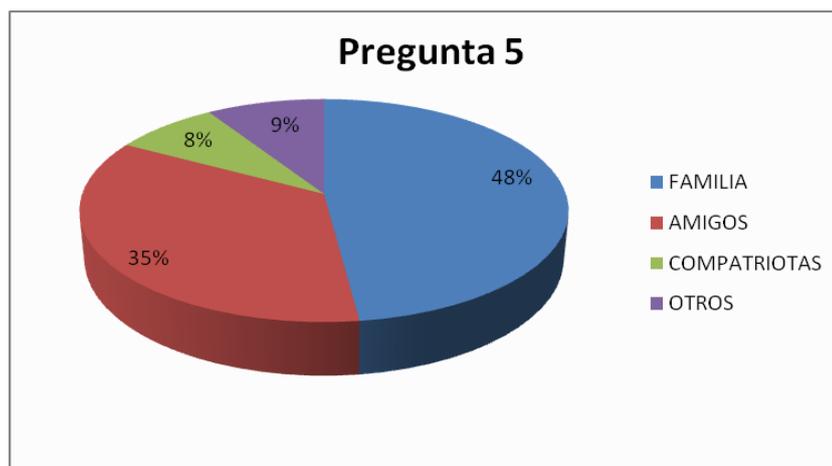
El 97% de los encuestados respondió que la música rockolera si fomenta la identidad ecuatoriana, porque proviene de nuestra cultura y un genero autónomo de nuestro país, mientras que un mínimo del 3% que no.



5. ¿Cuándo ha escuchado música rockolera lo ha hecho en compañía de otras personas?

FAMILIA	48
AMIGOS	35
COMPATRIOTAS	8
OTROS	9
TOTAL	100

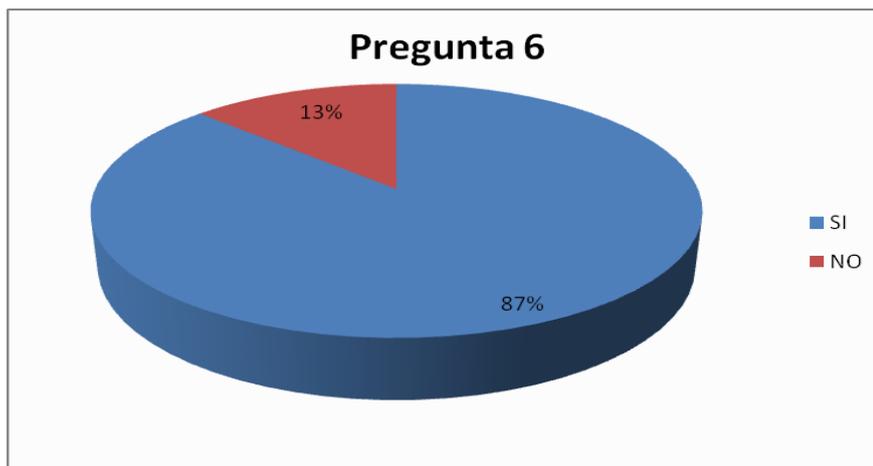
El 48% de los encuestados respondió que este tipo de música la escuchado en familia, mientras que el 35% con sus amigos, el 9% en otra ocasión y el 8% con compatriotas.



6. ¿Si Ud. Ha salido del país, se sintió identificado con la música rockolera ecuatoriana?

SI	NO	TOTAL
87	13	100

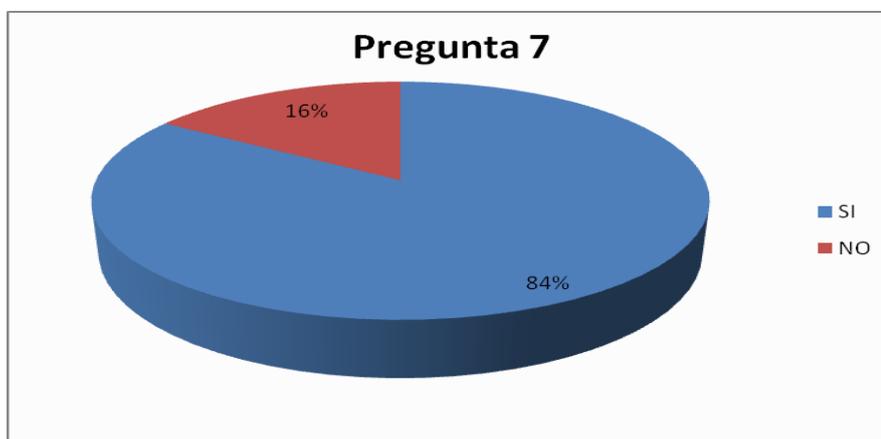
El 87% de los encuestados responde que si de acuerdo a la `pregunta porque, revive momentos que han pasado en su vida y el 13% que no, porque no han tenido la experiencia de haber salido del país, etc.



7. ¿Cree que la música rockolera fomenta la unidad del país?

SI	NO	TOTAL
84	16	100

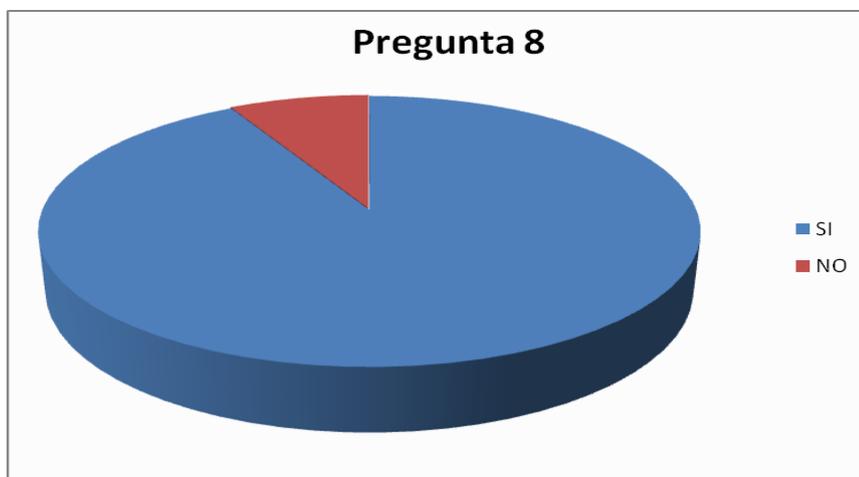
El 84% respondió que si porque, son letras escritas y cantadas con todo el sentimiento de lo que ha pasado y el 16% que no porque no tiene poder y además algunos no les gusta.



8. ¿Considera que la música rockolera ritualiza la cultura ecuatoriana?

SI	NO	TOTAL
92	8	100

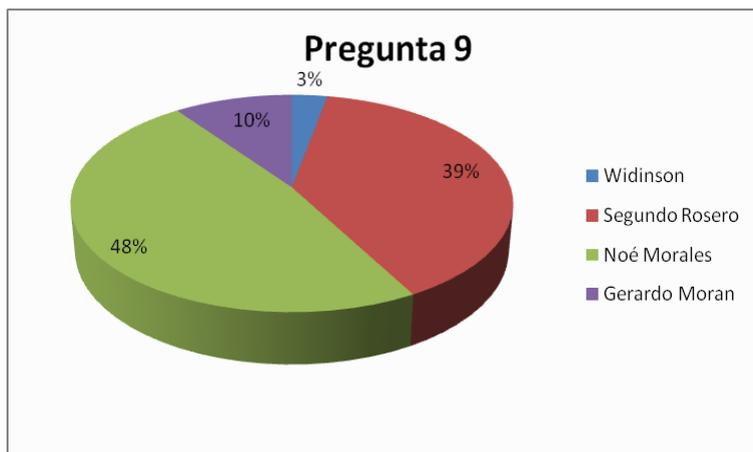
El 92% respondió que si porque, son forman parte de la identidad ecuatoriana y es una tradición y el 8% que no porque no tiene poder y además algunos no les gusta.



9. ¿Cuáles son sus artistas favoritos de música rockolera?

Widinson	3
Segundo Rosero	39
Noé Morales	48
Gerardo Moran	10
TOTAL	100

Las personas encuestadas respondieron con 48% que su principal cantante de esta índole es Noé Morales, luego Segundo Rosero con 39%, Gerardo Moran con 10% y por ultimo Widinson un 3%.



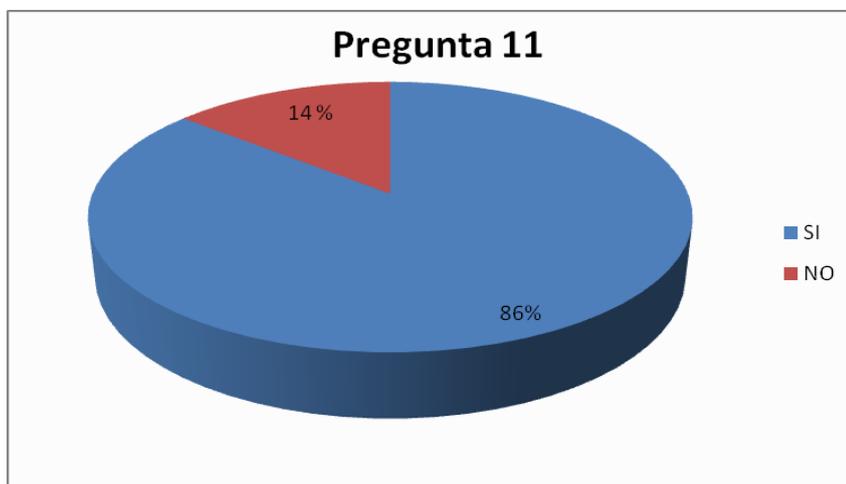
10. ¿Por qué usted cree que la música rockolera tiene el poder de convocar a los ecuatorianos?

La mayoría de las personas respondió porque, con esta música se identifican, es un género distinto a los demás y de sentimientos.

11. ¿Considera que la música rockolera es de todo un género musical?

SI	NO	TOTAL
86	14	100

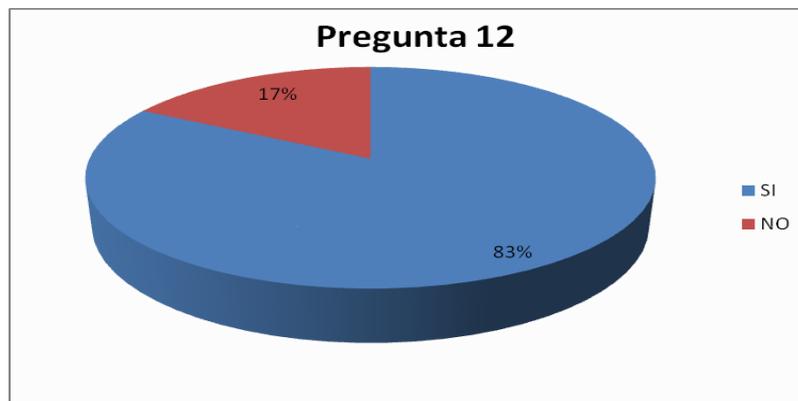
El 86% de las personas encuestadas respondió que SI porque, desde hace mucho tiempo este genero ha existido y un 14% que NO porque, no le gusta.



12. ¿Cree Ud. Que los músicos rockoleros hacen un trabajo profesional?

SI	NO	TOTAL
83	17	100

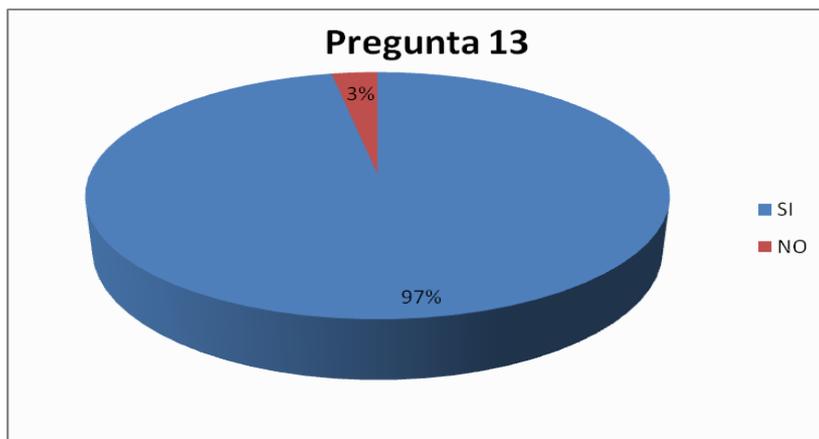
De los encuestados el 83% respondió que SI, porque exponen el género de la mejor música y un 17% que No, porque cualquier persona lo puede hacer.



13. ¿L as letras de la música rockolera fomenta la identidad?

SI	NO	TOTAL
97	3	100

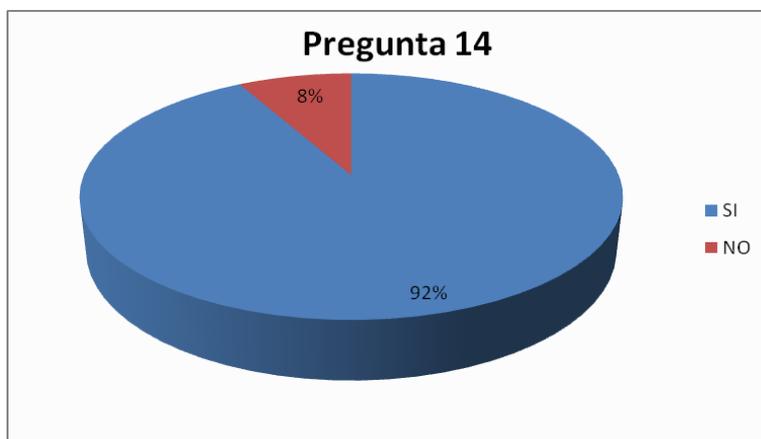
El 97% de las personas encuestadas respondió que SI, porque son letras que denotan sentimientos y el 3% que NO, porque son canciones que hacen sufrir.



14. ¿La música rockolera tienen impacto directo con la cultura ecuatoriana?

SI	NO	TOTAL
92	8	100

El 92% respondió que SI, porque en sus letras hacen que representen la cultura del país y un 8% que NO, porque con estas canciones más se motivan a que las personas consuman licor.

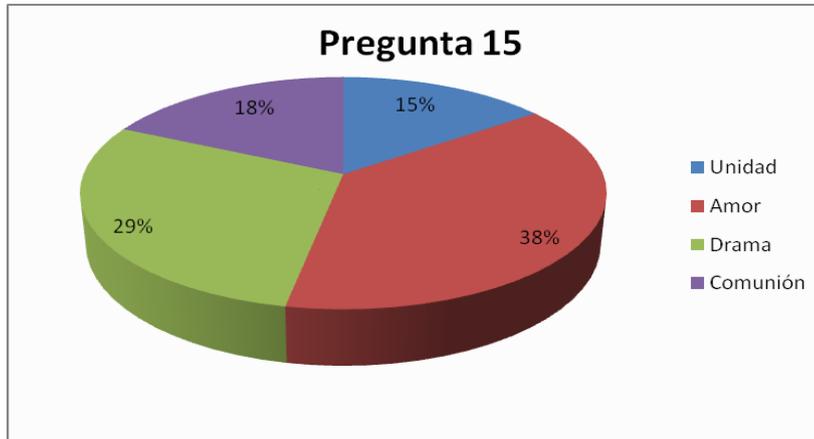


15. ¿Cuáles son los aspectos favorables de la música rockolera?

Unidad	15
Amor	38
Drama	29
Comunión	18

TOTAL	100
--------------	------------

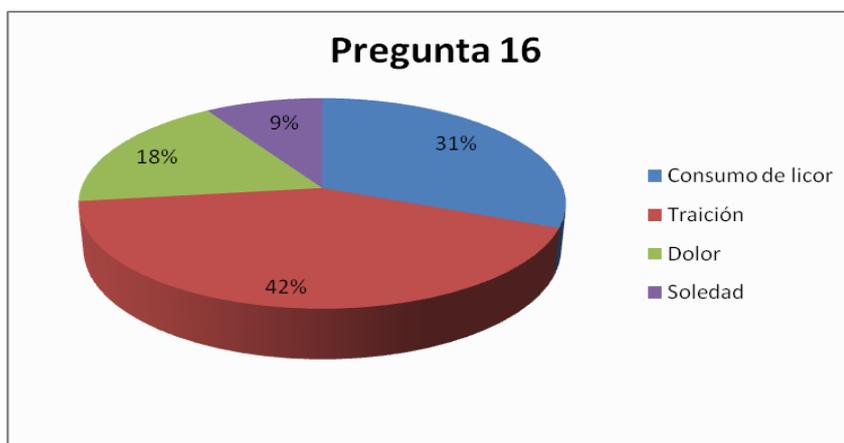
Los aspectos más favorables de la música rockolera es el amor con un 38%, luego el Drama con un 29%, la comunión con el 18% y el 15% la unidad.



16. ¿Cuáles son los aspectos negativos de la música rockolera?

Consumo de licor	31
Traición	42
Dolor	18
Soledad	9
TOTAL	100

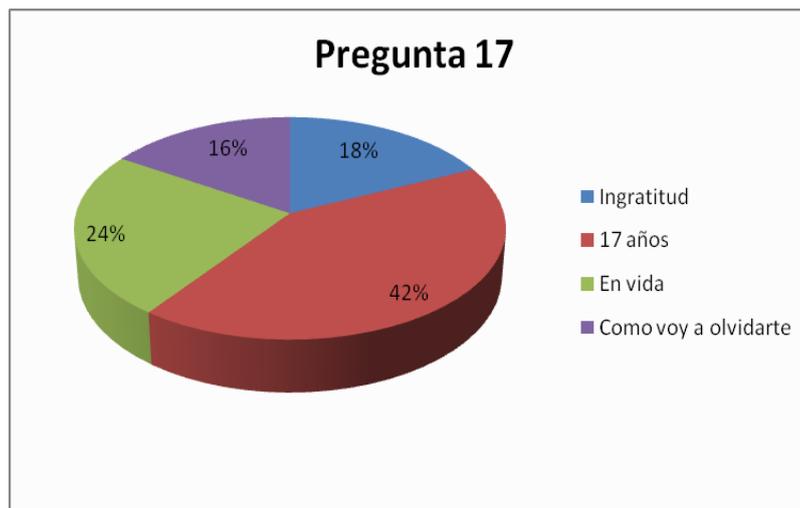
Los mas negativos de este tipo de música es la traición con un 42%, luego el consumo de licor con un 31%, el dolor con 18% y la soledad con el 9%.



17. ¿Cuál es su canción favorita de Segundo Rosero?

Ingratitud	18
17 años	42
En vida	24
Como voy a olvidarte	16
TOTAL	100

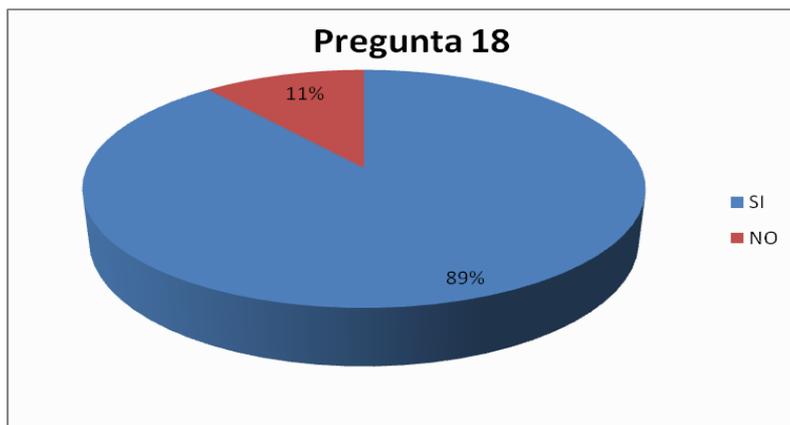
La canción más favorita es 17 años con un 42%, luego en vida con un 24%. Ingratitud con el 18% y cómo voy a olvidarte con el 16%.



18. ¿Cree que la música rockolera se escucha en el extranjero?

SI	NO	TOTAL
89	11	100

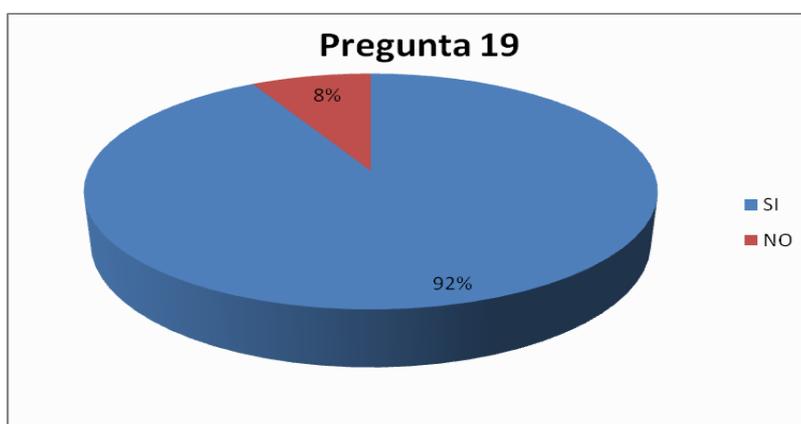
El 89% respondió que SI, porque les trae recuerdos y también existen ecuatorianos que han emigrado a diferentes países y un 11 % respondió que NO, porque no hay por allá.



19. ¿La música rockolera puede considerarse un lenguaje cultural?

SI	NO	TOTAL
92	8	100

El 92% respondió que SI, porque hablan de la realidad situación que se pasa en el país en sus diferentes aspectos y un 8% respondió que NO, porque es solo música.



Anexo 2

Pregunta artistas

- 1) ¿Qué significa para Ud. La música rockolera?
- 2) ¿Cómo se construye la cultura ecuatoriana desde la música?
- 3) ¿La música rockolera se ha vuelto más comercial?
- 4) ¿La identidad ecuatoriana se beneficia de la música popular?
- 5) ¿Existe un ritual, encuentro o comunión de la gente cuando se hacen conciertos de música rockolera?
- 6) ¿Se puede decir que la música popular renueva la identidad de “nosotros los ecuatorianos”?
- 7) ¿Por qué los migrantes se identifican con la música rockolera o popular ecuatoriana más en el extranjero que acá?
- 8) ¿Cree Ud. que siendo la música popular referida a la mayoría, se la ridiculice o se le quite espacios en los medios de comunicación?
- 9) ¿Cuál es el poder de este tipo de música?
- 10) ¿Quiénes son los intérpretes de música ecuatoriana que más admira?

Preguntas al público

- 1) ¿Por qué le gusta la música rockolera?
- 2) ¿Con quién vino al concierto (familia o amigos)?
- 3) ¿Cree que la música rockolera se escucha en el extranjero?
- 4) ¿Cree Ud. que los medios de comunicación se bu<lan de la música popular ecuatoriana?
- 5) ¿Faltan espacios para la cultura ecuatoriana, para realizar conciertos o encuentros?
- 6) ¿Por qué se unen las palabras licor y rockola?
- 7) ¿Quiénes son sus artistas favoritos?
- 8) ¿Qué canciones escucha con frecuencia y que le gusta de las letras?
- 9) ¿Por qué la música popular ecuatoriana se escucha con más gusto en el extranjero?
- 10) ¿Cree usted que la música rockolera ayude a la identidad de ser ecuatorianos?