

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

ESPECIALIDAD: DESARROLLO

La estrategia del Deseo

**Estrategias de Comunicación
en la participación y construcción de la Identidad
Socio - Musical.**

Caso: La Tecnocumbia

**Tesis previa a la Obtención del título de
Licenciado en Comunicación Social**

Ana Cristina Benavides M.

Director: Werner Vásquez

Quito, Agosto 2005

*A los marginados, excluidos
y explotados del mundo*

CONTENIDO

Introducción.....	5
Capítulo I	
XOMYNIXAXION ψ ΣOXIEΔAA.....	8
1.1 Introducción.....	9
1.2 Estudios de la comunicación.....	12
1.2.1 Escuela de Chicago (Paradigma funcionalista).....	12
1.2.2 El estructuralismo.....	15
1.2.3 Escuela crítica de la sociedad (Paradigma marxista).....	18
1.2.4 Escuela de Palo Alto (Paradigma estructural - funcionalista)	20
1.3 Estudios sobre comunicación Masiva.....	23
1.3.1 Los públicos.....	27
1.4 Comunicación y Desarrollo	30
Capítulo II	
Lo Socio – Musical en la tecnocumbia: Descripción del fenómeno.....	33
Λα τριστεζα δε λα αλεργία ποπυλαρ	34
2.1 Breve historia de la música universal	36
2.2 Música Popular. El inicio de la transformación.....	43
2.3 Música popular ecuatoriana.....	45
2.3.1 Colonial.....	46
2.3.2 Republicana.....	46
2.3.3 El Sanjuanito.....	47
2.3.4 El Yaraví.....	48
2.3.5 El Albazo.....	49
2.3.6 El Pasacalle.....	49
2.3.7 El Pasillo.....	51
2. 4 La tecnocumbia. Descripción del fenómeno socio – musical.....	50
2.4.1 Orígenes.....	53
2.4.1.1 <i>La Cumbia colombiana</i>	54
2.4.1.2 <i>El Tecno</i>	55
2.4.1.3 <i>La Chicha Peruana</i>	56
2.4.1.4 <i>La Tecnocumbia en el Perú</i>	59
2.4.1.5 <i>La Tecnocumbia en el Ecuador</i>	61
2.4.2 Los Protagonistas.....	61
2.4.2.1 Los Artistas.....	62
2.4.2.2 Los Productores.....	65
2.4.2.3 El público.....	67
2.4.3 Las Canciones : El Discurso	68
2.4.4 La Estética.....	72
2.4.5 Los Lugares de encuentro	75

Capítulo III	
Lo Socio – Comunicacional en la Tecnocumbia.	77
Θυε εσχυχηαμοσ χυανδο δεχημοσ τεχνοχυμβια.....	78
3.1 Estrategias de comunicación en la <i>tecnocumbia</i>	80
3.1.1 Estrategias de comunicación en medios formales.....	82
3.1.1.1 En Radio.....	83
3.1.1.2 En Televisión.....	86
3.1.1.3 En Medios Impresos.....	88
3.1.2 Estrategias de comunicación en medios informales.....	90
3.1.2.1 Estrategias de Espectáculo. El concierto.....	91
3.1.2.2 Estrategias de Divulgación.....	97
3.2 Medios: Instrumentos y Voces.....	100
3.3 Lugares de Almacenamiento.....	100
3.4 Redes de difusión.....	104
Capítulo IV	
Identidad: Lo socio - cultural en la Tecnocumbia.....	107
Απυντεσ σοβρε λα ιδεντιδαδ βαρροχα μυσιχαλ.....	108
4.1 El problema de la Cultura: Definición.....	112
4.2 El Derecho, portador de identidad en la cultura.....	117
4.3 La identidad y el problema del otro.....	120
4.4 La identidad tecnocumbiera: Aproximaciones a la identidad barroca musical.....	127
El Ethos barroco de la tecnocumbia.....	135
Conclusiones	141
Bibliografía	145
Anexos	148

INTRODUCCION

La comunicación es un proceso privilegiado que identifica el comportamiento humano. "Somos en la medida en que nos comunicamos". El hecho de hablar sobre lo que nos acontece de alguna manera muestra lo que somos, lo que nos pasa en nuestras vidas y las circunstancias ante las cuales nos sentimos confrontados.

La comunicación es un proceso continuo y dinámico formado por una serie de acontecimientos variados y continuamente en interacción; la esencia de una comunicación eficaz es la respuesta comprensiva a esta serie de variables. La comunicación no es una transferencia de información de un individuo a otro. Los significados de los mensajes humanos no pueden ser transmitidos tal cual, estos deben ser codificados y decodificados por ambos; en una suerte de comunidad posible gracias a la comunicación.

Cada sociedad y cada cultura suministran a sus miembros su propia explicación sobre las estructuras y sobre el significado de las cosas. Estas informaciones dan nacimiento a ideas preconcebidas y a generalidades respecto a la forma de ver al otro. Ideas preconcebidas aprendidas a una edad muy temprana son tan sutiles que a menudo son impercibibles. Sin embargo estas limitan, de manera importante, el estilo de comunicación y de interacción de una persona con otras. Por tanto, si estas generalizaciones y estereotipos socio - culturales interfieren en nuestras relaciones, estas pueden también modificarlas.

La Comunicación para el Desarrollo busca cambios en los individuos; intenta unificar el mundo individual con el colectivo, el objetivo con el subjetivo y el social con el personal. La comunicación busca un desarrollo tanto técnico como ético; pues entiende el mundo en que se encuentra y se adapta a él por la necesidad urgente de un "proceso de crecimiento".

Hacer comunicación implica un proceso dialéctico de retorno del mensaje, lo que se denomina desde el occidente europeo o estadounidense feed back, para nosotros como latinoamericanos el retorno es hacer cultura y es hacerla mientras comunicamos nuestras cotidianidades. En el proceso de comunicación lineal, funcionalista y moderno, no puede existir comunicación más allá de los medios masivos que son el primero y el único campo de estudio. La comunicación para el desarrollo nos permite comprender la comunicación fuera de los mass media y lejos de los análisis funcionalistas. Nos permite sobre todo encontrar elementos comunicativos en las prácticas que reproducen la cultura.

Las acciones de desarrollo implican actividades cotidianas entre sujetos que se encuentran enmarcadas en relaciones subjetivas de comunicación, donde sus actores se comprometan a la construcción de la identidad individual y colectiva. Las identidades se forjan a través de relaciones personales y comunitarias; como también por la exposición a los medios masivos.

Los contenidos que producen los seres humanos en sociedad comunican sus experiencias y su forma de ver el mundo que los hace sentir parte de un conglomerado; por ejemplo la música comunica a través de sus contenidos pragmáticos, semióticos, sintácticos y semánticos; y a través de ellos ejerce un papel fundamental en la construcción de la identidad de una cultura.

Por tanto la comunicación está íntimamente relacionada con los aspectos sociales, políticos y culturales. La cultura enseña a los individuos cómo comunicar a través del lenguaje, los gestos, los vestidos, las comidas, la forma de utilizar el espacio, la música...

Nuestra preocupación central atraviesa sin duda la comunicación, pero ella corresponde a una problemática demasiado compleja para definirla en un trabajo de grado; es de aquellos problemas que sólo es posible conceptuar a partir de una serie de reflexiones, ejemplos u otros mecanismos de análisis útiles para hablar sobre la comunicación.

Por ello escogimos la Tecnocumbia, y al escogerla tácitamente sabíamos que hablaríamos de la música como un elemento del quehacer cultural; donde la comunicación se constituye en la columna vertebral de nuestro estudio; pues sin ella el fenómeno musical ávido de sentidos carecería de importancia.

En primera instancia abordamos la música en sus múltiples formas, desde el momento en que el primer homo sapiens – sapiens utilizó un hueso, una piedra o cualquier otro utensilio porque producía un sonido armónico; seguramente nuestro antepasado homínido ya podía comunicarse y conformaba una mínima organización. Más tarde los chinos, los griegos y los palestinos, desarrollaron formas musicales más complejas que incluían instrumentos musicales definidos. La reforma protestante posibilitó el surgimiento de los estilos clásico, barroco y romántico en búsqueda de la armonía y la belleza. Más sin duda el siglo XX fue testigo de toda una revolución musical apoyada en la técnica y en la reorganización del orden mundial.

Revolución musical que estuvo caracterizada por una preocupación intensa por lo nacional, lo autóctono, lo racial, lo joven y contestatario del mundo; porque producto de todas estas características se generaron ritmos musicales que abanderaban propuestas de diverso tipo. En este marco surge la tecnocumbia como una propuesta de transformación social, que denuncia los problemas del grupo que comparte el gusto social por ella; y que se constituye en uno de los públicos más interesantes de los ritmos populares actuales.

Son las estrategias de comunicación tanto en medios tradicionales como alternativos, las que le permitieron a la tecnocumbia ubicar el sitio que ahora le corresponde en el quehacer musical ecuatoriano; pues ellas construyeron el gusto social por el ritmo, y

permiten que el público y los que no son público de la tecnocumbia sientan avidez por conocerlo y disfrutarlo.

Hemos querido ponerle un nombre al fenómeno y utilizamos la categoría de *Barroco* de Bolívar Echeverría para referirnos a él; lo hacemos porque ningún fenómeno social ocurre espontáneamente, todos responden a una lógica ideológica que ahora podemos denominar modernidad. La discusión europea radica en denominar a la modernidad capitalista con otros términos: alta modernidad o modernidad tardía, que al final, desde la lectura latinoamericana viene a dar lo mismo. Por ello era necesario comprender que los fenómenos sociales en América Latina se inscriben en una modernidad dispar a la europea; que conjuga elementos mítico mágicos o religiosos con racionales. Ser barroco, hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración avara de los bienes, en su centro y fundamento mismo; el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación.

Nadie escapo del encanto de la tecnocumbia, ni siquiera la academia, quién también la llevo a sus lugares de discusión teórica y la desnudo; intentando acercarse al embrujo de sus formas, y despertando en el espectador moderno el deseo de conocer lo que todavía tiene de tribal nuestra sociedad.

La opinión pública le presto a la tecnocumbia en el 2003 una atención desmedida, que iba desde reportajes en los periódicos más importantes del país, hasta comentarios en revistas especializadas en debates sociales; incluso el Museo de la Ciudad lanza el Proyecto “Divas de la Tecnocumbia” y realiza un estudio del fenómeno musical; pero lo realiza desde una perspectiva sociológica que le impide una lectura comunicacional –por lo tanto humana- del mismo.

Se puede advertir que esta temática fue muy discutida en varios sectores de las ciencias sociales y la musicología. A nivel general se han encontrado varios criterios: unos sectores la defienden por su pertenencia social, otros de corriente académica la valoran a pesar de no ser parte de su estética, y finalmente hay quienes sacan provecho de su potencial comercial. Sin embargo nadie puede negar que su presencia marcó un proceso artístico ligado a la cultura, lo que permite pensar en nuevos conceptos sobre la identidad no solo musical.

Es difícil comprender un fenómeno social cuando este no forma parte de nuestra cotidianidad; el éxito de una investigación socio – comunicacional recae en cotidianizar nuestro estudio en una suerte de apropiación del discurso, de desbaratarlo, solo para rehacerlo; lo que permite que el fenómeno se muestre tal y como es en realidad. Sin miedo a olvidar la objetividad.

Capítulo I

COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD

Σοβρε λασ τεορῆασ δε λα χομυνηαχι ῖν

Comunicación: ¿Ciencia o Praxis Social?

“La comunicación es una problemática compleja como para pretender definirla en un ensayo. Es de aquellos problemas que sólo es posible conceptualizar a partir de una serie de reflexiones, ejemplos y metalingüística crecientes y abundantes”
Alberto Pereira

1.1 Introducción.

Muchas son las tendencias que quieren alejar a la comunicación de la producción teórica de la sociedad; unas afirman que no posee un objeto de estudio determinado como lo tienen por ejemplo la sociología y su objeto de estudio la sociedad, la psicología, la mente humana, la antropología, la cultura, por mencionar algunas. Su importancia en el quehacer teórico radica entonces en constituirse en una amalgama entre las ciencias de la sociedad y valerse de todas ellas; pues como veremos más adelante no hay corriente exclusiva que estudie la comunicación, que casi siempre se derivó de los estudios sobre la cultura y los avances de la técnica o mejor conocidos como nuevos escenarios de la comunicación.

La mayoría de las reflexiones acerca de la comunicación, en términos generales, ha partido de una visión antropocéntrica de la realidad que nos ocupa. Este antropocentrismo, común a otras manifestaciones y disciplinas del conocimiento, nos ha llevado a perder de vista el hecho de que la

especie humana no es más que uno de los componentes de nuestro planeta y del universo¹.

Se puede decir que existe comunicación desde que nuestro antepasado homo erectus utilizó el primer instrumento de trabajo que seguramente debió ser un palo para alcanzar alguna fruta que se hallaba lejos de su alcance, la utilización del primer instrumento de trabajo implicó que este mono antropomorfo distinga de sus extremidades pies y manos y desarrolle su pulgar; la mano entonces se perfecciona en el trabajo y por lo tanto las condiciones biológicas del hombre cambian. La evolución del mono en hombre se produjo por el desarrollo de las facultades del cerebro que le permitieron al mono caminar erecto primero como necesidad y luego como norma. No podemos dejar de mencionar que después de este cambio también la garganta se preparó para producir sonidos distintos a los animales; pues el lenguaje se desarrolla cuando el cerebro deja de nutrirse de vegetales para comenzar a consumir proteínas que se hallan en la carne; esto significó que debía cazar animales en la compañía de otros hombres. Como vemos, surge una pequeña comunidad unida por el trabajo y el bienestar del grupo.

Con el tiempo la comunicación adquiere un nivel importante en la conformación de la sociedad; algunos científicos rusos afirman que donde se encuentran flechas con puntas iguales ahí existió comunicación. Así también los contractualistas, sugieren que el contrato social le permitió al hombre sobrevivir y fue producto de la comunicación, primitiva al principio; pero que se perfeccionó con la llegada de la organización política, el fin del nomadismo, la propiedad privada y la agricultura.

Las primeras organizaciones políticas de las que fue participe el hombre se sucedieron en comunidades altamente liberadas de la animalidad heredada de sus antepasados homínidos. Son producto de complejos procesos de respeto del contrato social, una de estas sociedades es la griega, precursora de la civilización occidental.

El mundo griego no dejó de sentirse fascinado por la comunicación e intentó describirla; Aristóteles la denominó “retórica” y la planteó como la búsqueda de

¹ PEREIRA, Alberto, *Semiolingüística y Educomunicación*, FEDUCOM, Quito, 2002, pág. 13

“todo los medios de persuasión que tenemos a nuestro alcance”², mas sin duda analizo los propósitos que pueden tener los usuarios de la comunicación. Sin embargo deja claro que la meta principal de la comunicación era la persuasión; es decir -desde la imagen clásica del orador griego-, el intento de llevar a los demás a tener el mismo punto de vista.

La comunicación es un proceso continuo y dinámico formado por una serie de acontecimientos variados y continuamente en interacción. La esencia de una comunicación eficaz es la respuesta comprensiva a esta serie de variables. La comunicación no es una transferencia de informaciones de un individuo a otro. A través de nuestro estudio mostraremos como los diferentes significados de los mensajes humanos no pueden ser transmitidos tal cual de un individuo a otro, sino que estos deben ser clarificados y negociados por ambos, dado que pueden estar influenciados por numerosas variables.

Cada sociedad/cultura suministra a sus miembros su propia explicación sobre las estructuras y el significado de las cosas. Estas informaciones dan nacimiento a ideas preconcebidas y a generalidades respecto a la forma de ver a los otros. Estas ideas preconcebidas, aprendidas a una edad muy temprana, son tan sutiles que a menudo son hasta desconocidas. Sin embargo estas limitan, de manera importante, el estilo de comunicación y de interacción de una persona con otras. Por tanto, si estas generalizaciones y estereotipos socio culturales interfieren en nuestras relaciones, estas pueden también modificarlas. La comunicación está íntimamente relacionada con los aspectos sociales y culturales. La cultura permite a los individuos comunicarse a través del lenguaje, la música, los gestos, los vestidos, las comidas o la forma de utilizar el espacio

La comunicación es una de las actividades humanas que todo el mundo reconoce y practica pero que muy pocos pueden definirla satisfactoriamente, ya que se inserta dentro de una práctica cotidiana casi inconsciente. La palabra comunicación viene del latin "comunis" que significa común. Al comunicarnos lo que pretendemos es hacer o poner algo en común, manifestarlo o proponerlo con alguien, de lo que se

² BERLO, David, *El proceso de Comunicación*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1969, pág. 7

trata es que el emisor y el receptor estén "Sintonizados"³ respecto a algún mensaje en particular. La comunicación implica por lo tanto, interacción y empatía entre sus actores; para algunos estudios, es importante, el mensaje, la cultura o la técnica.

Mientras la comunicación siga planteada como algo supra estructural no habrá manera de romper con el espacio de la estructura y el sistema; por tanto no será posible concebir su inserción multidimensional y plurideterminada en una formación social concreta. Partiendo desde este concepto es posible intentar la comprensión del trabajo de los medios como un discurso sin confundir esto con el mensaje o sus estructuras de significación. Discurso visto solo como práctica discursiva, no como algo que se encuentra en relación con los modos de producción, sino como parte integrante constitutiva de un modo en particular.

1.2 Principales estudios de la comunicación

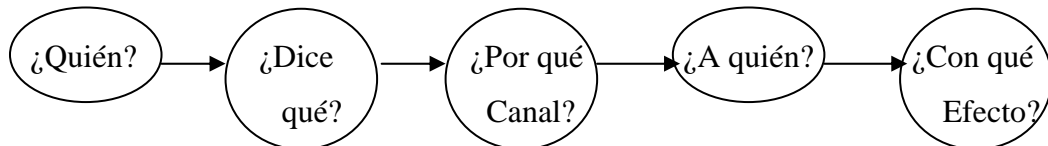
1.2.1. Escuela de Chicago (Paradigma funcionalista)

A partir de 1910 la comunicación es estudiada en las universidades de los EEUU, vinculada al proyecto de construcción de una ciencia social empírica; la Escuela de Chicago es su centro, su campo de observación privilegiado es la ciudad como laboratorio social, como movilidad; se privilegia la metodología etnográfica y se entiende a la comunicación desde una microsociología de la interrelaciones.

La *Mass Communication Research* aparece en la década de los cuarenta, y traslada el estudio de la comunicación a niveles cuantitativos para responder a la lógica de los gestores de la comunicación; Lasswell es uno de sus representantes, realizó estudios sobre, propaganda (política), masa y audiencia, a las que considera como un blanco amorfo de estímulo – respuesta, el medio de comunicación actúa como una aguja hipodérmica sobre el individuo – masa. El análisis de contenido cobra un papel importante para entender las funciones básicas de la comunicación:

³ FISKE, Jhon, Introducción al Estudio de la Comunicación, Editorial Norma, Colombia, 1992, pág. 12

1. Vigilancia del entorno, revelando todo lo que podría amenazar o afectar al sistema de valores de una comunidad o de las partes que la componen;
2. La puesta en relación de los componentes de la sociedad para producir una respuesta al entorno; y
3. la transmisión de la herencia social, después se integra el entretenimiento como cuarta función⁴.



La Escuela de Chicago⁵ ve en los medios de comunicación factores de emancipación, de ahondamiento de la experiencia individual y precipitadores de la superficialidad de las relaciones sociales; si existe comunicación es en virtud de las diversidades individuales; el individuo a pesar de encontrarse en circunstancias homogéneas puede sustraerse de ellas.

Destacados teóricos de la Escuela de Chicago son también Paul Lazarsfeld y Robert Merton, quienes insertan la cuarta función de la comunicación: El Entretenimiento. El fenómeno de la tecnocumbia responde a esta función comunicacional porque comunica elementos que se reproducen desde el entretenimiento. Las funciones son consecuencias que contribuyen a la adaptación de un sistema; mientras que las disfunciones aparecen como molestias para el mismo, las funciones impiden que las disfunciones precipiten la caída del sistema. Sobre todo la disfunción narcotizadora de los mass media.

La comunicación como proceso implica el estudio del fenómeno comunicacional desde una visión difusionista; es decir como transmisión de mensajes. El interés se centra en la codificación y decodificación que realizan los usuarios, cómo se utilizan los canales y los medios, de qué manera se establecen los contactos. Se cataloga la comunicación mediante un proceso mediante el cual unas personas influyen sobre otras. Aquí se ubican los clásicos modelos de la escuela norteamericana, que van desde los mecanicistas hasta los difusionistas, conductistas,

⁴ MATTELARD, Armand, *Historia de la Teorías de la Comunicación*, Editorial Siglo XXI, Barcelona, 1998, pág. 25

⁵ Otro miembro que destaca es Robert Ezra Park, quién propone la ecología humana como principio organizativo, pues considera que en las sociedades la competencia y división del trabajo conducen a formas no planificadas de cooperación competitiva que constituyen las relaciones simbólicas.

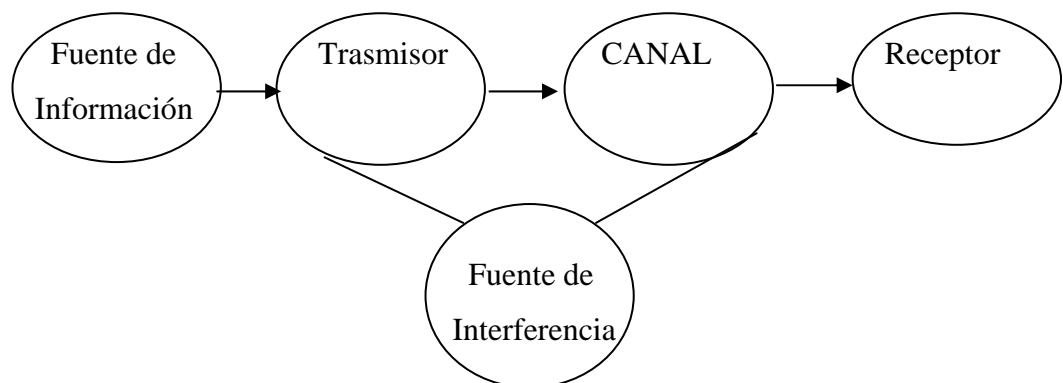
funcionalistas. Esta es, la corriente que ha predominado en nuestro país, a los largo de medio siglo. Su concepción se ha concentrado en asignaturas como Teorías de la Información, comunicación u otras similares.⁶

Los aportes de Shanon Y Weaver

A partir de los años cuarenta los aportes de Shanon y Weaver toman importancia en los estudios de la comunicación, debido a los avances tecnológicos producto de la II Guerra Mundial otorgan a la noción de información una condición de símbolo calculable, se asegura un estudio de la comunicación más técnico que contextual.

Uno de los modelos contemporáneos mas utilizado fue el desarrollado por Claude Shanon en 1947 y puesto al alcance de todo público por Warren Weaver, el modelo no se refería específicamente a la comunicación humana, mas que a la comunicación electrónica; Shanon y Weaver se manifestaron abiertamente a favor de una comunicación vertical, direccionada y determinada por la tecnología, en donde fuente, trasmisor, señal (canal) y receptor son sus componentes.

Podemos decir que toda comunicación humana tiene alguna fuente, alguna persona o grupo de personas con un objetivo y una razón de ponerse en comunicación, el propósito de la fuente tiene que ser expresado en forma de mensaje. La fuente se traduce en código gracias a la función del encodificador; este es el encargado de tomar las ideas de la fuente y disponerlas en un código, expresando así el objetivo de la fuente en forma de mensaje, que llega a su destinatario gracias a un canal.



⁶ PEREIRA, Alberto, *Ob. cit*, pág. 34

El código puede definirse como todo aquello que posea un grupo de elementos y un conjunto de procedimientos para combinar esos elementos en forma significativa; en un sentido general y abstracto podemos definir código en referencia a cualquier lenguaje, como reglas de elaboración y combinación de signos; Daniel Prieto Castillo piensa que es necesario pasar el plano de la abstracción a otros más concretos, como “el carácter social de los códigos”⁷ el cual posee un conjunto de obligaciones sociales para elaborar y combinar signos que permiten la comunicación entre grupos.

El sentido de la comunicación radica en el mensaje, podemos decir que el mensaje es el producto físico del emisor – codificador, se lo distingue por el código, el contenido y la forma. El sentido de la comunicación se pierde cuando falta empatía entre actores, toda comunicación humana implica empatía por parte de la fuente y del receptor con respecto a la forma en que los demás habrán de responder al mensaje, aun en mínima interdependencia, que se ha denominado interdependencia física.⁸

La empatía provoca interacción entre los comunicantes, si el objetivo de comunicación es el mensaje, el objetivo de la comunicación humana es la interacción, una de las condiciones indispensables es que exista una relación interdependiente entre la fuente y el receptor; en los fenómenos sociales la empatía podría ser el elemento comunicativo que permita su reproducción; pues designa el proceso en el cual nos proyectamos dentro de las personas con el fin de comprender su rol en sociedad, y permite reconocernos en el otro a través del ejercicio cotidiano cultural. La comunicación no fuese posible si alguno de sus elementos fallará.

1.2.2. El Estructuralismo (Paradigma estructuralista)

La comunicación significa para el siglo XX el avance decisivo en la construcción de una sociedad de intercambios y flujos, que aparecen heredados de la escuela de los fisiócratas expresados en una economía de flujos. Jhon Stuart Mill prefigura el modelo de los flujos económicos en la comunicación. Los flujos son posibles en un organismo vivo, "la fisiología social" de Saint Simon quiere ser una

⁷ PRIETO CASTILLO, Daniel, *Notas Introductorias al Análisis del Proceso de Comunicación*, s/e, pág. 5

⁸ FISKE, Jhon, Ob. Cit, pág. 90

ciencia de la reorganización social que facilite el paso del gobierno de los hombres a la administración de las cosas, concibe a la sociedad como un sistema orgánico y un entramado o tejido de redes.

La historia es vista como desarrollo. Para la época de expansión de la filosofía positivista elaborada por Augusto Comte discípulo de Saint Simon, la historia es un devenir de estadios, el teológico, el metafísico y el positivo/científico; esta historia contada por pedazos es superada por el darwinismo social. Supone que el desarrollo debe irradiarse del centro a la periferia, donde los medios de comunicación cumplen un papel estratégico en la irradiación de un conjunto de valores.

El estructuralismo en comunicación proviene de las propuestas lingüísticas de Ferdinand de Saussure, que estaban referidas a la superioridad del sistema y del entorno sobre los signos independientes. Los tres cursos de Lingüística dictados por Ferdinand de Saussure dictados en la Universidad de Ginebra entre 1906 y 1911 son los primeros acercamientos hacia la constitución de una ciencia de la lengua, a la que se la observa como una `Institución Social`, mientras que los estudios sobre la palabra la ven como un simple hecho individual.

En cuanto institución social, la lengua es un sistema organizado de signos que expresan ideas (...) la lingüística tiene por tarea estudiar las reglas de ese sistema organizado a través de las cuales éste produce sentido. El lenguaje es segmentable, por tanto analizable, se trata de inferir las oposiciones, las distancias que permiten a una lengua funcionar o significar⁹.

Más tarde surge la propuesta del análisis semiológico de Roland Barthes, que trabajó una nueva ciencia, la Semiología, a la que entiende como todo sistema de signos, cualquiera que sea su sustancia, cualquiera que sean sus límites o al menos sistemas de significación en torno a cuatro secciones:

- 1) Lengua y palabra,
- 2) Significante y significado,
- 3) Sistema y sintagma,
- 4) Denotación y connotación.

La preocupación central de la escuela estructuralista es la significación del mensaje; por ello se constituye en su objeto de estudio, el cual supera el campo del signo. Los

⁹ MATTELARD, Armand, *Ob. cit.*, pág. 60

estudios se trasladaron a comprender el texto y los códigos verbales para integrar a sus contenidos los códigos extra lingüísticos con características socio culturales como mecanismos codificadores de las fuentes¹⁰.

El Estructuralismo orienta sus investigaciones desde comienzos de los años setenta hacia la cibernética como un nuevo campo del signo (Manuel Castells), la teoría de los sistemas (Thomas Luhman) y las ciencias de la cognición. El giro que sufre el estructuralismo es sorprendente; pues sus principales estudios se orientan hacia la antropología estructural francesa que empieza tímidamente a aparecer en el campo de las investigaciones sociales de la mano de Claude Levis Strauss y de Henry Lafevre; son también importantes las tendencias del estructuralismo que realizan una relectura de los textos fundadores del marxismo (Louis Althusser), los estudios culturales en las formaciones sociales (Pierre Bourdieu); y en un momento crucial del pensamiento estructuralista los estudios psico-sociales en las distintas formas de control social (Michel Foucault)¹¹.

Si bien es cierto, el estructuralismo controla todas las formas de producción teórica de la sociedad, su avance decisivo parece quedarse en construcción; pues varias de sus vertientes aun no desarrollan dispositivos de independencia del resto de construcciones teóricas superadas, racionalistas, eurocentristas y verticales, donde la cultura es vista como una micro cultura que se repite en cualquier lugar del planeta; por ejemplo, los estudios culturales basados en sociedades desarrolladas pretenden ser interpretados en sociedades con prácticas culturales distintas. Es difícil para nosotros describir y analizar el fenómeno de la tecnocumbia desde la teoría del dispositivo de vigilancia de Michel Foucault, porque sus estudios los desarrolla a partir de un sociedad moderna, capitalista y agobiada por el progreso, lejana espacialmente del fenómeno en cuestión y fácilmente corrosible por la generalización. Resultan importantes sus aportes pero no definitivos.

El estructuralismo (...) fue rápidamente criticado por conducir a reducciones mecanicistas del funcionamiento de la sociedad, ese teatro que aparecía sin sujetos. Se le reprocho que se complacía excesivamente en el análisis de las invariantes, de las determinaciones, y que tendía al desdibujamiento de la acción de los sujetos. (...) el enfoque estructural había cedido al vértigo de la

¹⁰ TORRICO VILLANUEVA, Erick, *La Tesis en Comunicación*, La Paz, 1997, pág. 36 - 37

¹¹ MATTELARD, Armand, *Ob. cit.*, págs. 65 - 66

taxonomía y vertido en la abstracción suprema, la cosa mental perfecta, la tautología tomada como plenitud, eliminando de su realidad todo lo desviado, todo lo vivido, toda la descodificación por lo cotidiano...¹²

1.2.3. Escuela Crítica de la Sociedad (Paradigma Marxista)

Los medios de comunicación se constituyen después de la II guerra mundial en un instrumento de propaganda, la Escuela de Frankfurt se preocupa por la cultura e intenta develar las consecuencias de la utilización de los medios de comunicación como instrumentos políticos. Los medios de comunicación son sospechosos de violencia simbólica y son temidos como medios de poder y de dominación; se reflexiona sobre las consecuencias del desarrollo de los nuevos modelos de producción y transmisión cultural. La Escuela Crítica de la sociedad despliega sus estudios en EEUU, dejan la ortodoxia del marxismo y proponen una nueva teoría de la sociedad develando el poder de las estructuras mediáticas.

Considera que el marxismo soviético es insuficiente en su comprensión de la comunicación; sus estudios se traducen a la interpretación y el análisis de contextos históricos, económicos, políticos, sociales y culturales enmarcados en procesos ideológicos que reproducen la confrontación clasista en los espacios de la sociedad¹³.

Max Horkheimer es uno de los fundadores del Instituto de Investigación Social anexo a la Universidad de Frankfurt – Alemania, con clara orientación marxista, sus primeros estudios trataron sobre la economía capitalista y la historia del movimiento obrero, “el método marxista de interpretación de la historia se ve modificado por instrumentos tomados de la filosofía de la cultura, de la ética, de la psicología y de la psicología de las profundidades. El proyecto consiste en unir a Marx y a Freud”¹⁴. Con la llegada al poder de Hitler del Instituto son despedidos Max Horkheimer y Teodoro Adorno otro miembro fundador de Frankfurt y se exilian en los Estados Unidos.

¹² MATTELARD, Armand, *Ob. cit.*, pág. 69

¹³ TORRICO VILLANUEVA, Erick, *Ob. cit.*, pág. 38

¹⁴ MATTELARD, Armand, *Ob. cit.*, pág. 52

Adorno y Horkheimer trabajan el concepto de “Industria Cultural”, desde el cual analizan la producción industrial de los bienes culturales como movimiento global de producción de la cultura como mercancía; la industria cultural forma parte del ejercicio de la política en el capitalismo, a través de procesos de producción cultural, tecnológica e ideológica. Se develan procesos mimetizados de poder presentes en estudios sobre propaganda política de los gobiernos fascistas de la época.

El fenómeno socio – musical de la tecnocumbia es parte de la industria cultural ecuatoriana, se comercializa a partir de esta lógica; lo cual no quiere decir que olvida la cultura en la que se reproduce, marco vital para su desarrollo y su permanencia. La tecnocumbia cumple con todas las características de una industria cultural moderna dedicada a la expansión económica de sus productos, la cultura alimenta este fenómeno al insertar elementos identitarios.

Después de la guerra Adorno y Horkheimer regresan a Alemania y en 1950 el Instituto se reabre; aunque Herbert Marcuse¹⁵ miembro de la Escuela de Frankfurt decide permanecer en los Estados Unidos, pronto se identifica con la lucha ideológica de la época. Profesor de la Universidad de California pretende desenmascarar nuevas formas de dominación política bajo la apariencia de racionalidad en un mundo conformado por la ciencia y la tecnología; en su obra *El hombre unidimensional* expresa como la racionalidad técnica e instrumental reducen su discurso y el pensamiento a una instancia que hace concordar la cosa y su función, la realidad y la apariencia, la esencia y la existencia¹⁶.

Los análisis de Herbert Marcuse y de Frankfurt sobre el auge de la razón instrumental quedaban formulados en un nivel abstracto. “La cuestión de la alternativa a esa totalización del mundo vivido por la racionalidad técnica, la de la reconciliación entre la *Aufklârung* (opiniones ilustradas) y la ciencia, sólo se plantea

¹⁵ El filósofo Herbert Marcuse (1898-1979) ha sido sin duda la figura mas brillante de la escuela de Frankfurt en los años 60, hasta el punto de que en mayo de 1968 se evocan las 3 M: Marx, Mao, Marcuse

¹⁶ MATTELARD, Armand, *Ob. cit.*, pág. 56

Marcuse, con la condición de una revolución completa de la propia ciencia y la propia técnica”¹⁷.

En comunicación, la escuela trasciende el simple análisis de emisor, receptor, mensaje y efectos, para llevarlo a otros niveles, como el análisis cultural, donde esta corriente de pensamiento es fuerte y sirve de marco de análisis para varios estudios culturales como el del fenómeno de la tecnocumbia, pero que no es el único a utilizarse, pues dichos estudios formaron parte de otro tiempo y de otro espacio, donde la cultura quizá estaba definida desde la reproducción social, pero también desde un concepto teórico mas que práctico de la misma; se puede decir que la escuela de la comunicación incluso más allá de los tradicionales estudios¹⁸.

La comunicación como sistema de significación es la corriente que interesa en la producción y el consumo de sentidos en una cultura determinada. Aquí no importa saber de qué manera los mensajes significan entre los usuarios, dar razón de los mecanismos discursivos que se utilizan para producir sentidos. Siendo tan importantes estos aspectos, esta corriente define al mensaje como una construcción signíca que al interactuar entre los usuarios produce sentidos, y que se organizan y circulan socialmente a través de los más variados sistemas de significación.¹⁹

1.2.4. Escuela de Palo Alto

El Mental Research Institute (MRI), más conocido como La Escuela de Palo Alto, es famoso en todo el mundo por sus aportaciones a la investigación psicológica y por haber fundado el Centro de Terapia Breve. Las premisas explicativas del equipo del MRI sobre el comportamiento humano se nutren de los conceptos de la cibernética y de la teoría de la información, así como las técnicas para abordar el proceso de cambio de las propuestas de la terapia estratégica de Milton Erikson y la terapia familiar de Jackson.

Este punto de partida teórico-técnico y la investigación clínica, como bases del desarrollo de una propuesta de intervención de psicoterapia breve, constituyen un

¹⁷ MATTELARD, Armand, *Ob. cit.*, págs. 57 - 58

¹⁸ Nos referimos a la comunicación no verbal, impulsada directamente a partir de los estudios de esta escuela y principalmente de Paúl Watzlawick.

¹⁹ PEREIRA, Alberto, *Ob. cit.*, pág. 34

aval de la fundamentación y pertinencia metodológica, marca una diferencia entre el Modelo de Palo Alto y otros enfoques de terapia breve.

Los años 60's suponen un alejamiento de los planteamientos psicoanalíticos y un predominio de la teoría de la comunicación. Por un lado el grupo de Palo Alto en EE.UU, a partir del estudio de Gregory Batenson sobre la comunicación entre el esquizofrénico y su familia, genera su teoría del doble vínculo que explica la esquizofrenia como un intento limite para adaptarse a un sistema familiar con estilos de comunicación incongruentes o paradójicos. Otros destacados terapeutas seguirán la línea comunicacional del centro de Palo Alto (Jackson, Watzlawick, Haley).

Una concepción como la que hoy abordamos fue inicialmente sugerida por la "Escuela de Palo Alto" (California). Autores como Watzlawick, Weakland o Helmick Beavin, trabajaron desde 1958 en esta nueva acepción del hecho comunicativo, especialmente en pacientes que mostraban disfunciones de relación personal. Estos estudios (y prácticas) se llevaron a cabo en el Mental Research Institute (MRI) y dieron lugar a lo que hoy conocemos como Nueva Comunicación. Si inicialmente los estudios del MRI estuvieron orientados hacia la terapia familiar, hoy sus conclusiones han sido aplicadas a todo tipo de situaciones en las que la comunicación es un hecho fundamental, especialmente en la empresa o en cualquier tipo de organización.

La Escuela Interaccional del MRI (Mental Research Institute) que supone la segunda generación de la escuela de Palo Alto sucesora de Batenson. Su aportación más significativa se ve reflejada en la obra de Watzlawick, Weakland y Fisch. Para estos autores las soluciones intentadas por las familias para manejar determinadas situaciones suponen los auténticos problemas; y por consiguiente las intervenciones se dirigen a cortocircuitar el flujo problema-solución intentado. Una aportación relevante de esta escuela es que su modelo ha sido aplicado tanto a familias como a clientes individuales.

Desearíamos en esta ocasión abordar el problema comunicativo desde los "efectos" que el proceso produce en el receptor, al margen de las operaciones intelectuales y físicas que se dan en la transmisión. Por decirlo de otra manera; la comunicación puede ser abordada desde dos ángulos notablemente diferentes:

En el primer caso, los problemas planteados se originan, como decimos, por la propia estructura del proceso (o de los procesos), mientras que en la segunda posibilidad se contemplan únicamente las interpretaciones/respuestas que, de forma observable, se dan en el receptor cuando éste recibe lo que pudiera denominarse el "estímulo" comunicativo. No interesa el proceso en sí, interesa las consecuencias que tienen sobre el individuo.

En el área que nos ocupa, las conclusiones de Palo Alto pueden considerarse importantes desde el momento en el que aseguramos que las condiciones de trabajo tienen un componente organizativo considerable y que éste, sin lugar a dudas, está basado en un sistema de permanente comunicación entre los elementos que se implican en el grupo de trabajo.

Si desde hace ya mucho tiempo hemos entendido que la mejora de la comunicación en un lugar de trabajo era sinónimo de mejora de las condiciones de trabajo y que, incluso, éstas no podrían ser modificadas en muchas ocasiones si no se mejoraba la comunicación entre los trabajadores, hoy podemos dominar más ampliamente las técnicas de actuación a partir de los estudios del MRI.

Aunque Watzlawick es el teórico más sobresaliente de la Escuela de Palo Alto, se encuadra dentro del constructivismo sistémico, con una orientación analítica definida a través de los procesos psicológicos de la comunicación.

Watzlawick distingue entre los conceptos de comunicación analógica, -útil para entender la tecnocumbia- y comunicación digital. La analógica se caracteriza por la similitud entre lo que se quiere transmitir y el modo de comunicación, que forma parte de las relaciones humanas, de modo que la comunicación entre personas de dos lenguas distintas, aun cuando no se comprendan, permite un alto grado de entendimiento gestual, expresivo. La comunicación analógica aparece en el orden de lo no verbal; mientras que, la comunicación digital es la que incluye los lenguajes definidos y posee un carácter más abstracto. Hay pues un contexto comunicacional que da sentido a la interacción humana e incluye valores culturales como los modales personales, la sensibilidad compartida, los perfumes y las diversas convenciones.

Entre los postulados teóricos de Watzlawick cabe citar el de la construcción comunicativa a partir de dos elementos: el contenido –lo que se quiere comunicar- y el contexto de la comunicación –las circunstancias ambientales de la interlocución-. El segundo envuelve al primero y adquiere el carácter de meta-comunicación.

Entre los principales postulados están:

- No es posible no comunicar: Se comunica aunque no se quiera comunicar
- Los elementos de la comunicación: Contenido, transmisión de datos, ambiente que rodea el mensaje y relación entre los comunicantes
- La naturaleza de una relación depende de la secuencia de los actos comunicativos
- La comunicación humana es tanto verbal como no verbal
- Los códigos analógicos crean las envolventes de los códigos digitales (las lenguas y los lenguajes) y sólo ambos, analógicos y digitales, dan sentido a la comunicación.

Lejos de las teorías funcionalistas, donde el protagonismo está en el emisor y el receptor, parecen en esta teoría tener un carácter pasivo y uniforme. Comunicar es, para Watzlawick, un proceso de interacción, de formación del conocimiento. Palo Alto analiza la percepción y la comunicación como instancias constructivas, protocolos de innovación, construcción social de la realidad, y no meras constataciones de lo que ocurre.

La realidad es fruto de la convención interpersonal y social, de los atributos que se asignan en un momento y lugar a las diferentes partes de esa experiencia de realidad. No hay pues una realidad real, sino representaciones de la realidad, donde también intervienen los imaginarios patológicos; las visiones supuestamente distorsionadas, y la experiencia histórico cultural; la realidad aparece como un suceder ajeno e independiente de la propia sociedad. Por eso, la realidad no es una, sino varias sensaciones, visiones e interpretaciones.

1.3. La Comunicación Masiva

La Comunicación masiva constituye una característica propia de la sociedad moderna, su desarrollo es paralelo al aumento de la dimensión y complejidad de la organización y las actividades sociales; favorece este proceso el rápido cambio que viven las sociedades, la innovación tecnológica -a causa de un mercado abierto, donde la producción esta regida por la competencia y donde no poseer tecnología es subdesarrollo-, el incremento de los ingresos y el nivel de vida.

Los primeros estudios sobre comunicación masiva parten de la Escuela de Chicago y su comprensión de la ciudad como laboratorio social; más tarde surge la teoría de la aguja hipodérmica donde los medios de comunicación tienen el poder para decidir sobre los sujetos, esta teoría permitía comprender como los mensajes llegan a su receptor sin que este pueda analizarlos y los asimile tal y como llegan.

En 1960 se crea el Centro de estudios de las Comunicaciones de Masas (CECMAS) fundado por iniciativa del sociólogo Georges Friedman en Francia, se establece la investigación de la comunicación a través de un programa de análisis de las relaciones entre sociedad global y comunicaciones de masas; con esto se pretendía justificar el retraso de la investigación en este campo que la escuela funcionalista norteamericana dominaba ampliamente pero sin perspectiva transdisciplinaria²⁰.

Los estudios sobre comunicación masiva después de la Segunda Guerra Mundial y la utilización de la comunicación en la propaganda política son retomados por la Escuela de Frankfurt que devela el poder de los mass media en el ejercicio de una comunicación persuasiva. Para Theodoro Adorno y Max Horkheimer, destacados teóricos de la Escuela Crítica de la Sociedad, la Industria Cultural es hoy el centro de la discusión sobre las transformaciones culturales de la modernidad, a tal punto que el proceso de modernidad es el proceso de industrialización de la cultura o la industria cultural resume el ideal de la cultura moderna. La Industria Cultural representa un campo que se hace cargo de la producción, comercialización, reproducción y almacenaje de bienes y servicios culturales a escala industrial, que posean rentabilidad económica y elementos de difusión masiva.

²⁰ MATTELARD, Armand, *Ob. cit.*, pág 61

Denis Mcquail es su obra *Sociología de los medios masivos de comunicación* habla sobre las principales y visibles características de los medios masivos de comunicación, reconocibles y de una u otra forma aceptadas por un público:

1. Los medios de comunicación son organizaciones formales complejas.
2. Se dirigen a públicos amplios, lo que implica la existencia de tendencias: Estándar y Estereotipo.
3. La distribución del público es inestructurada e informal.
4. Los medios masivos pueden llegar simultáneamente a una gran cantidad de personas que están distantes de la fuente y que a la vez se hallan lejos los unos de los otros.
5. La relación entre el público y el emisor es impersonal²¹
6. la comunicación masiva forma una colectividad característica de la sociedad moderna, con intereses comunes, comportamientos idénticos, grado limitado de interacción y desconocimiento del otro.

Los medios de comunicación ofertan mercancías, crean realidades imaginadas que las presentan a los receptores en variadas formas, el receptor por efectos de la ideología cree que la realidad presentada por los medios es la única realidad y empieza a desearla; una sociedad con alto grado de consumo es la mejor vía que encuentran los mass media para ofertarse. El problema del poder y su llegada a los medios plantea hoy características especiales, que tienen que ser legitimadas además de la explotación económica, es la programación, reglamentación, gustos, estereotipo, o cualquier tipo de necesidad, y de esta forma acostumbrar al espectador a formas, colores, e incluso personas; el sujeto y su deseo se configuran desde el mercado, la adquisición del objeto de deseo a través de distintos y diversos mecanismos como promociones, rifas, ofertas, en fin, un sinnúmero de posiciones que se ha inventado el modo vivendus del consumismo para vender.

Luis Ramiro Beltrán, teórico latinoamericano de la comunicación para el desarrollo, afirma que los primeros experimentos científicos sobre la comunicación masiva, no se sucedieron en una sociedad infeliz agobiada por la pobreza, los conflictos y la

²¹ El Carácter impersonal de la comunicación masiva surge por la tecnología de la divulgación empleada y de algunas exigencias de la función de emisor – público.

inestabilidad, si no más bien en una sociedad próspera y feliz, una sociedad donde lo individual predominaba sobre lo colectivo y donde se le otorgaba más importancia a la eficacia económica que a la sabiduría tecnológica.

Los medios de comunicación masiva se hallan en actitud de control, porque al poseer la fuerza para cambiar conductas y paradigmas también deben tener el control para lograr objetivos más inmediatos, tales como satisfacer al público y al mismo tiempo distraerlos de la crisis social, su obligación debería ser el auto convertirse en órganos generadores de nuevas corrientes para la revolución o la reforma creando en la audiencia entes críticos y analíticos, situación que no sucede por lo lejos que se hallan de su público.

Por lo general la comunicación masiva requiere organizaciones formales complejas en sociedades con audiencias grandes para la utilización de las nuevas tecnologías; por ejemplo, la comunicación que utiliza tecnología debe distinguirse de la comunicación informal, no estructurada e impersonal; el hecho de que la comunicación masiva utilice nuevas tecnologías implica que no puede conocer a su audiencia; por lo tanto implanta el modelo de banda ancha que estandariza o estereotipa los contenidos que comunica.

La heterogeneidad de la audiencia hace que cierta clase de temas posean audiencia sumamente grande y otros temas permanezcan en el anonimato; la tarea de la comunicación masiva es encontrar cierta homogeneidad dentro de la heterogeneidad, pues el mensaje llega a los individuos de una manera objetiva y el receptor lo entiende subjetivamente sin desviaciones y a lo mejor sin interferencias; el problema radica entonces en la interpretación de los textos, determinada por la habilidad del emisor del mensaje. Podemos decir que la audiencia es homogénea en algunos aspectos, una influencia poderosa dentro del comportamiento humano individual y también dentro de los medios de comunicación.

Para De Certau²² los individuos agraviados por el anonimato del mundo globalizado, restauran lazos que no requieren presencia pero si un conjunto de competencias y

²² MATA, María Cristina, *Interrogaciones sobre el Público*, en COMUNICACIÓN: Campo y Objeto de estudio, México, 2001, pág. 192

prácticas compartidas, por ello la tecnocumbia se convierte en un fenómeno de masa, que la viven en presencia de sus protagonistas o a la distancia, las líricas de las canciones los hacen sentir juntos.

La importancia de la comunicación masiva en el desarrollo de nuevas instituciones políticas en diversas regiones se percibe fácilmente en la relación muy estrecha entre el proceso político y el de comunicación; el proceso de comunicación tiene un papel importante en proporcionar la esencia de la política en cualquier época en particular, añadir una función amplificadora para que dicha acción sea conocida por todo el mundo e insertar al caudal común de información básica la política racional de masas que se encuentra dada por las comunicaciones.

La conclusión debe ser radical; cambiar de perspectiva exige no solo cambiar de método, ya que un acercamiento crítico a los fenómenos de la comunicación masiva no puede desaparecer dentro de matrices teóricas; conjuntamente relacionadas con la ciencia; lo metodológico no es autónomo, si no va ligado a la lógica.

1.3.1. Los Públicos

Como hemos mencionado el objetivo de la comunicación masiva es crear un público homogéneo, fácil de manejar y lucrativo al venderlo, este grupo que conocemos por público legitima la comunicación masiva y la sostiene; se encuentra definido en términos de la experiencia cultural y por consiguiente histórica, se ubica en un tiempo específico y procede por acumulación de audiencia, configurando de esta forma una suerte de tradición en la que se articulan espacios y modalidades de consumos, géneros, contratos comunicativos, expectativas y maneras de satisfacerlas.

A decir de Habermas²³ el público aparece en la cultura como un conglomerado difuso; ser parte de un público no es una mera actividad, es una condición, un modo de existencia de los objetos o si se prefiere, un modo específico en el que expresa su sociabilidad particular. Tiene su origen en el siglo XVII cuando la publicidad representativa se convierte en una publicidad burguesa; afectada por las transformaciones económicas, políticas, sociales, culturales y tecnológicas propias de la modernidad, hasta convertirse en un principio central de identidad en la sociedad.

²³ MATA, María Cristina, *Ob. cit.*, pág. 186

La sociedad moderna es considerada la sociedad de los públicos debido a las transformaciones económicas–organizativas de los procesos de industrialización.

En el estudio sobre los públicos, María Cristina Mata afirma que es posible construir una nueva formación social a través de él; es decir, la formación de un nuevo tipo de agrupamiento social –el público- y un sujeto que la integra en la transformación de las condiciones de la sociedad, el individuo actúa no sólo consume el mensaje masivo. Es posible porque el público de los medios masivos es atraído a la fuente de información gracias a que ella utiliza en sus formas de reproducción elementos de reconocimiento social o elementos identitarios. Para Cristina Mata el público puede definirse como:

...una colectividad mental que se entabla entre individuos aislados o separados como una nueva condición que se superpone a divisiones y agrupamientos existentes y de variado tipo, esto implica cambios y sustituciones en las anteriores formas de interacción y producción de sentido, los cambios se registraran en los modos de vinculación activo o pasivo de los individuos con los procesos culturales y en los modos de vinculación de los individuos en y con los grupos sociales²⁴.

A veces se piensa al público desde una visión naturalizada, donde el mismo constituye un conjunto de individuos en condiciones de recibir, utilizar y consumir lo que le proponen ciertos productores, siempre y cuando cuenten con el tiempo y los recursos materiales para hacerlo y unas ciertas competencias intelectuales. De ahí que, mientras todas las preocupaciones científicas este dirigidas a conocer las modificaciones de los valores, las actitudes y las conductas de los individuos debido al contacto con las ideas divulgadas en los productos consumidos y sobre las transformaciones socio culturales que dicho consumo implique.

Sin embargo si se piensa en el público como una ‘nueva forma de ser en sociedad’, no sólo estaremos dando cuenta de sus relaciones sino que necesariamente debemos historizar esa forma de ser y relacionarlas –es decir establecer nexos, consecuencias- con las de las otras modalidades del ser en sociedad y con otros actores sociales.²⁵

El público se constituye en una colectividad propia de la sociedad moderna que posee un comportamiento idéntico con fines comunes, no se conocen entre si, por

²⁴ *Ibíd.*, pág. 192

²⁵ MATA, María Cristina, *Ob. cit.*, pág. 191

ejemplo el público de la tecnocumbia posee un grado limitado de interacción, sólo se reconocen e interactúan en el concierto y en la cantina al ritmo de la música.

Definitivamente en la tecnocumbia la base consensual de la sociedad que gusta del ritmo es la que determina la efectividad de la comunicación masiva; no es tan importante el contenido simbólico, como el contenido emocional. Es evidente que cuando se habla del público de un fenómeno musical, este aparece delineado como un público heterogéneo, difuso y muchas veces cambiante, que crece en demanda pero poco en recepción; la intención es comprender las relaciones de poder inscritas en los procesos simbólicos con actitud descriptiva y celebratoria de las audiencias y de sus capacidades de resistencia frente a las propuestas hegemónicas.

Se identifica al público como una colectividad cambiante determinada por el campo de producción de la cultura; la transformación histórica producto no sólo del uso de la tecnología, sino de un conjunto vasto de elementos como pueden ser los dispositivos económicos que regulan la producción cultural como la piratería, que se convierte en la expresión de la economía alternativa; las condiciones políticas que abren o cierran este campo como la expresión política del populismo; el surgimiento de movimientos sociales y culturales que defienden formas culturales nuevas y quizás alternativas.

Así como el público se encuentra en condiciones de crear consumo y de ser el mecanismo clave de los procesos de masificación también se constituye en un portador inherente de identidad, pues al constituirse como una posible nueva formación social puede provocar transformaciones estructurales en la producción, es decir en la estructura económica de un modo de producción en particular, también puede provocar transformaciones institucionales en el ámbito del reordenamiento social a través del desarrollo de las técnicas y modos de comunicación.

Quando se habla del público como una categoría identitaria se nombra una nueva dimensión, que no atraviesa sólo el campo de los consumos de bienes culturales sino todo el ordenamiento social (...) se trata de una nueva condición adquirida por los seres humanos en vinculación con el desarrollo de la tecnología que, en tanto sistemas expertos, permiten la prosecución de la existencia mediante el 'uso' de diversos artefactos. En este sentido el público se asocia al 'usuario', esto es a alguien a quien se

destinan variados servicios mediante los cuales encuentra seguridad y la posibilidad de desenvolverse con eficiencia en la vida cotidiana.²⁶

1.4. Comunicación para el Desarrollo

La Comunicación para el Desarrollo busca cambios en los individuos, intenta unificar el mundo individual con el colectivo, el objetivo con el subjetivo y el social con el personal. La comunicación busca un desarrollo tanto técnico como ético, pues entiende el mundo en que se encuentra y se adapta a él por la necesidad urgente de un “proceso de crecimiento”²⁷.

Daniel Lerner en 1950 hace un estudio sobre los gobiernos democráticos en seis países de oriente medio, zona de turbulencias políticas; llega a la conclusión que las naciones subdesarrolladas pueden pasar de este límite dejando atrás una sociedad tradicional, establece que, el desarrollo implica el paso de una sociedad tradicional a una sociedad modernizada. A partir de este estudio varias tendencias empiezan a trabajar el tema de modernización, objetivo logrado por el desarrollo. Los mass media se convierten de forma natural en el agente de modernización por excelencia, irradiando y desmultiplicando las actitudes modernas de la movilidad.

Los especialistas en sociología de la comunicación rural de varios países del tercer mundo reprochan a la teoría difusionista que haga caso omiso de las rígidas jerarquías y las relaciones de fuerza en el seno de sociedades segregadas en las que la formación de la decisión de optar no se les es permitida por los mecanismos de

²⁶ MATA, María Cristina, *Ob. cit.*, pág. 194

²⁷ ALFARO, Rosa María, *Una Comunicación para otro Desarrollo*, Asociación de Comunicadores Sociales “CALANDRIA”, Abraxas Editorial, Perú, 1998, pág. 12.

poder. El desarrollo es considerado como una teoría irradiada del centro a la periferia, donde sus actores ejercen una comunicación vertical.

Luis Ramiro Beltrán teórico latinoamericano de la comunicación para otro desarrollo, entiende que la comunicación es el acto o proceso entre individuos en condiciones libres para generar equidad, democracia y participación. Hacer comunicación por lo tanto implica no solo un proceso lineal, si no también un proceso dialéctico de retorno del mensaje, lo que se denomina desde el occidente europeo o estadounidense feed back, para nosotros como latinoamericanos el retorno es hacer cultura y es hacerla mientras comunicamos nuestras cotidianidades.

En el proceso de comunicación lineal, funcionalista y moderno no puede existir comunicación más allá de los medios masivos de comunicación, que son, el primero y el único campo estudiado; desde una corriente: Los apocalípticos comparan los mass media con aparatos ideológicos culpables del deterioro de la sociedad; otra corriente: los integrados, que los ven como productores de símbolos de la modernidad, gestores del progreso y democratización de la información, pero nadie observa que la relación masa – medio esta mediada por un sujeto que acepta esta relación y legitima al medio.

Para Rosa María Alfaro, peruana, teórica de la comunicación para el desarrollo, tanto emisores como receptores tienen complicidad en el proceso de comunicación, para el otro desarrollo es necesario conocer al receptor, hacer un seguimiento de sus relaciones intersubjetivas en relación con la sociedad y la política en un diálogo directo en los escenarios donde se desenvuelve.

Así, se construyen relaciones múltiples, y los sujetos sacan sus propias conclusiones, conformando campos simbólicos asimétricos y heterogéneos, mas aun en sociedades donde las diferencias culturales impiden la construcción de grandes homogeneidades, siendo más difícil construir consensos con los mismos sentidos²⁸

Las acciones de desarrollo implican actividades constantes y cotidianas entre sujetos que se encuentren enmarcadas en relaciones subjetivas de comunicación, donde sus actores se comprometan a la construcción de la identidad individual y colectiva, que

²⁸ ALFARO, Rosa María, Ob. Cit, pág. 24.

modifiquen sus formas de ser. Las identidades se forjan a través de relaciones personales y colectivas como también por la exposición a los medios masivos.

Los contenidos que producen los seres humanos en sociedad comunican sus experiencias y su forma de ver el mundo que los hace sentir parte de un conglomerado, por ejemplo la música comunica a través de sus contenidos pragmáticos, semióticos, sintácticos y semánticos; y a través de ellos la música ejerce un papel fundamental en la construcción de la identidad de una cultura.

La comunicación para el desarrollo nos permite comprender la comunicación más allá de los mass media, lejos de los análisis funcionalistas y lineales de los efectos, y nos permite encontrar elementos comunicativos en las prácticas que reproducen la cultura. Desde la comunicación para el desarrollo el fenómeno de la tecnocumbia se reproduce por las estrategias de comunicación empleadas en su difusión y las competencias culturales adquiridas en el ejercicio de la cultura.

Toda acción de desarrollo debe preguntarse no sólo que relaciones está promoviendo, (...) si no a la formación de que poderes está contribuyendo y cómo estas se ejercitan (...) y frente a esta tendencia de parcelación social, a la existencia de redes débiles de articulación y la desestructuración y desengaño consensual sobre la política, los medios han venido ocupando una centralidad que tiende a ocupar y reemplazar estas ausencias. La comunicación debe más bien proponer los diálogos sociales, la creación de consensos y disensos conocidos y el cambio de la política.²⁹

²⁹ ALFARO, Rosa María, Ob. Cit, pág. 36

Capítulo II

LO SOCIO – MUSICAL EN LA TECNOCUMBIA: DESCRIPCIÓN DEL FENÓMENO

Λα τριστεζα δε λα αλεγρῆ α ποπυλαρ “Esta es nuestra música! ¡Qué bueno que no se olviden!”

“El arte pertenece al pueblo,
sus profundísimas raíces deben perderse
en el espesor mismo de las amplias masas trabajadoras.
Debe ser comprensible para estas masas y querida por ellas.
Debe unificar el sentimiento, la voluntad y
el pensamiento de estas masas y elevarlas.
Debe despertar artistas entre ellas y desarrollarlos”
Lenin

La historia de la humanidad es la historia de los sentidos, primero el oído y el olfato que nuestros antepasados homo erectus utilizaban en su quehacer cotidiano; se abandona el olfato en la medida que el homo erectus se convierte en homo sapiens y pierde gran parte de su animalidad; el oído por lo tanto se convierte en eje articulador de la sociedad; ya que la memoria colectiva histórica siempre se constituirá a partir de la oralidad. La historia es transmitida de generación en generación a través de la

palabra primero escuchada y luego dicha; con la modernidad la palabra se escribe y el sentido visual adquiere el protagonismo de su predecesor; a partir de este momento determinará los progresos técnicos, así como la vida de los pueblos.

Quince siglos de nuestra era y otros tanto más antes de Cristo forjaron el imperio del oído que fue rápidamente desplazado por la vista, que gracias a la técnica le permitió constituirse en el sentido vital de la vida de los hombres. Cinco siglos ya de una sociedad que se construye a través de los ojos, posiblemente este imperio sea más corto; pues presenciamos ahora el advenimiento de un nuevo sentido, el tacto, producto también de los avances tecnológicos que digitalizaron los procesos de reproducción social. No podemos dejar de mirar como cada vez más todos los procesos a los que el ser humano accede responden a una lógica táctil; por ejemplo los cajeros automáticos, los procesadores y hasta las habitaciones de un hotel son posibles de controlar desde nuestro dedo índice. Si seguimos la lógica de los sentidos podemos atrevernos a afirmar que la humanidad cerrara el ciclo dialéctico cuando utilice su último sentido, el gustativo, cómo lo logre, no lo sabemos; pero tampoco hace diez siglos la humanidad podía imaginar que el tacto determinase la vida de los seres humanos.

Nuevamente en los albores de la humanidad no podemos imaginar un mono antropomorfo que sobreviviese sin el desarrollo casi perfecto del olfato y el oído. Con el primero podía conocer el estado de los alimentos, la gravedad de una herida, el clima y hasta el olor de la cópula, conocimientos que ahora parecen ser fáciles de distinguir hasta para un niño de 10 años; pero que en los inicios de la humanidad significaban la posibilidad de sobre vivencia, la diferencia entre la vida y la muerte; el oído les permitía conocer y distinguir el peligro, -por ejemplo el ruido que producían los animales les permitía distinguir a los inofensivos de los depredadores y poder refugiarse en cuevas-, un nivel básico de comunicación –con el reconocimiento de sonidos repetitivos-, percibir los sentimientos y sobre todo les posibilitó la habilidad de crear *música*.

Entendemos por música a la combinación de sonidos – especialmente tonos – con el fin de producir un artificio que posea belleza o atractivo, que siga algún tipo de lógica interna y muestre una estructura inteligible, además de requerir un talento

especial por parte de su creador. Resulta claro que la música no es un concepto fácil de definir, aunque históricamente la mayoría de las personas han reconocido el concepto de la música y acordado si un sonido determinado es o no musical.³⁰ Para Aristóteles³¹ la música posee tres niveles: ético (útil para la educación), de acción (anima a todos) y catártica (perturba y luego apacigua). La música se utiliza en todo el mundo para acompañar a otras actividades, si bien no todas las formas de hacer música poseen palabras, la relación entre la música y la palabra es tan cercana que es probable que el lenguaje y música posean un origen común en los albores de la humanidad.

2.1 Breve reseña histórica de la musical universal

Todas las culturas hacen música desde los primeros tiempos de la humanidad, con instrumentos escasos que producían un sonido armónico. Con el tiempo se perfeccionan los instrumentos de viento y percusión, y después los de cuerdas; pero es sin duda en plena ilustración donde la música adquiere un nivel elitista: pues solo la aristocracia es privilegiada del desarrollo de los instrumentos musicales. La música aparece entonces desde una perspectiva de la alta cultura, denegado su acceso a las clases populares que generan nuevas formas de hacer música que implican subversión y orden al mismo tiempo.

Las manifestaciones musicales del hombre consisten en la exteriorización de sus sentimientos a través del sonido emanado de su propia voz y con el fin de distinguirlo del habla. Si bien es cierto no existía una jerarquía económica, existía una jerarquía política que ubicaba prioritariamente a los músicos. Los primeros instrumentos utilizados para producir sonidos armónicos fueron objetos, utensilios o el mismo cuerpo humano, el primero de ellos: *la flauta*.

Desde sus orígenes la música tiene como función la de crear, legitimar y mantener el orden, enmascarada detrás de la fiesta y al mismo tiempo creadora del orden a través

³⁰ CAMACHO, Lourdes, *Guía para el estudio Semi presencial de "Arte y Comunicación"*, Universidad Politécnica Salesiana, 2002, pág. 13

³¹ ATTALI, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la Economía política de la música* Siglo XXI Editores, México, 1995, pág. 32

de la memoria colectiva, no hay que buscar a la música por lo tanto, en la estética³² que es un concepto moderno de belleza variable y movible que evoluciona con la práctica humana³³, sino en la eficacia de su participación en la regulación social³⁴.

La música es una manifestación del poder y de su subversión, la encontramos en la demarcación del poder, la sociedad dividida en clases, sectas, grupos, religiones siempre incluían a los músicos en un sitio importante junto a shaman y médico, había una jerarquización política y no económica. La música es un “modo de comunicación entre el hombre y su medio ambiente, nada de expresión social y duración. Es terapéutica, purificadora, liberadora, arraigada en una idea global de saber sobre el cuerpo, es la búsqueda de exorcismo mediante el ruido y la danza”³⁵.

Los chinos son los primeros de los que se tiene referencia hacían música, su conocimiento lo reservaban a los hombres ordinarios y su interpretación a los hombres sabios. La música exponía la situación del país en el momento histórico que vivía, los emperadores autorizaban las composiciones musicales asegurando el buen orden de la sociedad y prohibía aquellas que podían inquietar al pueblo.

En Israel³⁶ era un elemento inseparable del culto, por ejemplo en el Éxodo el canto oral. Cantemus dominio: compuesto por Moisés (al pisar tierra firme después de cruzar el Mar Rojo), fue cantado por la Iglesia cristiana para continuar la tradición Judeo-cristiana; la música es aprehendida como un elemento de comunicación de sentidos, eje integrador de la cultura y reproductor ideológico.

Los griegos compusieron música sobre la base de tipos de música ya consagrados. A un determinado esquema musical le agregaban poesía o alteraban su ritmo dando nacimiento a obras musicales. La música es considerada lenguaje poético que

³² Lo estético refleja los aspectos, las particularidades y las relaciones objetivas de los fenómenos de la realidad como de los resultados de la actividad y el conocimiento humano. Se expresa la actitud del hombre social hacia estos fenómenos por el carácter valorativo eminentemente subjetivos que obtiene valoración por un hombre ideal estético, que manifiesta la generalidad, lo específico, lo bello, lo sublime, lo trágico y lo cómico. (ESTÉTICA MARXISTA – LENINISTA)

³³ COLECTIVO DE AUTORES, *Estética Marxista – Leninista*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, pág. 13

³⁴ ATTALI, Jacques, Ob. Cit, pág. 50

³⁵ ATTALI, Jacques, Ob. Cit, pág. 22

³⁶ Instrumentos: Cuerda: las lisas, y cítaras. Salterio de 13 cuerdas, arpa egipcia de 10 cuerdas llamada "arpa de David". Viento: flauta simple, cuerno de carnero. Percusión: tambores y castañuelas.

comunica con metáforas³⁷, reproductor ideológico constructor de cosmovisiones y cosmogonías y placer necesario para la pacificación social; en las celebres fiestas nacionales se organizaban procesiones en las cuales se danzaba y cantaba.

A diferencia de Grecia, Roma se dedicó a desarrollar sus ideales políticos, de allí que en el terreno musical y artístico se la considere imitadora de esta. El cultivo de la música era condenado por algunos gobernantes mientras otros aseguraban su popularidad financiando espectáculos populares. El pueblo Romano se preocupó por la música³⁸ y el lenguaje, algunos oradores estaban acompañados por un flautista.

En la edad media la historia de la música se encuentra íntimamente ligada a la forma en que se desarrolló la liturgia cristiana, ya que se consideraba a la música el vehículo por medio del cual los sacerdotes elevaban la palabra a Dios, ejerciendo una forma de poder ideológico ante el pueblo que debía someterse a la lógica del sistema.

Entonces surge lo antagónico³⁹, el ruido frente al silencio. Para la iglesia la música era sinónimo de fiesta y de subversión, de pecado y de goce, por lo tanto el silencio era la norma para acercarse a Dios a excepción del ritual donde siempre se cantaba; pero en forma limitada; por lo tanto, la música aparece del lado de lo profano; entonces adquiere su primer uso, que es lo profético, cuando se convierte en mercancía se desacraliza, se enajena.

Las diversas formas musicales utilizadas en la liturgia cristiana debieron enfrentar la existencia de textos y melodías profanas que trataron de penetrar en los oficios religiosos. Los nuevos personajes dedicados a la disposición de esta música fueron los Juglares (músicos ambulantes y plebeyos, vistos como vagabundos, divertían en fiestas y castillos), los trovadores (pertenecían a la nobleza eran músicos y poetas que inventaban rimas y ritmos), y los Bardos (antecesor de los trovadores que cantaban proezas de sus héroes valiéndose del laúd).

³⁷ **Prosodia**: canto entonado cuando la procesión se dirigía al templo. **Hiporquema**: melodía asociada a movimientos corporales propios de danzas griegas. **Ditirambo**: canción a Dionisio o Baco. **Elegía**: carácter triste.

³⁸ Principales instrumentos: tibia u oboe (intervenían en la donación de ofrendas a dioses). La cítara era considerada mejor que la flauta, Cerní (trompa), tuba (trompeta recta con sonidos graves) litus (trompeta de tubo largo y pabellón reducido). Los timbales y la lira de mucho arraigo popular.

³⁹ ATTALI, Jacques, Ob. Cit, pág. 33

Como respuesta a la música del orden representada por la iglesia, surge la música renacentista⁴⁰ la que determina un espléndido auge de la música a lo largo de los siglos XV y XVI, se crea el balet, la música de cámara y en Florencia por el deseo de rescatar el drama lírico de los griegos aparece la ópera. La música renacentista es considerada respuesta a la música de la iglesia y de alabanza a un ser divino; se emplean nuevos instrumentos, se separa lo instrumental del canto, y los temas se refieren principalmente a la naturaleza y a las condiciones de vida de los habitantes de la época; existe una clara comunicación entre el músico con la sociedad.

También surge en esta época la operatividad de la economía comercial y por lo tanto el valor de uso de la música se altera, no depende ya de la cantidad de trabajo que ella implica en sí misma; sino en su adecuación a un código de poder y a su participación en la organización social; la música por lo tanto es creadora de un orden político porque es una forma menor de sacrificio, significa simbólicamente la canalización de la violencia y de lo imaginario, la afirmación de que una sociedad es posible sublimando los imaginarios individuales. Las sociedades construyeron poderes políticos o religiosos para evitar la destrucción de sistemas sociales y utilizaron lo que Attali denomino como “Chivo expiatorio” a la música⁴¹.

El Barroco⁴² comienza a finales del s. XVI, cuando la Contrareforma de la Iglesia Católica, da lugar a todo un nuevo movimiento político, cultural y religioso, frente al movimiento cultural protestante de la reforma; este período se extiende hasta los primeros decenios del s. XVIII. Musicalmente se inicia a finales del s. XVI, mientras que para su conclusión se toma como referencia el año de la muerte de Bach en 1750.

El barroco corresponde a la época de la conquista de América, coincide con los procesos de evangelización de la iglesia católica; “lo barroco” es retomado por Bolívar Echeverría en su análisis sobre la modernidad en América Latina y las formas híbridas de su cultura; lo entiende como un proyecto civilizatorio moderno que no obedece a una crisis pasajera de innovación sino a una voluntad de forma⁴³.

⁴⁰ Tomado de la página www.guiadelamusica.com

⁴¹ ATTALI, Jacques, Ob. Cit, págs. 42-43

⁴² Tomado de la página www.guiadelamusica.com

⁴³ ECHEVERRIA, Bolívar, Ob. Cit, pág. 71

En términos del fenómeno socio – musical de la tecnocumbia, el barroco explica la cultura en que se reproduce el fenómeno.

La respuesta musical al orden de la iglesia expresada en el barroco, se denomina Música Clásica, que condensa los ideales políticos de la Revolución Francesa; como referencia temporal del clasicismo⁴⁴ musical, el cual se identifica a la llamada Primera Escuela de Viena hacia 1760. Sus principales exponentes fueron Joseph Haydn, Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

El clasicismo recibió apoyo económico de la aristocracia, cuando esta entra en decadencia, una nueva clase emergente, la burguesía, se adueña de los espacios que anteriormente correspondían al dominio aristocrático, uno de ellos la música, la que gracias a la dinámica burguesa se populariza; surge entonces la Música Romántica⁴⁵ que abarca desde inicios del XIX hasta aproximadamente la mitad de ese siglo. Musicalmente el periodo romántico sobrevivió al espíritu positivista, que afectó al resto de las artes en la segunda mitad del XIX y sólo tras el fin de la Primera Guerra Mundial y la aparición del Dodecafonismo puede considerarse finalizado.

Entre sus características principales tenemos:

- El notable uso frecuente de ideas tomadas de la literatura o la pintura.
- Por vez primera la música se populariza, existe una gran masa burguesa que la saca de su tradicional ámbito aristocrático o religioso
- La ópera posibilita la conjunción de la música con el gran espectáculo al propiciar situaciones dramáticas llenas de emotividad.
- Una primera tendencia ataca contundentemente al clasicismo -relacionándolo también en términos políticos con el poder-.
- Otra tendencia aprovechó la difusión del romanticismo entre la clase burguesa para componer géneros más rentables, como la música de salón que los aficionados podían interpretar en casa, o la música teatral (ópera, opereta, ballet) de la que la clase emergente sentía avidez.

Por otra parte, autores como Chopin vislumbran lo que será posteriormente el nacionalismo: un interés por lo popular y exótico que se traduce en la adopción de

⁴⁴ Tomado de la página www.guiadelamusica.com

⁴⁵ Tomado de la página www.guiadelamusica.com

formas melódicas, rítmicas o instrumentales del folclore de diferentes países, que con ello se trata de dar a conocer una identidad nacional, que ahora se retoma en los nuevos ritmos musicales del siglo XX.

Aparece por lo tanto una tendencia a repetir la música, es decir se la graba para venderla, el carácter mismo de la música pierde su sentido y altera su valor de cambio; pierde su sentido porque la música se compone para ser escuchada en la interpretación concreta de un grupo de personas, y altera su valor de cambio cuando al masificarse disminuye su valor de costo, es decir de cambio, e incluso su estatus social; pues antes los únicos lugares donde se podía escuchar música estaban reservados para la aristocracia quienes gustaban de estos ritmos⁴⁶; la repetición surge como un modo de conservación de la música, el consumo de la música por lo tanto se transforma en un consumo individual, ya no es más una forma de sociabilidad; aunque como manifestábamos anteriormente, la música también subvierte al orden y en momentos como la fiesta, la música se convierte en un elemento indispensable del ritual y elemento de sociabilidad, que desaparece cuando la fiesta termina.

En el siglo XX⁴⁷ a pesar de la diversificación de géneros musicales, debe considerarse que su inicio oficial suele fecharse con la aparición del dodecafonismo, ya bien entrado el siglo y terminada la Primera Guerra Mundial, -cuando toda una serie de experimentos formales dan lugar a numerosos estilos y corrientes- y de la Segunda Revolución industrial en la que floreció el genio de Edison; su fonógrafo de cilindro permitió reproducir la palabra, no tuvo un desarrollo considerable hasta que se pensó que podía existir un discurso que venderle a toda la sociedad, entonces se lo relacionó con el poder de grabar los discursos más célebres de la época; pero no es hasta 1902 con el disco de 78 revoluciones de Berliner que la música se masifica.

Con la fonografía, la radio y el desarrollo de las comunicaciones los aficionados comienzan a verse en disposición de juzgar las novedades musicales más rápido que nunca, sobre todo con la música concreta que permitió utilizar y combinar sonidos – de la calle, cotidianos o humanos- electrónicamente. La radio popularizó los ritmos

⁴⁶ Es necesario señalar que eso no significaba que la clase popular o proletaria haya dejado de producir formas musicales, pues como en sus inicios la música distinguió los trovadores de los bardos, también lo hizo la música de salón, de la música de caverna.

⁴⁷ Tomado de la página www.guiadelamusica.com

musicales, y masificó la música de consumo, fue el primer instrumento de venta de la música y por lo tanto, del extrañamiento en su valor de uso.

El dinero se convierte entonces en la medida de cambio de la música, la que se convierte en uso; es decir en una mercancía que puede ser intercambiada en el mercado, vendida para ser consumida. La industria de la música forma parte de la economía del ocio. El compositor produce un tema musical, el intérprete lo reproduce y el vendedor comercializa la música; por lo tanto determina un proceso de reproducción económica. Para la economía clásica la música es productora de riquezas, al aumento de la venta de discos el salario real aumenta también, mientras que desde la economía política marxista el compositor posee un extrañamiento con la cosa producida y las ganancias dejadas, la música no es productiva sino asalariada⁴⁸. A inicios del siglo XX, los compositores negros en busca de originalidad, diversidad y cambio crean el JAZZ. Aún en los años treinta, pocos reconocieron el valor del jazz de los creativos músicos negros, incluso la primera banda estuvo integrada por blancos (Original Dixieland Jazz Band)⁴⁹. Sin embargo, el jazz nutre a la música popular de nuestro siglo, todos los sonidos de la música actual se originan en él.

El rock and roll es uno de los ritmos más populares del siglo XX, nació a principios de los años cincuenta en los Estados Unidos. El hombre que dio con la palabra para definir los nuevos ritmos que por entonces empezaban a hacer furor entre los jóvenes fue un discjockey de Cleveland llamado Alan Freed, a quien un amigo, dueño de una tienda de discos, le había comentado el interés con que los jóvenes blancos compraban canciones del más puro rhythm and blues negro. Noticia curiosa, porque hasta ese momento las diferencias raciales delimitaban los distintos tipos de música e incluso existían diferentes listas de éxitos para cada comunidad y estilo. Era la época de la revolución cultural que se pensaba en las universidades, inspirada en la Escuela Crítica de la Sociedad, la que dio inicio al Rock and Roll como un ritmo socio-musical. Época de Wood stocks, hippies, beatniks, panteras negras y organizaciones juveniles que buscaban un espacio en la sociedad inspirados en la música.

⁴⁸ ATTALI, Jacques, Ob. Cit, pág. 86

⁴⁹ ATTALI, Jacques, Ob. Cit, pág. 55

En la segunda mitad del siglo XX se perfecciona la industria discográfica, la música se masifica y se encierra en una lógica de repetición a decir de Jacques Attali, se la conoce como Música Pop, que no es otra cosa que hablar de música popular, la música de las listas de éxito, lo que más suena en cada país. Suele ir ligada a una fuerte vena melódica, a estribillos pegadizos fácilmente identificables y tarareables, pero es un concepto que lo puede abarcar casi todo.

A partir de 1980 las casas discográficas, con avanzados estudios capaces de realizar grabaciones de alta calidad, serán las que tomaran las riendas del poder en la música, lanzando grandes megaestrellas como Michael Jackson o Madonna. La aparición del *compact disc* elevará aún más el listón de la calidad técnica y el precio de los discos, alejando del consumo del rock a la juventud poco adinerada y aumentando el consumo entre las edades medias que han pasado de la rebeldía de su juventud al conservadurismo social y moral.

2.2 Música Popular. El inicio de la transformación

Frente al despliegue de la industria cultural en torno a un ritmo musical, el pop, se desarrollan otras formas de hacer música que son consideradas populares, por lo tanto la música popular esta relacionada con el grupo social y la posición de este con respecto al reparto de las riquezas, cuando hablamos de música popular estamos hablando de música para el pueblo que crea identidades particulares que la alta cultura no entiende y que incluso trata de manera peyorativa. La tecnocumbia es música popular porque su lógica corresponde a la masificación de sus ritmos, donde las estrategias de espectáculo y de publicidad⁵⁰ determinan el éxito o el fracaso de un concierto, es música popular porque su público objetivo corresponde al mismo que comparte su condición con respecto al reparto de las riquezas, su estética responde a un contexto de clase marginal urbana, clase media imitativa de cánones y estéticas indias traídas del campo a las ciudades y viceversa en un proceso migratorio⁵¹.

⁵⁰ Nos referiremos específicamente a estas estrategias en el capítulo 3

⁵¹ DE LA TORRE, Adrián, *La tecnocumbia. Aproximación a la música popular contemporánea en la Sierra ecuatoriana*, Cuadernos de la Casa N° 38, Quito, 2003, pág. 23

La mesomúsica⁵² es la música más importante del mundo; no la mejor desde el punto de vista occidental, sino la más importante. Es la música que se oye más, al extremo de que se le puede atribuir un promedio histórico y actual del 80% sobre toda la música que se ejecuta, Vega cree que ha logrado distinguir con cierta precisión una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de siglos, permite observar su función social y cultural, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexos con las empresas comerciales, industriales y difusoras, y penetrar en su historia milenaria.

La llamada música popular contemporánea sufre discriminación por parte de la musicología tradicional, lo cual es consecuencia de una distinción que se encuentra en la base del pensamiento moderno occidental. Según éste, algunos discursos son verdaderos, históricos, públicos y otros son imaginarios, subjetivos, privados. Así se crea el espacio de la estética y de lo artístico.

Se trata, pues, de una separación de las esferas culturales, políticas y económicas que poco tiene de elección teórica natural sino que, más bien se trata de un acto de complicidad que deja el ámbito musical tradicional en un limbo de pureza o de incontaminación absoluta que evita, de hecho su análisis histórico, en la construcción y reconstrucción de las identidades sociales.

La música se hace popular porque da fe como es el pueblo, se amolda a sus costumbres y gustos; porque algunos compositores son parte del mismo, en este sentido por ser la memoria histórica y testimonio de cómo es la vida y los sentimientos de la gente, las canciones se vuelven tradicionales y se conservan, trasmite la cultura y aspiraciones del pueblo.⁵³

La música popular en Latinoamérica y en el Ecuador surge como una alternativa frente a la música academicista europea que se concentra en las escuelas de música;

⁵² En abril de 1965, durante la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología efectuada en Bloomington, Indiana, EEUU, el musicólogo argentino Carlos Vega presentó su ponencia acerca de "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos". Se trataba de un estudio acerca de la música popular o de las músicas populares, el primero producido sobre este campo y suponemos que Vega lo expuso con cierta reticencia, puesto que conocía muy bien el pensamiento conservador de la mayor parte de sus colegas musicólogos. La ponencia acerca de la "mesomúsica" fue presentada como "complemento" de una conferencia principal titulada "Aculturación y tradiciones musicales en Sudamérica" (www.revistamusicalchilena.com)

⁵³ SANDOVAL, Patricio, *La Música popular del Ecuador*, IADAP (Instituto Andino de Artes populares), Serie Proyección de la Música Popular, N° 5, 1990, pág. 3

en América los ritmos musicales se desarrollan junto a una propuesta de fusionar ritmos academicistas con ritmos populares, como por ejemplo el pasillo. Solo una clase privilegiada tiene acceso a un tipo de música que por su valoración en el mercado cultural es inaccesible para las clases populares.

La música popular al no formar parte de este "limbo cultural", ayuda a poner en crisis este proceso⁵⁴, pues es parte del reflejo del sentimiento colectivo y la demostración mas clara de su estado de ánimo, no tiene por qué cogernos de nuevo el que nuestro pueblo cante lúgubres yaravíes aprendidos de los aborígenes y pasillos no menos lúgubres, que son una como variación de aquellos⁵⁵.

2.3 Música popular ecuatoriana

“La música del Ecuador es tan variada
como los rostros que hormigean las calles de Quito”
Disco Música del Ecuador

La música ecuatoriana encontró épocas en las cuales su acompañamiento a los procesos de producción musical mundiales fue fehaciente y otros momentos en los que su producción se hallaba lejos de la producción mundial. La música ecuatoriana tiene como característica su carácter popular que genera una identidad mestiza; su historia es popular, en ella encontramos ritmos que aglutinaron masas en épocas doradas, de los ritmos propios de nuestro país, probablemente el más conocido sea el Sanjuanito, sin embargo, nada más lejos de nuestra realidad, la gama de ritmos populares del Ecuador es mucho más extensa.

Los ritmos del Ecuador dan cuenta sobre toda su diversidad. Entrar a Loja basta para darse cuenta que la ciudad respira música: monumentos a artistas y compositores, buses pintados con notas, y andantes que van a comprar el pan con una armónica entre la boca. Entre la montaña y los lagos pasa algo similar: Otavalo, Peguche y Cotacachi constituyen una zona que es patrimonio de los sonidos de la tierra y el viento y es el

⁵⁴ Tomado de la página www.sibetrans.com

⁵⁵ MORENO, Segundo Luis, *Historia de la Música en el Ecuador*, Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972, pág. 78.

escenario de la articulación directa y sistemática de lo andino al gran escenario de las músicas del mundo. En esmeraldas, la marimba tradicional estremece con su fuerza y la cromática fascina con su belleza tímbrica. En Quito se discute, se produce, y se intercambia saberes. Mientras tanto Guayas, Manabí y la Amazonía buscan sus propios sonidos.⁵⁶

La música del Ecuador refleja la cultura musical que atraviesa el Ecuador de hoy, aunque en todas las regiones del país se produce música de muy diversos signos, podemos atrevernos a afirmar que hay cierta música específica que se ha configurado en el siglo XX y que mantiene por su lógica apego innegable al pueblo que la sostiene: La tecnocumbia que sobrepasa los niveles raciales, territoriales y culturales y que puede ser lo que antes se llamó cumbia andina en el Ecuador, Perú o Bolivia; la bomba, de la provincia de Esmeraldas o de Imbabura y en donde la ritualidad de los antiguos cantos africanos aún sobrevive; el pasillo, que refleja la identidad mestiza del siglo XX, la riqueza literaria de nuestro país; y el sanjuanito que es parte de todo un aparataje de concentración de antiguos ritmos andinos.

2.3.1 La Música en la Colonia

Anterior al período colonial apenas quedan rastros, debido fundamentalmente a que las diversas nacionalidades autóctonas carecieron de un sistema de notación musical. Sabemos que se trataba de música pentafónica, que utilizaba básicamente instrumentos de percusión y de viento, contruidos con: caña guadua, materiales vegetales huecos, huesos o plumas de ave para los instrumentos de viento -dulzainas, ocarinas, flautas de pan, rondadores-, o pieles de animales.

La música forma parte de los acontecimientos más importantes de la vida de los pueblos indígenas, por ello la referencia a canciones sobre la siembra, la cosecha, el culto a sus dioses, e incluso a las actividades domésticas. En las celebraciones rituales como el matrimonio la música se inserta como parte del rito. Y de hecho se hace alusión a problemas sociales del indígena⁵⁷.

⁵⁶ *La música a Fondo*, EL COMERCIO, Sección Revista, Domino 2 de marzo de 2003, págs. B6 – B7

⁵⁷ SANDOVAL, Patricio, Ob. Cit, pág. 9.

En la época colonial e incluso hasta inicios de la republicana la música es básicamente de carácter religioso: lírica devota y popular religiosa, que ejerce cohesión y coerción social con una gran carga de reproducción ideológica. Los músicos de la época tenían una estrecha relación con la Iglesia, ya que habitualmente desempeñaban funciones de maestros de capilla o directores de los coros. La música profana se expresaba fundamentalmente en las bandas, que se utilizaban en las festividades populares y religiosas para divertir al pueblo. Los escasos compositores orientaban su trabajo hacia la realización de piezas para ser interpretadas en los oficios religiosos. Las primeras canciones populares, siempre con motivos religiosos.

2.3.2 La Música en los primeros años de la República

El acento en los primeros años republicanos es popular: liberada la sociedad del estrecho compromiso con la religión genera mecanismos fundamentalmente lúdicos, lo que en la música se expresa en la profusión de bandas de pueblo. En los salones del siglo XIX se bailan valeses, polcas y pasodobles, música importada de Europa. En las fiestas populares se bailan pasodobles y valeses, pero predomina la música mestiza que tendrá un mayor desarrollo en el siglo siguiente. En los sectores campesinos e indígenas, se conserva un indeclinable amor por los instrumentos como: rondadores, pucunas, bombos, y por una música que aunque suena triste, continua teniendo una significación propia, ceremonial, para los herederos de quitus, cañaris e incas⁵⁸.

La fundación del primer Conservatorio de Música por el Presidente García Moreno a mediados del siglo XIX coincide con la época de mayor esplendor de la música instrumental europea, el gobierno conservador de García Moreno europeizó el arte, en él se prepararon los primeros músicos académicos, aunque la formación se orienta únicamente hacia la interpretación.

La revolución liberal y la transformación social que produjo, trajo consecuencias también para la música: irrumpe una generación que intenta encontrar un lenguaje musical propio, base de la música académica nacionalista. La figura más destacada es Segundo Luis Moreno Andrade, quién aporta significativamente a la historia de la música ecuatoriana.

⁵⁸ SANDOVAL, Patricio, Ob. Cit, pág. 8

En el siglo XX aparecen composiciones ecuatorianas que sobresalen y se constituyen en referentes musicales del país, como son: el Sanjuanito, el Yaraví, el Albazo, el Pasacalle y el Pasillo, entre los más desatacados.

2.3.3 El Sanjuanito

El sanjuanito es un ritmo binario que se basa en esquemas trifónicos, tetrafónicos y pentafónicos, en los cuáles se manifiesta una melodía expresiva. Su origen se remonta a la música que formaba parte del Inti Raymi o Fiesta del sol y las cosechas⁵⁹. El San Juan indígena “fue adoptado por criollos, viviendo así un proceso de reinterpretación y por la fiesta mestiza, en el ámbito urbano se lo empieza a llamar Sanjuanito”⁶⁰. El Sanjuanito expresa fatalismo y autocompasión, sus letras hablan de las desdichas y penares del pueblo, legitimando así el poder de los explotadores.

El ecuatoriano, de alguna manera reproduce en la música nacional: el pasillo, el sanjuanito o el pasacalle, su forma de ser: predispuesta al humor pero prudente y a la vez entregada a la nostalgia, cuando de afirmar la amistad se trata, porque a ésta la mide en intensidades del momento antes que en expresiones perdurables.

2.3.4 El Yaraví

Otro ritmo autóctono que tiene sus orígenes en el período Incásico, es el Yaraví con movimiento lento y muy moderado, propicio para cantar situaciones de amor, desengaño, ausencia y despedida. Existen otras canciones con procedencia indígena que se las denomina Marchas y tonos, son melodías que se entonan durante caminatas, arreos, ceremonias de curación o entre las actividades cotidianas y rituales. La música de los conjuntos o bandas brotan de los sonidos de los antiguos instrumentos como la Palla, el pífano y los cascabeles que son instrumentos precolombinos; también se escuchan los nuevos como el violín, la guitarra y el arpa

⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 9

⁶⁰ DE LA TORRE, Adrián, *Ob. Cit.*, pág. 14

conjuntamente con la quena, instrumento que hermana a quichuas y aymaras de la región andina.⁶¹

No se halla definida hasta ahora claramente cuál es la esencia lírica y humana del yaraví. Se habla de esta canción poética popular como de la forma más expresiva del alma indígena y se supone que tuvo siempre la misma inspiración melancólica y elegíaca que en nuestros días. Algo hay efectivamente que se ha sobrepuesto y fundido con el alma primitiva de la canción incaica, trasmutando su sentido y prestándole una nueva entonación sentimental en la que se sienten ecos de líricas lejanas de Occidente.

Los orígenes del yaraví y su imagen enlutada, llorosa y el propio nombre dado a la canción primitiva indígena, provienen del siglo XVIII. La fonética misma aguda de la voz yaraví está denunciando su procedencia castellana y mestiza, ya que no son propias del quechua las palabras agudas. El nombre primitivo incaico fue *aravi* o *haravi*. La tristeza del yaraví es un tópico posterior a la conquista y especialmente grato al siglo XVIII⁶², en el Incario el *aravi* era triste y en otras ocasiones alegre, lleno de jubiloso optimismo en los cantos de siembra y de cosecha, insinuante y caricioso en la flauta del indio enamorado plétórico de entusiasmo y de frenesí vital en los *taquis*, las fiestas dionisiacas del Incario que tenían los contornos de bacanales delirantes de sexo y de vida.

Expresión elemental de esa tristeza son nuestras melodías (no creo que haya en la música de América Latina lamento más angustiado que el yaraví ecuatoriano), las auténticas, más populares, de raíz indígena o mestiza, que no puede explicarse por razones exclusivamente históricas como sería la célebre interpretación del sentimiento de orfandad por la muerte de Atahualpa...⁶³

2.3.5 El Albazo

El Albazo tiene un movimiento alegre y se escribe en un compás de 6/8, se dice que proviene de las alboradas o aquellas canciones que se entonaban al comenzar el día durante los festejos en honor a los reyes, gobernantes, alcaldes y diputados de los

⁶¹ SANDOVAL, Patricio, Ob. Cit, pág. 10

⁶² *El Yaraví. Música Andina*. Publicado en: El Comercio, Lima, 28 de julio de 1946.

⁶³ ADOUM, Jorge Enrique, *ECUADOR: Señas particulares*, Editorial Eskeletra, Tercera edición, Quito, 1998, pág. 122

pueblos españoles. A estas composiciones no se las llama propiamente alboradas en la América de la colonia, sino albazos y las primeras melodías con esta denominación fueron aquellas que se entonaban en las principales fiestas religiosas de la época. En el campo con motivo de un priostazgo o un matrimonio, se denominaba albazo a la costumbre de saludar a los novios y sacerdotes, muy temprano a las 4 o 5 de la mañana. Acompañados por una banda de músicos, la comitiva recorre los caminos hasta llegar a la casa de los homenajeados y entre canelas y baile se genera un reconocimiento del otro.

2.3.6 El pasacalle

Hablar del Pasacalle es hablar de toda la región interandina, de la hospitalidad de sus habitantes y lo bello de sus paisajes, pues casi todas las regiones y ciudades han adoptado como su himno canciones de este tipo, por ejemplo: "Soy del Carchi", "El Chulla Quiteño", "Ambato Tierra de Flores", "Chola Cuencana", "Riobambeñita" o "Guayaquileño". El pasacalle fomenta identidades locales o regionales de status y estamentos sociales que son legitimados por medio de la música. Sus antecedentes se encuentran en los sentimientos de criollos y mestizos que conforme poblaron las ciudades, expresaron con música su cariño al terruño, fueron los pasacalles y pasodobles populares en la colonia; canciones con las que se anunciaban festividades y acontecimientos⁶⁴.

Los orígenes de esta danza se encuentran en el pasodoble español. Surge a inicios de siglo y se incorpora a la música de varios países sudamericanos, entre ellos el Ecuador. Se expresa en un baile zapateado y galante, donde los brazos están levantados y doblados, con puños cerrados o sosteniendo las manos de las mujeres.

El amor a la tierra madre se expresa en un género musical que convoca a la fiesta: el pasacalle. El ritmo -aquel que entonan las bandas populares al pasar por las calles- se canta a la patria chica, son verdaderos himnos populares que hacen del pasacalle la canción del arraigo, en contraposición al pasillo que podría calificarse como la canción del desarraigo.

⁶⁴ SANDOVAL, Patricio, Ob. Cit, pág. 21

2.3.7 El Pasillo

El pasillo es el ritmo popular más difundido, se origina en el vals europeo, que al popularizarse en Venezuela y Colombia durante el siglo XIX se transformó en un vals nacional mucho más alegre. Se difundió por los soldados gran colombinos que participaron en las batallas de la independencia, arraigándose en nuestra gente hasta convertirse en la forma musical más representativa de la canción nacional. Se escribe en un compás ternario simple de $\frac{3}{4}$; tiene estribillos bien elaborados, que muchas veces sirven de guía para saber cuál es la canción⁶⁵.

Alberto Morlas Gutiérrez en su libro *Florilegio del Pasillo Ecuatoriano* asegura que el pasillo proviene del Lied Alemán muy parecido al pasillo, que aparece al inicio de la república injerto de la cultura musical europea producto del romanticismo de inicios del siglo XX, “la composición consta de tres partes, en la primera se manifiesta la esencia del pensamiento musical [...] las otras dos estrofas vienen luego y hablan el mismo lenguaje aunque de diverso modo”⁶⁶.

Los cincuenta constituyen un momento de transición: el pasillo sigue reinando pero en frontal competencia con ritmos extranjeros que incursionaron en el mercado gracias a la enorme popularidad de la radio: boleros, tangos, valeses y ritmos tropicales como la cumbia. La producción fonográfica, pero en especial los espacios en vivo de la radio, tornan extraordinariamente populares a intérpretes como el dúo Benítez – Valencia o las Hnas. Mendoza Suasti. Cabe destacar a intérpretes como Julio Jaramillo, quien es uno de los personajes más importantes y reconocidos de la música popular latinoamericana del siglo XX.

Esta es la época en que alcanza esplendor el pasillo y se convierte en la melodía más representativa del acervo popular del Ecuador, tenía preferencia entre la población y se utilizaba letras de los poetas de la época -especialmente de los modernistas de la "generación decapitada" cuyos poemas fueron musicalizados y difundidos-.

2.4 La Tecnocumbia.

Descripción del fenómeno socio – musical

⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 22

⁶⁶ MORLAS GUTIERREZ, Alberto, *Florilegio del Pasillo Ecuatoriano*, Quito, 1961, pág. 13.

A finales del Siglo XX, aparece un nuevo ritmo musical producto de la fusión entre el huayno peruano y la cumbia centroamericana: la tecnocumbia, que provoca un despliegue de seguidores, conciertos, y espectáculos; además de intérpretes y grupos que realizan giras internacionales a los países donde ecuatorianos migraron la última década⁶⁷. Sus principales exponentes son La dinastía Aymara, Sharon, Jazmin, Hipatía Balseca, Gerardo Morán, Janeth la chica fuego, Widinson, Paty Ray, Rosita Cajamarca, entre los solistas, Tierra Canela, Los Conquistadores, Primos G, Magia Latina, Deseo, Ilusión, entre los grupos.

La tecnocumbia es ante todo un fenómeno musical que construye relaciones sociales, se reproduce en sectores populares o sectores que comparten la misma condición con respecto al reparto de las riquezas, frente a una cultura dominante dueña de los medios de producción, que reproduce otra música catalogada como académica; la tecnocumbia no forma parte de un sector elitista que niega su construcción musical.

Surge como una propuesta de transformación frente al huayno peruano, a la cumbia colombiana y a la tarima política de los llamados neo populismos. 1990 puede constituirse en el punto cronológico de partida de la tecnocumbia, con un grupo de cinco mujeres peruanas que conforman “Agua Bella”⁶⁸; las cuales son lanzadas al mundo de la canción de consumo desde la tarima de un mitin político del ex presidente peruano Alberto Fujimori. Aparece en escena una cultura de masas tecnocumbiera, amante de las formas exuberantes, del licor nacional, de la piratería, de los colores cálidos y de los masivos aglutinamientos.

El surgimiento de la música como fenómeno artístico y comercial masivo, ocurrido en la última década del siglo XX, responde a varios factores, desde la reforma agraria de los años 60, la desaparición de la estructura económica hacendataria, la modernización y urbanización de las ciudades y consecuentemente su influencia en las poblaciones rurales y pueblos indígenas, hasta el apareamiento del problema de la emigración del campo

⁶⁷ Se estima que hasta el 2003, dos millones y medio de ecuatorianos migraron principalmente a España, Italia y Estados Unidos. Boletín Casa Del Migrante, *Causas del Reciente proceso emigratorio ecuatoriano*, Enero del 2003.

⁶⁸ El grupo «Agua Bella» en el 2003 se presentó en varias ciudades de Europa, (Madrid, Barcelona, Roma, Milán, Zurich y Ginebra) en todas sus actuaciones tuvieron un lleno completo. Los organizadores no pensaron que hubiese tanto público y la próxima vez que las contraten, en vista del éxito obtenido, alquilarán locales más grandes y conocidos para su presentación.

a la ciudad debido a la marginalidad campesina, generando una nueva dinámica social y cultura urbano, de las jóvenes generaciones⁶⁹.

No podemos discutir el tema de la música popular ecuatoriana al margen de la crisis económica de las dos últimas décadas y la ejecución de las políticas neoliberales, en este contexto los distintos grupos sociales productos de estas condiciones determinarán su cultura a partir de la posición de clase que asuman con respecto a los otros, dentro del marco de una cultura matizada por diferentes características entre las que tenemos las heredadas por nuestra tradición ancestral, una cultura de occidente y todas las formas posibles de la globalización, si debemos etiquetarla podemos denominarla barroca.

El fenómeno socio – musical de la tecnocumbia aparece como una realidad inventada desde América Latina en lo que denominaríamos la “Modernidad de lo barroco”⁷⁰, no hay ruptura del orden establecido, pues es precisamente en una época de álgidos cambios políticos y surgimiento de nuevos populismos cuando la tecnocumbia aparece con más fuerza; la economía de mercado, las políticas neoliberales y el endeudamiento social acelerado incrementan las condiciones de pobreza de los países subdesarrollados y sin duda, son sus principales responsables. En este marco nace la tecnocumbia como una respuesta profana para el orden, se lo subvierte en la fiesta como mecanismo cultural, es profano porque altera cánones estéticos, morales y comunicacionales de una sociedad.

Aunque esta respuesta permite que el sujeto mantenga anomia frente a los procesos políticos que los ubican en la pobreza, dejan de sentirse partícipes del quehacer democrático y entonces abandonan todo principio de respuesta y resistencia, porque la música también apacigua los sentimientos y enfría las pasiones. Como vemos el papel de la música se fortalece al igual que hace cinco siglos cuando permitió el surgimiento de una cultura aristocrática por ejemplo.

Tampoco podemos hablar de la tecnocumbia como fenómeno revolucionario en la cultura de masas, pero si podemos decir que transgrede en el ámbito simbólico, en la

⁶⁹ MULLO SANDOVAL, Juan, *Nuevas nociones de identidad musical. La música popular y tradicional ecuatoriana frente a los procesos de modernización y globalización*, Ponencia presentada en el Encuentro de Etnomusicología organizado por el Instituto Andino de Artes Populares IADAP, Julio 2004, pág. 2

⁷⁰ Expresado en términos de Bolívar Echeverría

comunicación y en la producción y resignificación de signos. El fenómeno de la tecnocumbia es un fenómeno de masas, se sostiene gracias a la industria cultural y a las estrategias de comunicación empleadas en su difusión, aglutina a cientos de personas en escenarios no tradicionales y crea una moda efímera que establece el modelo de un nuevo ritmo musical.

La dimensión que alcanza la música en el contexto latinoamericano tiene parangón con los grandes movimientos musicales populares, en este caso ligado a los medios de comercialización, consumo y comunicación masiva. Se da un nexo de realidades sociales... en donde autores han sugerido aspectos como la migración, modernización, urbanización, el desarraigo⁷¹.

2.4.1 Sus Orígenes

El origen de esta música es marginal. Esta es la llamada “Música Popular” y responde a las necesidades del tejido social en la modernidad. En todo caso, este ritmo musical merece que se haga un diagnóstico más detallado. No podemos negarnos a que los sectores populares se expresen musicalmente como crean conveniente, porque cabría la posibilidad de que otros artistas no representen su cosmovisión y estética.

Podemos establecer que el origen de la tecnocumbia es incierto, o por lo menos impreciso, unos pueden establecer que tiene sus orígenes en la cumbia colombiana y en el moderno ritmo del tecno, otra corriente afirma que la tecnocumbia proviene directamente de una refuncionalización de la música chicha peruana conocida en la sierra, que al igual que la tecnocumbia se desarrolla en esta área, y otros aún mas aventureros pueden afirmar que la tecnocumbia es una variación de ritmos con clara influencias indígenas como el yaraví o el sanjuanito. En nuestro estudio intentaremos hacer una descripción de los ritmos que pueden asemejarse más a la métrica de la tecnocumbia, tanto musical como socialmente.

2.4.1.1 La Cumbia colombiana

La música de los Gaiteros, la cual es autóctona de la costa Caribe de Colombia, es la forma original y tradicional de la cumbia, raíz de la cumbia moderna así como de la tecnocumbia, una de las formas musicales más populares en Latinoamérica. Esta música, la cumbia folclórica original, se remonta a los inicios de 1800. Es una fusión

⁷¹ MULLO SANDOVAL, Juan, *Ob. cit*, pág. 4

de influencias indígenas y africanas, la cual se toca con dos gaitas y una maraca, ambas de ascendencia indígena, y tambores africanos provenientes de los descendientes de los esclavos de origen africano que pasaron por esta costa⁷².

Existieron varios grupos de gaiteros que tocaban cumbia a través de la costa Caribe Colombiana. Al pasar de los años, la cumbia con letras incluidas, evolucionó al punto de incluir acordeón, instrumentos electrónicos y orquestación completa. La cumbia orquestada, es decir la cumbia moderna, es escuchada en Sur, Centro América y en los Estados Unidos por miles de hispanos.

En el sector indígena y urbano marginal, sirve como muestra el tema Cumbia Colombiana que fue parte del repertorio del grupo Ñanda Mañachi, y quedará grabado en el LP “Quinchuquimanta Imbayacuna”. La población urbana marginal acogió de buen grado la cumbia en el repertorio de las bandas de pueblo donde se mixturán las músicas andinas con las cumbias.

Tomemos en cuenta en primer lugar a la cumbia. En los 60s, la cumbia ya había llegado a las ciudades y traspasado fronteras transformándose durante el proceso. La llegada de los instrumentos electrónicos fueron bienvenidos por la cumbia, llevando a la fama a organistas como Eduardo Zurita. Durante los 70 abundaban orquestas de baile cuyo eje era la cumbia como el inolvidable Don Medardo y sus Players o Medardo Luzuriaga, siguiendo una tendencia de la época, decidió que su orquesta integrara a la cumbia, temas de sanjuanito.

Al popularizarse el uso de los sintetizadores, se forman grupos que a pesar de tener características muy localistas, mantienen el repertorio popular más aceptado. La característica organológica de estos grupos es: un sintetizador, un bajo, un cantante con güiro o percusión menor y el timbal. Como dato curioso anotemos que este timbal (o paila) tiene un juego de dos cencerros y se le ha retirado el platillo. Se ha mantenido la tradición de la banda de que sea un jovencito el que toque la percusión.

⁷² Melodías que aun son comunes en las culturas Kogi y Cuna, se tocan por dos gaitas en contrapunto la una a la otra, y son complementadas por el hipnotizador ritmo del "llamador" (un tambor pequeño), las alegres y complejas improvisaciones de los otros dos tambores, y los elaborados ritmos de la maraca.

La estabilidad de la caja de ritmos del sintetizador también hace su aporte y acerca la música hacia sus características tecno.

2.4.1.2 El Tecno

La influencia tecno es global y tendría referentes como el tex-mex, el tecno merengue, el rock, el pop, -muy difundidos por los disco móviles-, y grupos archilegitimados como Café Tacuba en México o los nuevos grupos de cumbia argentinos.

La música tecno es un género de música de baile producida por medios electrónicos que apareció en Detroit a mediados de la década de 1980 y que obtuvo gran éxito comercial en todo el mundo. La música tecno comenzó con tres amigos (Juan Atkins, Derrick May y Kevin Sauderson) que coincidieron en el Instituto de Belleville (Detroit) en 1984. Juntos crearon música sintetizada que reflejaba la decadencia post industrial de su ciudad y el aumento de la importancia de la tecnología informática. Atkins utilizó por primera vez la palabra 'tecno' para describir sus experimentos con sintetizadores analógicos y digitales.

Todavía existen personas que afirman que la electrónica resta creatividad a la música. Pero el hecho es que antaño un compositor debía esperar para escuchar su propia sinfonía a que una orquesta se decidiese a tocarla, mientras que hoy, gracias a los sintetizadores, secuenciadores y ordenadores, puede escucharla antes de hacerla pública. La creatividad musical del compositor ha dado un salto impresionante. Hoy, el autor puede componer sin la tediosa mediación de partituras, conocimientos de solfeo y demás. Puede interpretar todos los instrumentos que aparecen en su trabajo, y diseñarlos a su antojo, con lo cual no se limita a crear notas, sino también sonidos. Incluso puede generar e interpretar en el teclado voces, coros, lluvias, ventiscas, cantos de aves, y cuantos sonidos captamos en nuestro mundo. Su dominio es total. Tiene en sus manos poder expresar todo lo que surge de su creatividad.

2.4.1.3 La chicha peruana

Conocida como música tropical del Perú, fenómeno musical que se activó a comienzos de los años 70', si bien es cierto, esta música es una mezcla de variados ritmos, no cabe duda en reconocer que se logró una mezcla perfecta ya que encontró el verdadero estilo el de llegar a cuanto público peruano se refiere; muchos han llegado a la confusión de llamar cumbia a la música chicha.

En lo musical la pentatonía originaria de la cumbia colombiana se fusionó pronto con melodías andinas igualmente pentatónicas. Uno de los primeros éxitos de Los Destellos fue 'El Huascarán', una cumbia con melodía de huayno, dedicada al pico más alto de la cordillera. Lima se llenó de grupos como Los Ecos, Los Diablos Rojos, Los Pakines y Los Mirlos, al mismo tiempo que los Andes se llenaban de bandas que alternaban huaynos y cumbias y otros ritmos en las fiestas patronales. Hijos de ese grupo fueron 'La chichera', de Manuel Baquerizo y muchos otros temas que confrontaban al mundo andino con las nuevas influencias sonoras que les deparaba la radio. Se trataba de una estrategia andina ya puesta a prueba.

La Chicha fue durante los ochenta, junto con el huayno, el género musical más importante de las grandes ciudades. La irrupción de la Salsa, que venía ahora de New York, había arrinconado a la Chicha hacia los sectores marginales de la sociedad peruana, convirtiéndola en música de delincuentes. Chacalón, uno de los ídolos de los migrantes andinos, ostentaba con el mismo orgullo su cadena de oro, sus lentes ahumados, su larga cabellera y sus tajos en el pecho; prefería las luces de colores a las claras bombillas de los coliseos y los pantalones acampanados como los que usara Joe Cocker en Woodstock a los de gabardina que lucían la mayoría de sus oyentes. Sus temas, a diferencia de los grupos de protesta que proclamaban una denuncia abstracta, arengaban la migración y cantaban las penurias del desempleado en una ciudad alucinante y deshumanizada como Lima. No cantaba la resistencia de los abajo sino la Saga de la micro empresa y el sueño capitalista de los ambulantes y sus mercancías ilegales⁷³.

Por otro lado, las exigencias del mercado marcaron muy de prisa el ritmo de la producción musical chichera, deviniendo así su repertorio en un sinfín de lugares comunes, tanto en la temática de las canciones, como en las melodías. La enorme

⁷³ Tomado de la página www.chichaperu.com

creatividad que mostraron los grupos en sus primeras grabaciones contrasta diametralmente con los clones musicales posteriores. Si al principio la grabación de exitosos huaynos con base rítmica chichera parecían obedecer a la necesidad de reestructurar sus recuerdos desde una perspectiva urbana, más tarde se reveló como una falta de capacidad creadora y una marcada tendencia al facilismo. No obstante, como toda la modernidad andina, la música de los Andes le debe mucho a la Chicha, no sólo algunas de las versiones más osadas de huaynos u otros géneros tradicionales o novedosos giros melódicos, sino, sobre todo, una actitud diferente frente a la tecnológica que ofrecía la industria discográfica y el mundo pop.

Se generaron estrategias con el afán de llegar y cautivar a mayor cantidad de seguidores, sin embargo, mientras esto sucedía en la capital entre los provincianos el baile típico de cada pueblo, el Huayno, que entraba en un mercado de captación a gente de provincia, fueron “Los Destellos” los que irrumpieron de esta forma con su tema el "Huascarán", a partir de este momento al ser un éxito inevitable, agrupaciones paralelas hacen lo mismo, pero fue casi a los finales de los años 80' cuando aparecieron los verdaderos grupos que interpretaran Música Chicha⁷⁴.

Una de las grandes agrupaciones que sembró furor en Lima fue "Chacalón y su agrupación la Nueva Crema" , la mezcla de diferentes ritmos en especial las autóctonas de un pueblo con identidad cultural y sobretodo el estilo inconfundible marcaron un gran proceso de historia musical que haya tenido hasta ese entonces el pueblo peruano, decimos eso por que esta claro que en esta década era muy dura la competencia con otros géneros musicales sea la salsa o el pop, todas de exportación y netamente extranjeras.

Con la llegada de la música chicha también llegó la afluencia masiva de emigrantes provincianos; Lima la capital del Perú se vio inundada de emigrantes que en su mayoría provenían de la sierra del Perú; allí es el comienzo de una mentalidad denigrante de parte del Limeño hacia los emigrantes, hubo una gran confusión social, se trató de asociar al ritmo chicha con gente de bajos estratos sociales; pero a pesar de todo, la música chicha siguió su rumbo, hoy en día todavía es infaltable en cualquier fiesta, el sonar de melodías y la algarabía de quién participa en la fiesta,

⁷⁴ Tomado de la página www.chichaperu.com

por que en sus canciones se expresa el sentir de la gente común, de alguna forma representa la voz y grito de una sociedad que vive en represión continua.

La música Chicha pudo haberse internacionalizado en su momento si los grupos musicales le hubieran prestado más atención al inicio de sus letras de cada tema musical, ya que la mayoría decía " Para todo el Perú " era como que ellos mismos se ponían un límite; sin embargo con el tiempo ya hay grupos que han logrado modificar estos detalles y en especial los grupos musicales de Chicha recientes, es por eso, que en la actualidad no es novedad escuchar un grupo de música chicha, en cualquier rincón del mundo.

En la actualidad se ha generado ritmos muy parecidos a la música Chicha en diversos países de Sudamérica, como la tecnocumbia. En el Perú aparece a mediados de la década de los 90 una nueva vertiente de la música chicha. Después de una década en la que la chicha ensayó diferentes estilos la tecnocumbia emergió con una nueva forma de expresar la chicha, con un nombre distinto y una melodía que inicialmente marcaría distancia de su origen; pero que como fenómeno musical exteriorizó patrones de continuidad y ruptura respecto de las versiones anteriores de la música chicha. Sin embargo, la tecnocumbia fue concebida por gran parte de la población de Lima como una música diferente de la chicha por su ritmo, y sobre todo por tener raigambre amazónica. No tenía la melodía ahuyñada que caracterizó a la chicha andina de la década de los años 80⁷⁵.

2.4.1.4 La tecnocumbia en el Perú

Al entrar en contacto dos estilos musicales cada identidad entra en juego pudiéndose establecer transformaciones y cambios estilísticos, a la vez varias dinámicas de intercambio estructural que revitalizaría su contenido originario y fue lo que sucedió cuando la chicha y la cumbia se mezclaron para generar el fenómeno socio musical más importante de la última década del siglo XX y que se extendió en el área andina.

⁷⁵ QUISPE LAZARO, Arturo, Revista QUEHACER N° 135, Lima, 3 de abril de 2002.

La tecnocumbia tuvo una gran aceptación en todo el Perú, y una gran acogida en la juventud de todos los sectores sociales de Lima⁷⁶. La música chicha, desde sus orígenes fue rechazada por algunos sectores de Lima. Se recurría a criterios de segregación de carácter étnico raciales entrecruzados con los sociales (música de migrantes, serranos, o cholos), o de una manera más "neutra", se han esgrimido motivaciones estéticas (de ritmo simple, monótono y melodía ahuaynada). Sin embargo, como señala Gonzalo Portocarrero⁷⁷, la sensibilidad estética está demasiado impregnada de racismo. Lo estético sería un motivo que escondería una apreciación claramente racista detrás de él.

Surge en la sierra peruana, donde también se encuentra la matriz de la chicha, región por excelencia suburbana, marginal y excluida de los programas de gobierno; en la década de los noventa, con el apareamiento de la tecnocumbia también se vive una renovación política que incluye variaciones en el quehacer político, se inserta el populismo con la figura de Alberto Fujimori, líder carismático y neoliberal que ofrece terminar con la ola de violencia social que hasta entonces azotaba el Perú de la mano del grupo subversivo Sendero Luminoso y de la policía para militar que el gobierno costeara. En este contexto la tecnocumbia nace cargada de influencias políticas, pues el primer grupo tecnocumbiero Agua Bella auspició la campaña presidencial de Fujimori de 1990, y como no podía ser de otra forma, la maza fascinada por las estrategias de espectáculo empezó a acudir primero a los mítines políticos y después a los innumerables conciertos musicales que se ofrecían.

El impacto de la tecnocumbia fue desbordante en Lima entre 1999-2000. Las emisoras de radio de frecuencia modulada, hasta entonces cerradas para las versiones anteriores de la chicha, tenían dentro de su programación música de este género. Los programas televisivos de los ocho canales de señal abierta hicieron eco de la preferencia del público, abordando el tema de la tecnocumbia e invitando a grupos y cantantes de este género. La tecnocumbia toma por asalto los medios de comunicación y los talk shows, los artistas pasan a primeras páginas de los diarios chicha. La explicación de este fenómeno se debe a la inversión en técnicas de grabación y promoción de los artistas, en la producción de los espectáculos; y en la

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ *Ibíd.*

inclusión de ritmos selváticos en la cumbia, que suena mejor gracias a la calidad en las grabaciones. De alguna forma la chicha se “popea”, se vuelve más pop⁷⁸.

La tecnocumbia acercó a la amazonía. Su origen es amazónico. Las iniciadoras y exponentes de este género fueron Rosy War y su Banda Kaliente y Ruth Karina del grupo Euforia. Se extendió hacia otras regiones, ampliando su cobertura, matizando su origen y enriqueciendo el género, con la creación de varias agrupaciones en las principales ciudades⁷⁹.

La tecnocumbia adquirió un gran impacto en todos los sectores sociales de Lima y se expandió a nivel nacional, ello sería un indicativo de la cultura matizada en la tecnocumbia. Actualmente, la sintonía y preferencia disminuyó en los sectores medios. Su reducto actual esta en los sectores populares de Lima y en las provincias, como lo están las versiones anteriores de la chicha⁸⁰.

2.4.1.5 La Tecnocumbia en el Ecuador

En el Ecuador se conoce con el nombre de tecnocumbia a un conglomerado de géneros musicales bailables derivados de la mezcla de otros ritmos nacionales como el san juan y el pasacalle con la cumbia y otros ritmos de la música pop⁸¹. En el proceso de formación de la tecnocumbia ecuatoriana, afirma De la Torre, intervienen fragmentos de un complejo fenómeno, surge como síntoma globalizador con características particulares que se origina en países como Perú, sus “elementos son poli dimensionales, los lenguajes musicales y los textos presentados en la tecnocumbia son multiestilísticos ya que van desde asimilaciones (de otros estilos) ... cuanto la utilización de elementos tradicionales quichuas”⁸².

⁷⁸ DAMMERT BELLO, Juan Luis, Algunos apuntes sobre el desarrollo y masificación de la música popular en el Perú, desde mediados del siglo XX a nuestros días, www.musicaperu.com, 2003.

⁷⁹ QUISPE LAZARO, Ob. cit.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ DE LA TORRE, Adrián, Ob. Cit, pág. 5

⁸² MULLO SANDOVAL, Juan, Ob.cit, pág. 7

El grado de interculturalidad que genera la tecnocumbia, permite que ritmos binarios como el san juan, el sanjuanito y el pasacalle sean los más aptos para integrarse a la métrica de la cumbia. Pablo Guerrero, historiador musical ve a la presencia del sanjuanito en la tecnocumbia como “táctica de sobrevivencia, debido a que muchos géneros musicales ecuatorianos se perdieron a través del tiempo y quizás la rocola y la tecnocumbia sean un espacio para que sobrevivan”⁸³.

Puedo coincidir con los críticos de esta música en que los artistas no tienen toda la preparación que deberían, lo cual no es nada nuevo dadas las limitaciones de nuestro sistema de educación musical estatal. Es de anotar entonces, la poca oportunidad de capacitación en los elementos del espectáculo que tienen las clases populares. Son marginales: “marginados culturales” desde la alta cultura.

2.4.2 Los Protagonistas.

Cuando se habla de la tecnocumbia no sólo es posible definirla como un fenómeno musical si no que también es posible hablar de un fenómeno social, no hay un público que consume tecnocumbia, hay un público tecnocumbiero con características particulares que se concentran en elementos integradores de una posible identidad basada en la tecnocumbia, como ritmo musical que congrega y que incluso forja identidades particulares a través del imaginario que producen sus símbolos.

Al identificar los protagonistas lo que estamos haciendo es reconocer su rol dentro de la institución social denominada industria cultural, un rol de agente pasivo a activo, que intervienen en la construcción de relaciones de afinidad entre los que producen, interpretan y distribuyen esta música y el público que gusta de la tecnocumbia, es importante entender las relaciones porque ellas permitirán avanzar en la construcción del marco teórico de lo socio musical.

2.4.2.1 Los Artistas

Para determinar con exactitud esta categoría es necesario realizar un recorrido histórico que nos permita delinear la figura del artista popular ecuatoriano que marca

⁸³ DE LA TORRE, Adrián, Ob. Cit, pág. 13

sus inicios en la época dorada del pasillo, en la que figuras como Julio Jaramillo, Alci Acosta o Noe Morales se consagraron y dieron paso al nacimiento de un tipo de música popular identificada con las clases medias populares y los estratos bajos, música que en un inicio por ser considerada de boliche y cantina, es discriminada por la alta cultura; pero que conforme el paso de tiempo adquiere el membrete de música ecuatoriana, no por ser compuesta en el Ecuador si no por ser interpretada por ecuatorianos.

Los interpretes en la tecnocumbia desciende directamente de un ritmo en particular que es la rocola, un ritmo que mezcla desde los más recónditos san juanitos hasta los pasillos más consagrados pasando sin duda por la tecnocumbia, uno de sus géneros más nuevos y que, rápidamente se integró a los espectáculos rocoleros, cuyos principales exponentes antes eran artistas de rocola como Azucena Aymara o Gerardo Morán y que incursionaron en ritmos nuevos; por supuesto que existen otros artistas consagrados de la rocola que se mantienen su ritmo tradicional y no lo abandonan por ejemplo Segundo Rosero.

La tecnocumbia hereda de la rocola la capacidad de expresar “con mayor fidelidad los sentimientos más profundos del ser humano, los que todos hemos sentido alguna vez”⁸⁴, nace de sus entrañas bajo la completa conciencia de que la rocola debía renovarse para buscar nuevos mercados, pero sobre todo bajo la premisa del apoyo al artista ecuatoriano, lo que también permitió la creación de un público tecnocumbiero, rocolero, popular, y delinea nuevamente lo que en sus inicios el pasillo construyó también: una identidad socio musical.

Los interpretes son los artistas de la tecnocumbia, ahora proliferan sus canciones en los espectáculos antes rocoleros por excelencia, entre algunos podemos enumerar: La dinastía Aymara, Sharon, Jazmin, Silvana, Arena, Hipatía Balseca, Gerardo Morán, Widinson, Aladino, Paty Ray, Janeth la chica de fuego, Arena, entre los solistas, Tierra canela, Los conquistadores, Magia Latina, Deseo, Ilusión, entre los grupos.

⁸⁴ SANTILLAN, Alfredo, *Cultura popular y globalización. El campo de la música rocolera: Actores, instituciones y negociaciones culturales*, Tesis PUCE, Facultad de Ciencias Humanas, Quito, 2002, pág. 48

El personaje típico de la tecnocumbia: el artista, es muy parecido al común de la gente, menos preocupado por el físico que por su sonrisa a través de la cual conquista los escenarios (coliseos, casas barriales, ligas deportivas), en los que la tecnocumbia despliega todo su espectáculo, que implica una manifestación simbólica de signos culturales interpretados por un grupo en especial, que es el grupo que gusta de la tecnocumbia, muchos de estos signos responden a una matriz cultural enraizada en el campo o en el sector suburbano; el artista se convierte en un personaje enajenado cuando se convierte en una mercancía artística de ser para otro y no en si mismo. La tecnocumbia aparece en una época de superproducción, donde el valor de uso es cuestionable y cede ante el goce secundario de la fama instantánea que le otorga la industria cultural, el sentimiento placentero es de la mercancía y no del sujeto.

Frente a esta enajenación que se produce por acción del mercado se encuentran las relaciones de amistad y compadrazgo que se originan entre los artistas, que los llevan incluso hasta a compartir escenario, ejemplo de esto es el último concierto de los reyes y las divas de la tecnocumbia, el Mano a mano, entre el Ídolo de las quinceañeras (Jaime Enrique Aymara) y el Más querido (Gerardo Morán); y Paty Ray , La bomba sexy y María de los Ángeles.

La formación musical de los artistas es escasa, incluso en muchos casos los artistas poseen otras profesiones, y se vinculan con el ambiente artístico con pequeñas presentaciones en grupos reducidos y luego aumentan su popularidad en peñas, fiestas populares y finalmente ingresan en el concierto tecnocumbiero, aunque a la hora de dirigirse a su público lo hacen sin complicaciones y con un lenguaje simple pero lleno de significados, en el que mantienen un diálogo a veces prolongado con el público, regalan posters, camisetas, y hasta discos promocionando de esta forma su imagen. Generalmente utilizan pistas para cantar pues una presentación aumentaría su valor comercial de ser orquestada, las canciones del repertorio para los artistas novatos son las ya probadas por otros artistas que se constituyeron en éxitos, mientras que los consagrados mantienen el mismo repertorio en el que incluyen sus éxitos comerciales.

Los artistas nuevos aparecen en el mercado de la tecnocumbia arrojados por procesos de renovación constante y de cambio, los artistas consagrados se mantienen aunque

no interpreten nuevos éxitos, ya que sus temas se constituyeron y se constituyen en los pilares de la música popular, Segundo Rosero es un ejemplo de ello, en su repertorio habitual no puede faltar el tema musical “Como voy a olvidarte” compuesto hace una década.

Como se mencionaba con anterioridad la producción musical se encuentra determinada por la circulación de capitales en los espectáculos, antes que en la venta y producción de discos, los réditos significativos que puede dejar la tecnocumbia son derivados de los conciertos en los cuales un artista no conocido puede cobrar entre 200 y 300 dólares, mientras que uno ya de trascendencia puede ascender a entre 500 y 1000 dólares, aunque hay artistas como Máximo Escaleras y Segundo Rosero que por presentación cobran entre 1200 y 2000 dólares, pues gran parte de sus presentaciones se realizan en el exterior.

El número de presentaciones variará de acuerdo al mes y a las condiciones económicas del país, por ejemplo en marcos preelectorales pocos serán los conciertos, pues gran parte de los artistas de la tecnocumbia participaran activamente de los mítines políticos, uno de los artistas con más demanda en el mercado puede llegar a tener hasta 8 presentaciones en un fin de semana⁸⁵

El cuerpo de la modernidad es negado por el personaje de la tecnocumbia, las formas delgadas resultado del proceso de industrialización y occidentalización de la cultura son negadas por formas exuberantes asemejadas a la realidad, las y los personajes de la tecnocumbia niegan el cuerpo perfecto de la modernidad y lo satirizan provocando en el espectador una suerte de ruptura del falso snobismo. El cuerpo en la tecnocumbia deja de entrar en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Incluso existe una resignificación de lo estético como lo entiende la alta cultura desde las formas finas y delicadas “hacer de la estética una doctrina sobre la belleza es infecundo, porque el concepto de belleza nace del conjunto del contenido estético. Si la estética fuera la sistematización de lo que alguna vez ha sido llamado bello, entonces no habría un concepto ni un solo rasgo de vida”⁸⁶.

⁸⁵ SANTILLAN, Alfredo, *Ob. cit.*, pág. 86

⁸⁶ ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, pág. 73

En el artículo de César Ricaute⁸⁷ por ejemplo no podía faltar la agrídulce alusión a las “señoritas entradas en carnes con pupera y minifaldas...” que danzan en sitios tan eclécticos como una casa con piscina, un balneario popular o sedes sociales. Estoy de acuerdo con negar la falsa consigna “por los pobres y para los pobres, arte pobre”, entendiendo por pobreza la falta de imaginación en el uso de los elementos disponibles, pero se deberá entender por fuerza que los recursos económicos para el arte suelen ser pocos en el país. El hecho de que estas señoritas no se parezcan ni luzcan como mandan los estándares internacionales podría ser abordado por el cronista desde otro punto de vista.

2.4.2.2 Los productores.

Son los artistas los que cumplen las funciones de intérprete, productor, representante, mientras que los artistas que gozan de mayor fama y reconocimiento, funcionan con mayores recursos económicos para cubrir los gastos de un equipo de personas que desempeñan las diferentes funciones especialmente la de representante y promotor.⁸⁸

En el siglo XX ya no se puede componer para una clase privilegiada sino para la burguesía, ella puede llevarse la orquesta a su casa y necesita de composiciones más cortas, aunque no esta en capacidad de costear compositores; entonces entramos en una lógica a decir de Jaques Attali de repetición que vuelve popular a la representación⁸⁹. En la representación encontramos la primera fase de desritualización, degradación de valor y establecimiento del orden; lo que en otros términos podemos decir que es la justificación abstracta del poder; la repetición quiere decir que la música se graba en serie, es decir la venta masiva de discos, la música se masifica y es posible escucharla sin la necesidad de ser orquestada.

La figura del compositor en nuestro país es casi inexistente, pues la mayoría de ritmos musicales corresponden a temas editados con anterioridad por otros intérpretes, aunque eso no quiere decir que no existan; la figura misma del compositor es subalterna a la del interprete, esto ocurre no ahora si no a inicios de la época moderna, cuando la aristocracia, que mantenía económicamente a los

⁸⁷ “El talento nacional que languidece en la pantalla”, El Comercio 9 de febrero de 2003.

⁸⁸ SANTILLAN, Alfredo, Ob. cit, pág. 46

⁸⁹ ATTALI, Jacques, Ob. cit, pág. 100

compositores cae en decadencia y la burguesía ávida de copiar cánones de estatus social prolifera la interpretación de célebres compositores.

El productor musical es quizá la figura más importante, pues dependiendo del nivel del artista tecnocumbiero su función es más clara, son los encargados de escoger las canciones, el vestuario, las coreografías y hasta el diálogo que sostendrán con el público, lo que denota un proceso más tecnificado del proceso de producción cultural, bajo la premisa de “Vender al cantante”. No hay personas especializadas, incluso pueden ser personas vinculadas con los medios de comunicación, empresarios libres, artistas retirados, entre otros⁹⁰.

Generalmente es el encargado de firmar los contratos y buscar inversionistas para financiar la grabación de los discos, aunque se encuentra amenazado por la piratería, que atenta contra los inversionistas, por lo que prefiere el espacio de los conciertos a diferencia de otros ritmos musicales que esperan obtener réditos de la venta discográfica. Lo rentable de la venta de los discos se encuentra en los países donde se extendió el circuito de la tecnocumbia como EEUU, España, Italia, donde los migrantes, principales consumidores de esta música poseen mayor capacidad adquisitiva e invierten lo que en el Ecuador es superado por la venta pirata, un disco original no puede abaratar su costo y no puede competir frente a un dólar que cuesta el pirata.

El productor por sobre todas las cosas debe ser innovador y un claro ejemplo es Luis Ernesto Terán, que hace 19 años pensó que podía concentrar en un solo concierto a un buen grupo de artistas rocoleros y realizó el primer concierto de rocola al que denominó “Las estrellas Diez sobre Diez”, y desde este momento se lleva a cabo este tipo de espectáculos, que gozan de nuevos artistas y cada vez de mayor público.

Las productoras musicales y los representantes de los artistas se convierten en vendedores del ritmo de la tecnocumbia. Ellos crean la industria cultural que sostiene el fenómeno, los unos graban las canciones tecnocumbieras y las lanzan al mercado a través de los espectáculos creados con este motivo, y lo otros popularizan los ritmos en una lógica de repetición, las productoras musicales no obtienen más ganancia que

⁹⁰ SANTILLAN, Alfredo, Ob. cit, pág. 61

la que reciben de la venta de un disco, a diferencia de otros ritmos musicales; mientras que los vendedores piratas obtienen réditos de la venta ambulante.

2.4.2.3 El Público

El público que gusta de la tecnocumbia es el protagonista principal de este ritmo socio-musical, se congrega en los lugares donde se escucha tecnocumbia y abarrota estos sitios, pero también consume tecnocumbia con la piratería, mecanismo de reproducción musical eficiente, que al abaratar los costos permite la rápida divulgación del ritmo musical. Público para el cual son escritos los temas y pensadas las coreografías, incluso podemos decir que cada dialogo que se sucede entre una canción y otra corresponderá al sitio donde se lleve a cabo el espectáculo.

El público se encuentra conformado por una masa heterogenia que cuenta con personas de todas las edades, géneros y posiciones políticas que se congregan en los sitios donde se llevan a cabo los espectáculos, que para nuestro estudio denominaremos lugares de encuentro, repartidos en los gradería y en las sillas ubicadas generalmente más cerca del escenario, aunque la fiesta se enciende en los graderíos, ahí empieza la fiesta y donde las primeras parejas empiezan a bailar.

La participación del público en los conciertos se incrementa en la medida que el control de la venta de licor desaparece, el licor se convierte en elemento importante de los conciertos, y es protagonista porque permite cierta desinhibición del público frente a la realidad y permite su disfrute, hablamos del licor nacional que auspicia estos eventos, y que incluso utiliza en su publicidad a artistas tecnocumbieros; por ejemplo el licor “Cepa de oro”, publico conjuntamente con el Vespertino “Ultimas Noticias” de la ciudad de Quito un calendario, en el que cada mes aparecía la imagen de un artista de tecnocumbia. El licor permite reformular la estética de la bohemia antes recluida en las cantinas y los bares lumpescos de las capitales y las pequeñas ciudades; ahora la bohemia se traslada a los espectáculos tecnocumbieros, se vuelve más alegre y con más energía, el público es bohemio, pero también es alegre, bailador, y desinhibido de toda forma de represión social.

Según la clase social, varían las apreciaciones y los calificativos para condenar o justificar la embriaguez: demostración generosa de amistad o embrutecimiento, necesidad de un descanso o vicio, liberación del dolor

acumulado o única diversión de los pobres junto con hacer hijos... (hablando de la cultura alcohólica, Miguel Ángel Asturias, quien conocía algunos países de África y Asia, muchos de Europa y de América Latina, decía que se la encuentra en todas partes, pero en ninguna como en Ecuador: "Allí beben, dijo alguna vez, como si al día siguiente no fuera a haber..." ¿Más trago?, dije tratando de completar la frase. "No dijo, como si no fuera a haber más días"⁹¹

El público llega a controlar los tiempos del espectáculo, a los artistas menos conocidos los dejan ir con facilidad y a los consagrados les pide alargar su presentación a veces entre tres o cuatro canciones; con las cuales, llora, canta a gritos e incluso discute.; es común que se produzcan peleas entre el público sin distinción de edad o género cuando el consumo de licor se generaliza. El concierto es el espacio de desahogo, de violación de la vida cotidiana en el que el público puede hacer todo.

2.4.3 Las Canciones: El Discurso

La tecnocumbia se constituye en el fenómeno más escuchado de la última década, muchos la reconocen como música *chichera*, término que hace alusión a la chicha peruana, que es un estilo musical de los sectores donde existe mayor población indígena, por lo tanto es música para *indios*, pues forma parte de ritmos musicales derivados de la música andina. "En el Ecuador al igual que otras regiones andinas sudamericanas, lo indígena ha influenciado a otras expresiones culturales, tal es el caso de grupos, instituciones sociales y populares no indígenas"⁹².

Las canciones se refieren a los temas que preocupan a la composición popular, así podemos encontrar cantos a lo humano (amor, pasión, odio, desdicha, tristeza), a lo divino (Dios, santos, vírgenes), o variantes modernas de cantos a los animales y otras temáticas costumbristas como el romance de la empleada de servicio, la conscripción y el locutorio telefónico⁹³, además mayoritariamente "letras de carácter romántico y conflictivo, cuyo contenido básico es la relación amorosa de pareja, la crisis de los sentimientos humanos o la decepción de algo inalcanzado, en donde se bifurca también la marginalidad y la exclusión"⁹⁴.

⁹¹ ADOUM, Jorge Enrique, Ob. cit, pág. 141

⁹² MULLO SANDOVAL, Juan, Ob. cit, pág. 1

⁹³ DE LA TORRE, Adrián, Ob. Cit, pág. 17

⁹⁴ MULLO SANDOVAL, Juan, Ob. cit, pág. 6

Las letras de las canciones utilizan un lenguaje informal, poco detallado, sin precisión literaria e incluso poco descriptivo, su lenguaje muchas veces es soez y directivo, ataca a la cultura formal que lo ve como despreciable⁹⁵. Esta canción de consumo es también un instrumento de coacción ideal que divierte, no revela nada nuevo, sólo repite lo que ya sabemos, lo que se espera oír repetir y nos divierte⁹⁶. Pero al mismo tiempo también habla de dramas cotidianos, situaciones sociales, conflictos políticos lo que convierte al escenario y al discurso de la tecnocumbia en una tribuna abierta en la cual los que no tienen poder de tomar las decisiones en la sociedad se expresan y revelan sus condiciones materiales de existencia.

Podemos evidenciar ritmos bailables regionales que tienen características rítmicas no estandarizadas, que dan como resultado un compás definido predecible para el bailarín, esto le da facilidad en el baile y le permite atender al resto del performance de la tecnocumbia, el artista está pendiente de crear sorpresas para su público. Las formas de canto son parte del canto tradicional, encontramos el uso del glissando⁹⁷ como afirma De La Torre, el uso de nasalidad o el asordado de voz, que recuerda el canto indígena y que es fácilmente reconocible por los participantes del espectáculo. En “la sierra, es frecuente que el cantante incluya frases en quichua”⁹⁸.

Las composiciones corresponden incluso a leyendas, mitos y cuentos que la tradición oral popular construye en su imaginario, así por ejemplo la canción “El conejito”⁹⁹ del grupo los Conquistadores corresponde a una refuncionalización del tema del mismo nombre grabado en los años 30 por el dúo de las Hermanas López Ron. Esta narra las pillerías de don Conejo, extensión y herencia clara de la mitología quichua donde el tío Conejo vive haciéndole travesuras al tío Lobo¹⁰⁰. Probablemente se desconoce también el origen indio del grupo así como lo divertido que resulta para su público. Por cierto, otro de sus éxitos se llama “Corazón de chancho”.

⁹⁵ En esto se parece mucho al discurso de un populista (Podemos ejemplificar el discurso de Abdalá Bucaram)

⁹⁶ ECO, Humberto, *Apocalípticos e Integrados*, Editorial Lumen, España, 1963, pág. 270

⁹⁷ Ir de una nota a otra haciendo sonar rápidamente todas las notas que se encuentran en medio de estas.

⁹⁸ DE LA TORRE, Adrián, Ob. Cit, pág. 19

⁹⁹ Revisar Anexo 1 Canción *El conejito* de Los conquistadores

¹⁰⁰ DE LA TORRE, Adrián, Ob. cit.

El mito literalmente habla del pasado, pero en realidad apunta en su intención al futuro, el futuro repite el pasado, pero no en la forma de un vasto ciclo cultural, si no en la de un ciclo más pequeño, el del día de trabajo alienante, en la vida cotidiana diaria, seguida de la noche de descanso, propia de la sociedad industrial; en la medida en que cada día va a ser, en su esquema, idéntico a cualquier anterior y cualquier próximo uno puede dar lo venidero por pasado.

El mito no permite dominar la naturaleza como la ciencia, solo “le brinda la ilusión de que puede entender el universo y de que, de hecho, él entiende el universo. Empero como es evidente, apenas se trata de una ilusión”¹⁰¹. Los mitos son reunidos por nativos sabios y filósofos que no aparecen en todas partes si no solo en un tipo de sociedad, existen mitos cosmológicos y cosmogónicos así como también tradicionales y de historias de familia.¹⁰²

El mito al ser una forma alegórica y mágica de concebir el mundo, el origen de los hombres y las sociedades, permite a quién cree en él, dar una explicación a su origen, saber cuál es su puesto en el mundo y cual será su destino. Es necesario diferenciar que los mitos también posee algo de ficción e irrealidad, a pesar de ello, aunque los mitos no hayan ocurrido como se nos narra, el mito puede tener un mensaje profundo sobre acontecimientos muy básicos, fundamentales y complejos los cuales solo pudieron ser expresados por los hombres que lo presenciaron o protagonizaron en momentos histórico primarios o iniciales, de donde proceden las representaciones simbólicas de los mismos.

En los pueblos de América Latina el mito ha logrado afianzar su identidad, expresando su peculiar visión y ordenamiento del mundo. El mito expresa significados propios y el origen de las costumbres de un pueblo. Por ejemplo en el Perú la identidad se configura desde dos mitos: El de Tupac Amuru¹⁰³ y el del Inkari¹⁰⁴; en el pueblo shuar desde la mitología del Arútam¹⁰⁵; así se configura la identidad desde un mito.

¹⁰¹ LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito y Significado*, Alianza Editorial, Madrid, 1987

¹⁰² Ibid., pág 42

¹⁰³ La familia real del incario reducida por la conquista, se refugia en Vilcabamba, el ultimo de los incas Túpac Amaru es apresado y muerto en el Cuzco en un acto público, los que asistieron pudieron ver como se cercenaba la cabeza y separada del tronco se les mostraba a todos.

¹⁰⁴ La tradición sostiene que la cabeza y el tronco de Tupac Amaru fueron separados, pero lejos de pudrirse la cabeza se embellecía cada día más y que como los indios le rendían culto, el corregidor la

Para Alfredo Santillán, “la tecnocumbia tiene la virtud de poner en escenario aspectos de la vida cotidiana de su público que ninguna otra expresión artística ha logrado, lo que hace que se convierta en música ecuatoriana no porque haya nacido en el Ecuador sino porque cuenta las historias de la gente común, por eso se ha convertido en una expresión de cultura popular”¹⁰⁶.

Como todo fenómeno exitoso de masas, la tecnocumbia sigue un desarrollo comercial que acentúa algunas de sus características con el fin de crear un producto más estilizado, proceso en el cual también pierde particularidades que la enriquecen. Esta estilización corresponde a acentuar más las vertientes de cumbia o disco, otorgándole un toque internacional, es decir rebajando las características regionales o locales, se puede identificar por ejemplo la producción de Sharon, Jazmin o Arena.

El discurso de que la tecnocumbia es un ritmo nacional es frecuente en los foros y debates que se organizan en torno a ella, como todo un espectáculo; por ejemplo, el proyecto del Museo de la Ciudad que incluía una exposición de videos, fotografías y una presentación musical evidencio que hasta del fenómeno musical se quiso hacer espectáculo, pero lo que a pesar de todo quedo entredicho es que --según los mas liberales-, es música ecuatoriana en construcción, aunque músicos populares andinos de la AMAPE (Asociación de Músicos Andinos Populares del Ecuador) en su boletín bimestral expresan lo contrario:

Desde hace algún tiempo escuchamos en los medios de comunicación que presentan como MUSICA ECUATORIANA¹⁰⁷ temas que nada tienen que ver con nuestros ritmos y nuestras costumbres, no se a quien se le ocurrió o desde cuando se calificó a la TECNOCUMBIA¹⁰⁸ como música Ecuatoriana, me parece una falta de respeto y de investigación que se diga tamaña barbaridad, una cosa es MUSICA ECUATORIANA y otro muy diferente ARTISTA ECUATORIANO¹⁰⁹, un artista Ecuatoriano puede

mandó a Lima. Cuando cabeza y tronco se junten terminara el período de desorden, confusión y oscuridad que iniciaron los hombres europeos y los hombres andinos recuperaran su historia.

¹⁰⁵ Los shuar creen que Arútam vive en las grandes peñas de donde caen las aguas de las cascadas sagradas. La gran masa de agua de una cascada, al caer, abre en la peña un profundo pozo. Se cree que ese profundo pozo es la puerta de salida de Arútam, que toma los ríos como su camino real.

¹⁰⁶ *Tecnocumbia: La cultura popular*. Vespertino ULTIMAS NOTICIAS, Quito, 22 de Agosto, 2003.

¹⁰⁷ sic. Boletín de la Asociación de Músicos Populares Andinos del Ecuador, 12 de marzo de 2004, Número 7, may/jul 2003

¹⁰⁸ sic. Ibid.

¹⁰⁹ sic. Ibid.

interpretar el género musical que desee sin querer decir que esa canción sea representación de nuestra patria.

Para su conocimiento, el género de la Tecnocumbia, la Cumbia Andina Peruana denominada Chicha surgió a fines de la década de los 70 y comienzos del 80, uno de sus pioneros fue el grupo Los Shapis que mostró al área andina y latinoamericana esta fusión del folklore Peruano que es una fusión del Huayno y Huaylash del Centro del Perú y la Cumbia, este género se esparció posteriormente a países vecinos y a toda Latinoamérica. Es hora de llamar las cosas por su nombre, Exijamos respeto para nosotros los intérpretes de la Música Nacional Ecuatoriana, pedimos a los medios de comunicación más información al respecto por el bien de nuestras raíces y de NUESTRA PATRIA¹¹⁰.

Carlos Aroca

Coordinador AMAPE.

Esto nos muestra como los discursos de la tecnocumbia se evidencian desde dos lenguajes uno del mismo fenómeno en lo que quiere representar a la masa, y otro discurso de los que ven la tecnocumbia, muchos incluso desde la academia.

2.4.4 La estética

Las condiciones materiales de la existencia del hombre reproducen su ser social, político y espiritual “no es la conciencia de los hombres la que determina su existencia si no su existencia social la que determina su conciencia”¹¹¹. El arte también puede ser una de las formas de conciencia social y su desarrollo se encuentra determinado por el desarrollo económico, por lo tanto el arte juega un papel decisivo en el proceso histórico, que generalmente se encuentra controlado por las clases dominantes que de hecho marcan el espíritu dominante de una época.

Intentar describir la estética de la tecnocumbia resulta una tarea difícil sobre todo cuando entendemos por estética a la estética occidental, y no la entendemos como la categoría que refleja los aspectos, las particularidades y las relaciones objetivas de los fenómenos de la realidad como de los resultados de la actividad y el conocimiento humano. Se expresa en la actitud del hombre hacia fenómenos al que se les otorga un carácter valorativo eminentemente subjetivo, esta valoración se la obtiene del hombre a través de un ideal estético, expresado en términos de manifestar la generalidad, lo específico en el papel de las categorías estéticas¹¹².

¹¹⁰ sic. Boletín de la Asociación de Músicos Populares Andinos del Ecuador, 12 de marzo de 2004, Número 7, may/jul 2003.

¹¹¹ COLECTIVO DE AUTORES, Ob. cit, pág. 37

¹¹² COLECTIVO DE AUTORES, Ob. cit, pág. 70

La tecnocumbia tienen entre sus particularidades el ser un fenómeno socio musical que marco su inicio con una campaña política, no por la lógica del mismo, si no por estar constituido por símbolos cercanos a la realidad del pueblo como por ejemplo las formas exuberantes, los colores fosforescentes, los artistas menos estilizados y menos delgados y más parecidos al común de la gente. Pero sobre todo una de sus particularidades es que no solo gusta por sí mismo si no por el ciclo que comienza en el espectáculo y que termina en otro espectáculo; donde privilegia la construcción de un imaginario de identidad nacional, aquí radica la esencia de nuestro estudio y sobre todo es la principal particularidad del fenómeno.

Las relaciones objetivas que el fenómeno produce son parte de la construcción de este imaginario, desde la mínima relación de Inter-dependencia del público con el artista, hasta la relación de reconocimiento entre el público que asiste a los espectáculos tecnocumbieros lo que determina un reconocimiento de la identidad, la cual es exaltada a través de la resignificación de signos y símbolos que trataremos más adelante.

Lo bello¹¹³ en la tecnocumbia, es disímil así como lo armónico no determina lo bello, forma parte de una visión limitada de la estética; lo bello posee una dimensión subjetiva que en la tecnocumbia se encuentra determinada por el reconocimiento del otro, el público de la tecnocumbia gusta del ritmo y lo encuentra bello en la medida que reconoce lo que implica el ritmo; es decir, lo siente como parte de su identidad; lo contrario sucede cuando el ritmo no es aceptado, entonces se lo considera feo, -lo contrario a bello-, sin armonía y escaso de construcción musical, “lo bello como resultado de las relaciones sociales y de la relación entre la sociedad y de sus objetivos, por un lado, y la naturaleza por otro, se basa en la utilidad del objeto”¹¹⁴.

¹¹³ Categoría estética que se encuentra determinada por una relación subjetiva del hombre con la naturaleza, donde la sociedad actúa como sujeto frente a la naturaleza, la conciencia y la praxis social solo existen por la conciencia y la praxis individual que provocan relaciones armónicas entre la naturaleza y el hombre.

¹¹⁴ COLECTIVO DE AUTORES, Ob. cit, pág. 129

Lo sublime¹¹⁵ en la tecnocumbia se encuentra en la fiesta, pues es la expresión máxima de ritualización y por lo tanto abandono de la vida cotidiana, con ella se viola el orden y la institución, ya que se pone en evidencia la realidad, se denuncia la marginación y la exclusión del sector social que gusta de la tecnocumbia, lo denuncia de una forma más clara¹¹⁶ que los índices económicos; pero sobre todo desde la denuncia permite el reconocimiento del otro y por lo tanto el fortalecimiento de su identidad, muestra lo sublime de reconocerse –lo no cotidiano-.

Lo trágico¹¹⁷ en la tecnocumbia resuelve la cuestión del reconocimiento, del ser o no ser, al penetrar en lo más hondo de la realidad; antes del reconocimiento, el público que gusta de la tecnocumbia sufre un momento de tragedia que se halla marcado por el paso de la vida cotidiana al tiempo de lo extraordinario, el sujeto tiene miedo de dejarse perder en el goce de un espectáculo y se resiste; pero lo trágico de su realidad se muestra y entonces puede reconocerse libremente (muchas veces es posible gracias al licor, que no falta en los espectáculos).

La estética en la tecnocumbia se encuentra determinada por las condiciones materiales de la reproducción de los sujetos que gustan de la tecnocumbia, condiciones que corresponden a un sector popular de la sociedad; desde esta perspectiva no podemos discriminar al fenómeno porque no entendemos correctamente sus códigos culturales, ni menos podemos atrevernos a codificarlos mientras no los vivamos integralmente.

2.4.5 Los lugares de encuentro

La tecnocumbia responde a una necesidad de identidad, de encontrarse entre los que son más parecidos, o entre los que comparten las mismas condiciones con respecto al reparto de las riquezas, los simbolismos que crea la tecnocumbia, a través de los signos que identifican a este ritmo musical, muestran una necesidad de

¹¹⁵ Categoría estética que se refiere a los fenómenos exclusivos que rebasan los marcos de la vida cotidiana, transgrede su curso acostumbrado provocando sentimientos de respeto y alegría y también sentimientos de inquietud; lo sublime no tanto convence como provoca admiración, asombra y conmueve.

¹¹⁶ Por ejemplo la canción de Azucena Aymara “Por Internet” que denuncia el problema de la migración. Revisar Anexo I

¹¹⁷ Categoría estética que indica el carácter contradictorio de una forma de conflicto entre partes contrincantes y finalmente en la percepción de la acción trágica.

identificación, de reconocimiento, de redescubrir al otro encubierto por la modernidad y al redescubrirlo, redescubrirse como sujetos también.

Uno de los simbolismos materiales que crea el fenómeno socio musical de la tecnocumbia es el *Lugar de Encuentro*, que es el lugar donde ocurre el espectáculo, lugar material donde se produce la ruptura entre el tiempo de la rutina y el tiempo de lo extraordinario, es el lugar donde toda la energía que la prisa de la sociedad moderna nos impide descargar en nuestras afectividades cotidianas.

Lugar de los afectos, de las broncas y del deseo...

El público primero se congrega en lugares menos usuales que los grandes espectáculos, en peñas, casas barriales, discotecas; cuando alcanzan cierta popularidad pueden realizar sus presentaciones en coliseos, estadios y finalmente realizan giras a nivel nacional; muy pocos artistas de la tecnocumbia logran realizar giras internacionales, pues como fenómeno popular la mayor parte de sus características son regionales.

Los escenarios se convierten en lugares de encuentro cuando la gente se apropia de estos sitios y los convierte en un lugar de interacción con la gente más cercana a su entorno social, por ello la localidad de los conciertos que se realizan en estadios o ligas barriales es más frecuente; en el 2002 la gran mayoría de los conciertos se llevaban a cabo en el Coliseo Julio César Hidalgo, para el primer semestre del 2003 los conciertos se realizaron en el Estadio del Aucas al sur de la capital ecuatoriana, y a partir del segundo semestre del 2003 hasta el primer semestre del 2004 los conciertos se llevan a cabo en los estadios de Tumbaco, Llano Chico, Amaguaña, Calderón entre otras parroquias rurales de Quito. De esta forma el fenómeno crece en masa y en público específico, por lo tanto los artistas pueden hacer diversas presentaciones que de hecho generan más réditos económicos y volvemos a la lógica de industria cultura.

A los espectáculos asisten entre 400 y 1500 personas, la mayoría pertenece al mismo lugar donde se lo lleva a cabo, son escenarios masivos barriales de gran alcance en cuanto a público y cartelera artística, en ellos se presentan por lo general entre 10 y 15 cantantes. Los circuitos cerrados o discotecas son un nuevo sitio para estos

eventos y son exclusivos en la medida que su infraestructura cubre una capacidad no mayor a 200 personas.

Los escenarios se convierten en tribunas materiales para expresar la experiencia de la sociedad a través de las líricas y de los símbolos, el escenario esta muy cerca de la gente, menos custodiado por grandes empresas de seguridad porque el público custodia a los personajes de la tecnocumbia, a la tarima pueden subir todos, cantar con los artistas porque esa es la finalidad.

Por lo tanto el lugar de encuentro se resignifica en la tecnocumbia, porque el público se encuentra más cerca de él, y representa la posibilidad de conocer a su artista favorito y tener un contacto más cercano. Esa cercanía que otros ritmos musicales ya no conocen.

Capítulo III

LO SOCIO – COMUNICACIONAL EN LA TECNOCUMBIA

Θυε εσχυρηαμοσ χυανδο δεχιμοσ τεχνοχ υμβια

Sobre las estrategias del deseo

“Es difícil admitir que el valor del objeto
no esta en la obra misma (ahora la tecnocumbia)
sino en un amplio conjunto
en el que se constituye la demanda de mercancías...
la música no se convierte verdaderamente en mercancía
sino con la creación de un inmenso mercado para la música popular”
Jaques Attali

En la última década del siglo XX la tecnocumbia aparece como respuesta a la necesidad de sentirnos parte de un lugar, de un territorio definido, de una ciudad que nos aclare la identidad que decimos tener pero que no podemos definir; por ello el estudio del fenómeno socio - comunicacional no se plantea como una crítica frente a la mass mediatización de la información o la satanización de la industria cultural; se plantea como un elemento de desarrollo y de reconocimiento del otro que conforma el todo; un elemento que lejos de posibilitar la producción y reproducción de la identidad ecuatoriana, posee elementos que pueden consolidarla. La tarea fundamental de la comunicación para el desarrollo es contribuir a la integración de un sector de la sociedad que se reconoce en el fenómeno socio musical de la tecnocumbia, el cual se actualiza gracias a las estrategias de comunicación empleadas en su despliegue.

El fenómeno socio – musical de la tecnocumbia reproduce formas alternativas de comunicación que se constituyen en elementos constitutivos del fenómeno; sus prácticas comunicativas son la base sobre la cual descansa la tecnocumbia; es gracias a todo el despliegue comunicacional que la gente llega a los conciertos, -mas allá de los medios impresos, radiales o televisivos que también son importantes, sobre todo la radio, la cual permite cierto nivel de divulgación indispensable para que el público conozca de los conciertos-. Pero sin lugar a dudas en el lenguaje simple, la conversación cotidiana, y los lazos de compadrazgo y reciprocidad entre los miembros del público, se convierten en los responsables directos del éxito del fenómeno musical.

La reproducción de prácticas alternativas de comunicación de la tecnocumbia permite evidenciar experiencias de participación comunitaria, organización política e incluso identidad cultural, elementos claves e indispensables para el desarrollo; la tecnocumbia es parte de la génesis popular con modernas transformaciones musicales en sectores con características suburbanas, y que por ello comparte sus relación con lo urbano y lo rural indistintamente. Junto con la modernidad y la globalización llegaron a los pueblos y ciudades de América latina las influencias culturales de los centros mundiales a través de los medios masivos que globalizaron un tipo de cultura y excluyeron elementos identitarios particulares, que en lugar de convertirse en agentes de desarrollo se convirtieron en obstáculos para el fortalecimiento de la identidad de una cultura.

La comunicación permite que la tecnocumbia construya su discurso de música popular, cuente con un público consecuente –que asiste a la gran mayoría de los espectáculos tecnocumbieros- y facilite que los lazos creados en torno a un ritmo socio musical se constituyan o se fortalezcan agentes de identidad y portadores de cultura. Si debemos etiquetarla la podríamos denominar barroca; porque demuestra el espíritu de forma barroco, que implica la sobre expresión de formas y sentidos, cánones pasados de moda que vuelven a imperar en la tecnocumbia y la resignificación estética moderna, “la actualidad de lo barroco no está sin duda, en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista que se debate actualmente en una crisis profunda; ella reside en cambio en la fuerza con que manifiesta en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad alternativa”¹¹⁸.

El fenómeno socio musical es barroco; sus elementos identitarios transgreden la modernidad occidental superándola, no la destruyen ni la niegan, solo la adaptan a formas culturales distintas a su lógica; que reproducen la identidad en torno a la música, es una identidad barroca, un poco de lo moderno, un poco de lo indígena, y un poco de lo ciudadano; en su discurso se hace evidente el barroco, porque lo muestra transparente al público, sin complicaciones y sobre todo reforzando el sentido que se quiere comunicar.

¹¹⁸ ECHEVERRIA, Bolívar, *La Modernidad de lo Barroco*, Editorial Era, México 1998, pág. 15

Sin lugar a dudas la tecnocumbia comunica desde todos sus discursos, y lo hace en la medida que el contexto en el que se desarrolla y se percibe el fenómeno sea el mismo; de esta forma el fenómeno socio musical, es también comunicacional, porque gracias a la simbiosis que permite la comunicación es posible desarrollar la dimensión social en todas sus formas.

Si consideramos a la canción como un proceso dinámico en el que se intercambia o transmite información, enriqueciendo tanto al emisor como al receptor, comprenderemos que la canción es, sin lugar a dudas, una forma comunicativa; ... hablamos de comunicación para referirnos a un vasto conglomerado de prácticas de intercambio de mensajes: orales, escritos, auditivos, gestuales, visuales, gráficos, audiovisuales, etc. Intercambio que se realiza en la forma de una conversación, una dramatización, una canción...¹¹⁹

3.1 Estrategias de comunicación en la tecnocumbia

“No se trata del advenimiento
de una forma radicalmente nueva de inserción
de la música en la comunicación,
trastornando todos los conceptos de la economía política
y dando un nuevo sentido a un proyecto político”
Jaques Attali

La comunicación hoy en día determina procesos de participación y vinculación social; no es raro oír decir a destacados pensadores latinoamericanos de la comunicación¹²⁰ que son necesarios los observatorios ciudadanos para los mass media, lo que en otras palabras quieren decir es que la gente necesita organizarse frente a los medios de comunicación y fiscalizarlos, e impedir de esta forma el uso indebido y la malversación de la información; sobre todo este observatorio se constituiría en un organismo de acción frente a la ideología capitalista, que se vale de los mass media para extender sus dominios.

El mundo gira en torno a los procesos de comunicación; no hay realidades que no se encuentren plasmadas en los mass media, que incluso llegan a constituirse en sujetos activos de participación política; muchas de las campañas electorales se determinan por la publicidad masiva de los medios de comunicación; su actuación en la realidad

¹¹⁹ ESPINOZA GARCÉS, María Fernanda, *La música urbana: una forma de comunicación alternativa*, Tesis PUCE, Facultad de Lingüística y Comunicación, Quito, 1988, pág. 6

¹²⁰ Rueda de prensa de Armand Mattelart, Foro Social de las Américas, Quito, 28 de julio de 2004.

es determinante a la hora de tomar postura por una u otra tendencia política, o por un suceso de la sociedad.

Y que decir de su participación en el quehacer cultural, que a partir de un modelo ideológico construye formas culturales diversas que homogenizan procesos de participación activa de los sujetos en las sociedades, les indica como vivir, como trabajar, como alimentarse, como vestirse, e incluso como pensar, de tal forma que todos los fenómenos sociales deben mostrarse en los mass media antes de considerarlos reales, de lo contrario, son ficticios, carentes de sentidos e irreales.

La tecnocumbia contradice la lógica medial, y lo hace desde reivindicar procesos de comunicación diversos como son el contacto cara a cara, la conversación cotidiana, y el lenguaje simple de las relaciones sociales; a través de estrategias de comunicación que no dejan de lado a los mass media, pero no dependen de ellos tampoco.

Por ello cuando nos referimos a las estrategias de comunicación en la tecnocumbia no nos estamos refiriendo únicamente a las empleadas en su despliegue los medios masivos; nos estamos refiriendo fundamentalmente a la comunicación directa que se produce entre sujetos de manera libre y voluntaria, dentro del marco de relaciones de parentesco y compadrazgo en la vida cotidiana del grupo social al que pertenecen los que gustan de este ritmo musical.

Son quizás estas formas alternativas de comunicación las que fortalecen el fenómeno socio – musical de la tecnocumbia y posibilitan su popularidad; pues calan en lo más profundo de la memoria histórica de los pueblos latinoamericanos, al interpretar melodías que recuerdan ritmos ancestrales como el yaraví y el huayno. A pesar de ello creemos que es necesario hacer un recorrido por los principales medios de comunicación y entender la lógica desde la que realizan una lectura del ritmo socio musical, pues estos expresan un tipo de lectura generalizada del fenómeno que a la hora de describirlo puede resultar beneficioso en su análisis final.

3.1.1 Estrategias de Comunicación en medios formales

Los medios de comunicación formales especializados en tecnocumbia cumplen el papel de anunciadores del ritmo musical, proliferan su público objetivo y popularizan los ritmos musicales en una lógica de repetición; pues es quizá la radio uno de los medios que más ha cedido frente a la tecnocumbia; existen aproximadamente 8 emisoras en FM y en AM especializadas en tecnocumbia frente a un programa de canal de televisión que transmite sus videos. En los medios especializados en música la tecnocumbia no aparece a excepción de escuetos reportajes que abordan el tema como un asunto cultural antropológico, menos musical que retórico.

La tecnocumbia se encuentra relegada de la grandes medios de comunicación; pues la cultura que estos imponen es una cultura moderna, globalizada, donde canones de occidente prevalecen por sobre rasgos identitarios que la globalización intenta aplacar bajo el discurso de que todos somos iguales ante el mercado; por supuesto, porque somos agentes de inversión y de explotación, pero ante la cultura no podemos decir que somos los mismos, cuando en el Ecuador la gente hace catarsis social en un concierto que para los ojos de occidente es grotesco, de mal gusto y tribal.

Los medios de comunicación cumplen el papel de acentuadores del conflicto, legitiman el discurso de lo popular – nacional, y lo hacen a través de programar éxitos musicales de la tecnocumbia, la rocola, o el pasillo. Los locutores de los principales programas de radio son parte de la realidad social, cuando reciben una llamada telefónica y el radioescucha le responde del lugar donde llama, El o La locutora inmediatamente distingue el lugar por más recóndito y de zonas populares que fuese; esto le otorga fundamentalmente a la radio la cercanía con su público base, por ello resulta fácil que si organiza un concierto la gente acuda masivamente.

Cuando se trata de invertir económicamente en el discurso de apoyo al artista nacional los medios de comunicación son los que menos riesgos corren a la hora de realizar estas inversiones; ya que ellos determinan la popularidad o el fracaso de un artista, aunque este criterio minimalista podría llegar a ser discutido, podemos afirmar que la radio contribuye a la conformación de un discurso tecnocumbiero que gira alrededor de la identidad; más allá de ser responsable directo de la popularidad o

no de un artista, es responsable conjuntamente con los otros protagonistas de que la tecnocumbia sea considerada música popular.

Para que un espectáculo de tecnocumbia tenga éxito se emplean agresivas campañas de publicidad en la difusión de conciertos y artistas; podemos distinguir tres niveles básicos de propaganda: un nivel impreso, cargado de afiches y volantes donde priman los colores fosforescentes, las letras grandes, y el formato A1; un nivel radial con programas dedicados a la tecnocumbia, en ellos se escuchan las canciones, los lanzamientos de los discos y las entrevistas a las y los cantantes tecnocumbieros, tanto en FM como en AM, las principales emisoras en la primera son Francisco Stereo, Galaxia Stereo y Zaracay, en la segunda se encuentran Cariñosa, Radio Presidente, GRD (Grupo Radial Delgado); y en un nivel televisivo con un programa que tiene al aire 18 años, que se ha dedicado a difundir la música popular ecuatoriana, el “Diez sobre Diez”, que trasmite el canal 40 el fin de semana a nivel nacional, lo anima Luis Ernesto Terán, quién primero tomo contacto con Radio Espejo, fue así como conoció a los interpretes populares y auspició la época dorada de la rocola que hizo del Coliseo Julio César Hidalgo su escenario oficial; con el tiempo las demandas del público insertaron a las divas y a los reyes de la tecnocumbia en el “Diez sobre diez”.

Los medios de comunicación son uno de los espacios determinantes en la producción tecnocumbiera, “cumplen un papel preponderante ya que el apareamiento de la rocola (predecesora de la tecnocumbia) surge a la par con emisoras radiales locales comerciales”¹²¹; su industria cultural se encuentra determinada por la popularidad que puede alcanzar un determinado artista, a pesar de ello obtiene ganancias a nivel general, pues pocas son las veces que un solo cantante se atreve a dar un espectáculo individual. El éxito de los espectáculos de tecnocumbia es la variedad con la que se presenta el show.

3.1.1.1 En Radio

¹²¹ MULLO SANDOVAL, Juan, *Nuevas nociones de identidad musical. La música popular y tradicional ecuatoriana frente a los procesos de modernización y globalización*, Ponencia presentada en el Encuentro de Etnomusicología organizada por el Instituto Andino de Artes Populares IADAP, Julio 2004, pág. 6

La radio es el medio de comunicación de la tecnocumbia por excelencia, y lo es porque es el medio que llega a la clase popular, lleva al aire 30 años dedicados a difundir la música rocolera y que ahora hace lo mismo con la tecnocumbia. Los que hacen radio generalmente son comunicadores empíricos sin estudios formales que también animan en los espectáculos de la tecnocumbia como una actividad paralela a la locución radial; de ellos va a depender el éxito o el fracaso de un artista, pues no es a petición del público como se hace creer si no por un tipo de preferencia y valor económico de la pasada de una nueva canción que se desee promocionar.

El lenguaje de la radio es propicio para rescatar parámetros identitarios, pues frecuentemente se hace alusión a la música popular como música de la identidad de nuestros pueblos, incluso el nombre de uno de los programas de Radio GRD se llama “Ecuadorianismo” en donde se hace continua alusión a esta frase “música que llevamos en nuestras raíces...”, la programación radial se encuentra determinada por el horario y el género de la música; por ejemplo, en el día se dedican a programas donde su fuerte es transmitir canciones de tecnocumbia, mientras que por la noche los temas de preferencias son los de rocola.

Los medios de comunicación en especial la radio sostienen el discurso de apoyo al artista ecuatoriano; este discurso cumple un papel importante en la construcción del discurso de la música popular en el Ecuador, al mismo tiempo que se convierte en una extensión del show tecnocumbiero. Esto ocurre principalmente en las emisoras con dial en AM, pues el FM impedía el acceso de la música rocolera, mientras que hoy en día abre sus puertas a los más consagrados artistas de la tecnocumbia, los que generalmente aumentan el rating de sintonía. Con el surgimiento de la tecnocumbia los medios de comunicación se abren a este nuevo ritmo y no es raro que incluso ingresen a los mass media como la televisión que antes no tenía espacio para dedicarle a la música popular.

La radio como institución de lucro es quizá la que más recursos factura a la hora de hablar de los réditos de la tecnocumbia; las radios cobran un valor por transmitir una nueva canción para que pueda publicitarse; lo que generalmente opera en estos casos es realizar un canje con presentaciones gratis para la radio, que no es raro organice

conciertos para incrementar sus niveles de sintonía bajo el discurso de apoyo al artista ecuatoriano.

El éxito de la tecnocumbia depende de la radio; sus canciones sonaron primero en radios de zonas rurales y de ciudades pequeñas capitales de provincia. Las emisoras invirtieron en calidad de la señal, mejorar programación y ampliar la cobertura; de esta forma encontraron la manera de sintonizar a sus oyentes con información inmediata sobre las novedades artísticas de la capital y de sus propios pueblos; es posible que no exista diferenciación entre los artistas de las grandes ciudades y de las pequeñas; pues por lo menos una vez los artistas conocidos participan de fiestas populares en los sitios más alejados del país.

En ese marco, algunos anunciadores están empezando a comprar pautas publicitarias directamente en radios de cada localidad. La primera razón es el bajo costo y la inusitada capacidad de convocatoria en ciudades con niveles más homogéneos que en las capitales. Sin embargo, anunciar en estas emisoras tiene un riesgo: la publicidad no es su principal ingreso. Generalmente una radio se convierte en una especie de "parlante" de un grupo social, un empresario o político que financia la estación, y en la mayoría de veces de empresarios de espectáculos de folklore, tecnocumbia o el género de moda.

De manera que el control de la pauta es mínimo; los avisos están sujetos a decisiones administrativas que tienden a priorizar intereses del grupo que representan o del evento más próximo. Los horarios no tienen una programación regular, son tandas largas y en ocasiones se articulan con tandas leídas por un locutor que distrae más al oyente de la radio. El panorama de las emisoras no cambiará, “pues el escenario social sigue movido y la recesión parece continuar. Es el momento que anunciadores y agencias trabajen en evaluar con atención las conveniencias de invertir el presupuesto para radios en provincias; y éstas emisoras locales se esfuercen en definir un producto radial más atractivo para campañas promocionales, pautas anuales y otras ventajas”¹²².

¹²² MENÉNDEZ VALDIVIA, Adrián, *Curso Taller de Radio Popular*, Revista BriefingPlus, Facultad de Artes y Ciencias de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Para las radios es rentable dedicarse a programar canciones de tecnocumbia, pero no es suficiente a la hora de cobrar honorarios por las pasadas de canciones nuevas, - forma de publicitar el género-. En los programas radiales dedicados a la tecnocumbia se transmiten canciones del mismo género, pero de otros lugares principalmente de Perú y Bolivia, además de éxitos ya consagrados que todavía el público pide a través de las llamadas telefónicas; por lo tanto los productores no tienen tantas opciones de difundir la música, ya que no hay espacios únicamente dedicados a difundir las novedades de este ritmo musical, y tampoco los conciertos son los espacios apropiados para dar conocer nuevos temas, pues son espacios donde el público interactúa a través de canciones previamente conocidas.

Son por lo tanto los difusores, en tanto dueños de los medios de comunicación, en especial de la radio, los que en última instancia definen e imponen los parámetros de éxito de la tecnocumbia; todo gira alrededor de ellos, desde su participación en la promoción de los discos hasta la convocatoria para los espectáculos tecnocumbieros. Afirmábamos anteriormente que el círculo de la tecnocumbia va de un espectáculo a otro; los medios de comunicación ayudan a que este círculo se cierre eficazmente.

3.1.1.2 En Televisión:

Su participación es escasa, solo un canal está dedicado a su difusión en términos estrictos; si la tecnocumbia ingreso indirectamente en otros canales es a través de programas de reportajes que analizaron a la tecnocumbia dentro de una lógica de investigación, menos vivida que comentada; dos claros ejemplos son los programas de “La Televisión” y “Día a día” que transmiten ECUAVISA y TELEAMAZONAS respectivamente; afirman de manera unánime que la industria de la tecnocumbia es poderosa, como si esto fuera un defecto en sí mismo, y la acusa de haber “plagado” la banda UHF, que se convierte así en la televisión de “esos”. Por otro lado, los reportajes de tecnocumbia, además de una gran cámara y una buena edición, les falta profundidad en el tratamiento del tema que incluya historia de las canciones de los intérpretes, motivos por los que lo interpreta, formas musicales, visión del artista, relación con el universo artístico, etc. Los dos programas tienen una visión populista, notoria en la convocatoria de los mismos artistas “de alto rating”; pero sobre todo evidenciamos que el problema de la identidad se encuentra maquillado; no se

muestran los rasgos identitarios que produce el performance de la tecnocumbia y se percibe una visión antropológica que mira al fenómeno como un objeto de estudio dentro de un gran laboratorio denominado ciudad.

La tecnocumbia se encuentra maquillada como un ritmo del pueblo; marginada por la alta cultura que lleva sus expresiones al alcance de todos; mientras que se margina a la tecnocumbia, también parece contradictoriamente una suerte de autoexclusión convocada principalmente por los mass media; pues en su discurso se hace alusión a *nuestra música*, refiriéndose solo al grupo que comparte la misma condición con respecto al reparto de las riquezas y que gusta de la tecnocumbia.

Quizás es por ello que la tecnocumbia fue marginada de la televisión por los altos costos que ella implica; el único programa al aire de tecnocumbia es el transmitido por el canal 40 antes canal 13, “Las estrellas diez sobre diez”, conducido por Luis Ernesto Terán, productor y representante de varios artistas ecuatorianos; dedicado por más de dos décadas a la producción artística y ejecutiva de la música nacional, en sus inicios de la roca y ahora de la tecnocumbia. Además de este programa de televisión posee una productora de discos con estudio de grabación y la estructura para la realización de los mega espectáculos.

Los videos son realizados por PRODUCCIONES DIEZ SOBRE DIEZ; su realización no deja rentabilidad para el artista, pues este lo realiza para darse a conocer y dar a conocer su música; son importantes porque el público va a ver en los conciertos lo que ya vio en la televisión y eso le permite al artista cierto nivel de público garantizado para los espectáculos. El programa se sostiene gracias a los anuncios publicitarios que se contratan para el espacio televisivo, que punto aparte también forman parte de este círculo de la tecnocumbia, porque corresponden a cooperativas de taxis, líneas de buses, agencias de viaje, restaurantes y un sin fin de pequeños negocios relacionados directa o indirectamente con la tecnocumbia y los fenómenos sociales que se pueden distinguir de ella, por ejemplo son varias las agencias de viajes que se publicitan en este espacio; ya que la tecnocumbia se encuentra íntimamente ligada también a la migración.

Los videos aparecen como productos comunicativos sin mucha calidad técnica, monótonos y hasta predecibles; se los realizan con dos cámaras de formato betacam; la edición da la sensación de que es una edición análoga, sin creatividad y sin muchos efectos especiales, más allá de los que muestran los artistas; los escenarios corresponden a piscinas, complejos turísticos, montañas y hasta plazas de las ciudades; no existen más elementos que los instrumentos y los artistas en los escenarios; se realiza la figura de él o la artista de tecnocumbia, principalmente si es mujer se realiza su sensualidad y su aspecto físico con constantes primeros planos y cortes tipo americano.

El video a diferencia de uno de pop posee escasos efectos especiales pero da la sensación al televidente de que esta cerca de su artista favorito; evidenciamos una resignificación de la estética visual impuesta por occidente; no importa lo monótono si a la final cuando el espectador va al concierto ve lo mismo que vio en la televisión y mejor, porque escucha a su artista favorito saludarlo y conversar con él como si estuviesen solos. Los videos solo muestran la realidad sin más arreglos que los necesarios para escuchar la música; el video no es una estrategia comercial, sólo permite identificar al artista de tecnocumbia con la canción de su gusto.

Algunos artistas participan gratuitamente de los conciertos organizados por las productoras a cambio de la realización un video promocional; por ello PRODUCCIONES DIEZ SOBRE DIEZ es un éxito a la hora de convocar al “Cañonazo del año” espectáculo tecnocumbiero y a la celebración de su aniversario que se lleva a cabo en el mes de abril que en el 2005 cumplirá 20 años apoyando al artista nacional.

3.1.1.3 En Medios Impresos:

La tecnocumbia es parte de un proceso de reproducción social que incluye particularidades de una identidad en construcción; identidad que para el caso denominaremos popular; más adelante trataremos a fondo esta terminología, pero que puede considerarse el punto de inicio para describir y analizar las distintas formas de la publicidad; está siempre tiene un público objetivo y conoce de sus tendencias a la hora de elegir una u otra propuesta presentada, la publicidad por lo tanto, también se encuentra marcada por el grupo social al que representa.

Dicho esto podemos afirmar que la publicidad empleada en el despliegue de la tecnocumbia posee características particulares que a la hora de realizar una lectura son de fácil reconocimiento; nos referimos a que si una persona no gusta del ritmo musical es parte del fenómeno, y podemos llamarlo protagonista pasivo; esto sólo ilustra como el fenómeno socio musical alcanza cada día un posicionamiento en la sociedad que lo ve nacer y que también lo margina; un posicionamiento que lejos de satanizarlo lo vuelve atractivo para los que lo desconocen.

La publicidad empleada en su despliegue en material impreso se encuentra determinada por características particulares: Formato A1 en la mayoría de ocasiones, claro que también se lanzan afiches en A3, muchas veces en papel couche, cuando el espectáculo es de mejor calidad¹²³, en la publicidad gráfica nunca pueden faltar las fotos de los artistas que indican visualmente al que lee la publicidad si su artista favorito se presenta o no; pues la tecnocumbia es un fenómeno que se reproduce visualmente; se realizan videos para que la gente los reconozca y puedan ir a verlos en los conciertos, lo mismo sucede con la publicidad gráfica.

Es necesario mencionar que la presentación gráfica en la tecnocumbia posee colores fosforescentes, que llaman la atención a todo el que la mira; es una publicidad fuerte y de fácil reconocimiento para el que gusta de este ritmo; sus letras son grandes y gruesas con un estilo menos formal que alegórico, en el que generalmente se encuentran slogans creados para los artista, *la chica fuego, el más querido, el ídolo de la quinceañeras* entre otros; sin olvidar la presencia de un animador que generalmente es parte de un medio de comunicación.

La publicidad se coloca masivamente en las paradas de los buses, a la salida de los mercados, en las afueras de los lugares de encuentro, en restaurantes, tiendas de barrio y buses; lo que marca la adherencia social del fenómeno y a la clase que representa y gusta; no queremos de esta forma generalizar que la tecnocumbia solo se encuentra en estos lugares; lo que queremos decir es que la tecnocumbia posee un grupo base innegable, con redes de difusión internas más allá de los medios masivos que garantizan su presencia en las relaciones particulares entre los sujetos sociales.

¹²³ El concierto “mano a mano” entre Jaime Enrique Aymara y Gerardo Morán que se llevo a cabo el 26 de junio de 2004, su publicidad contaba con estas características, por considerar a estos artistas como unos de los más populares de la tecnocumbia

3.1.2 Estrategias de comunicación en medios alternativos

¿Por qué diferenciar?

La tecnocumbia como fenómeno socio comunicacional posee aristas desde las cuáles puede ser leído; una de ellas es la funcionalista, que ve en los medios de comunicación a virtuales aplacadores de la diferencia, homogenizando de esta forma la audiencia o el público que es considerado como masa; es posible realizar esta lectura, pero nuestra concepción de la comunicación nos permite comprenderla desde la cultura a través de un proceso dialéctico en el que las relaciones entre sujetos determinan los fenómenos sociales.

Los medios de comunicación formales generalizaron en un momento de la historia la premisa de que si no aparece en los mass media no existe, y digo que la generalizaron, porque de ello dependía su popularidad y su despliegue. Para ellos la tecnocumbia es un fenómeno musical de clases bajas, incultas y poco preparadas; y trabajan este discurso en los distintos espacios que le han dedicado a la tecnocumbia; afirman que su despliegue ha sido producto de ellos, de su práctica y de su efectividad.

Detrás de la tecnocumbia, en realidad existe un sólido aparato de promoción que incluye circuitos de radio, televisión, prensa y espectáculos. Su amplia acogida en los sectores populares urbanos y rurales evidencia un hecho de amplia difusión.

***Tecnocumbia, ¿fea pero sabrosa?*, El hoy, 5 de Octubre del 2003, Sección Cultura, pág. 8A**

Nada más lejos de la realidad.

Si bien es cierto las estrategias de promoción en la tecnocumbia utilizan a los medios masivos; utilizan sobre todo otros niveles de promoción más eficaces que se detallaran a continuación, pero creíamos que era necesario realizar esta diferenciación para seguir consecuentes con el tema de nuestro trabajo de investigación, y mostrar que la comunicación alternativa se puede lograr desde los grandes medios también, pero que define procesos sociales en la comunicación directa; es decir, en el contacto cotidiano cara a cara.

Cuando hablemos de estrategias de publicidad estaremos hablando de las mil y un formas mediante las cuales los productores proyectan la imagen de un artista joven hasta ubicarlo dentro de los medianamente consagrados.

Venderlo en un proceso de reproducción económica que va desde la oferta determinada por el mercado, hasta la construcción de un discurso ideológico que pueda sostenerla; el productor primero lo piensa y arriesga, invierte en artistas poco conocidos que graban discos por cantidades muy pequeñas de dinero e incluso por pocos discos; luego vende las canciones a las radios especializadas en el tema y finalmente lleva al artista a los conciertos para que la gente lo conozca en vivo; si el círculo económico funciona, los réditos llegan pronto, si no el productor recupera gran parte de su inversión y se retira.

Venderlo implica crear toda una estrategia publicitaria para hacerlo atractivo al mercado; esta estrategia se encuentra determinada por la creación primero de un slogan como: *la chica fuego, la bomba sexy, el más querido*, entre otros de fácil identificación; después se somete a las mujeres a un proceso de cambio de imagen; se les tiñe el cabello generalmente de rubio intenso, se le confecciona vestuario adecuado para las presentaciones, muy llamativo de lentejuelas y colores fosforescentes; y finalmente si el dinero alcanza se contrata su coreografía.

3.1.2.1 Estrategias de Espectáculo. El concierto

Si la rocola aparece en la cantina y luego culmina en el gran espacio masivo del festival rocolero; la “tecnocumbia gran beneficiosa de este proceso, lo hace dentro de las grandes concentraciones populares festivas y el show artístico. Así como la tecnocumbia surge en el Ecuador sobre la base social del estilo musical rocolero, este último lo hizo sobre identidades que cultivaban géneros nacionales como el pasillo”¹²⁴. Es decir, lo más importante en la tecnocumbia es el espectáculo, espacio social ideal de interrelación entre el grupo que gusta de este ritmo.

¹²⁴ MULLO SANDOVAL, Ob. cit, pág. 6

Podemos definir como espectáculo a toda actividad en la que se congregan personas de todo nivel social, edad y tendencia política, con el fin de escuchar y formar parte de un concierto de tecnocumbia; donde desde los artistas con menos reconocimiento, hasta el más solicitado cumplen un rol específico dentro de la lógica del evento. Se entiende al concierto desde la industria cultural y su aparataje ideológico y material que ella implica; pues ya no es solo el repertorio nacional sin más arreglos en el escenario que el artista, una silla y la guitarra; ahora el escenario se encuentra dispuesto de tal forma que las luces, los instrumentos, las coreografías y hasta los artistas ocupan un lugar importante en el y determinan su simbolismo propio.

Los conciertos dejaron de convertirse en cantinas a diferencia de los conciertos de rocola; con la tecnocumbia la gente se congrega para bailar, cantar y sentirse parte del espectáculo, podemos decir que la composición de su clase social ahora es más alegre; aunque esto no quiere decir que ha cambiado, su discurso sigue refiriéndose a temas que siempre preocuparon a la composición popular como los relacionados con los sentimientos¹²⁵, las rupturas amorosas, familiares, la migración y hasta la exaltación a seres divinos que también se hacen presentes en la rocola de una forma más triste por los acordes musicales que utiliza.

Los conciertos como afirma Alfredo Santillán llegaron a convertirse en verdaderas fiestas populares donde la gente arma parejas o grupos dispuestos a convertir el espectáculo en una fiesta, y es quizá esta la característica más importante del fenómeno de la tecnocumbia; permite un cierto nivel de trasgresión de la música nacional hibridada con ciertas formas de la fiesta nacional; fiesta donde además de varios elementos se encuentran claros elementos de identidad nacional que la música saca a flote en el performance del espectáculo.

El performance tecnocumbiero no deja de lado la reivindicación de la música ecuatoriana, porque así la denominan, por esa definición pasa desde el más remoto san juanito hasta las cumbias modernas interpretadas por artistas ecuatorianos, e incluso se entiende que parte del proceso de reconocerse como ecuatorianos es aceptar a la música rocolera en todas sus dimensiones, como música ecuatoriana.

¹²⁵ Revisar el Anexo 1

El hecho de sentirse ecuatorianos pasa desde insertarse en una catarsis colectiva, que los identifica como tales, hasta el retorno al orden cuando termina el espectáculo; es catarsis porque toda la energía reprimida por la sociedad moderna es conducida a través de un canal de participación como son los conciertos; no podemos imaginar un espectáculo de tecnocumbia en el que todos sus momentos estuviesen pensados con anterioridad; ya que el concierto marcha de acuerdo a la disposición del público, que generalmente no deja ir a los cantantes con los que siente mayor afinidad; todos son parte del concierto y se sienten parte de él; es una especie de extensión y no al mismo tiempo de su vida cotidiana, es extensión porque comparten con la misma gente con la que antes compartían la rutina de la vida diaria, y es ruptura cuando se insertan elementos como el licor que desinhibe la actuación de las personas.

Los conciertos son los espacios de espectáculo de la tecnocumbia, su éxito dependerá de su difusión que generalmente es radial y de la cantidad y calidad de los artistas que se presenten. Los radios son las que casi siempre organizan espectáculos tecnocumbieros, “realizan conciertos y cubren con los auspicios el 40% de costo que va de entre 15.000 y 20.000 dólares, el resto lo cubren las entradas que generalmente cuestan en un promedio de 4 dólares”¹²⁶

La gran mayoría del público tecnocumbiero llega por esta vía; la radio se constituye en un anunciador del espectáculo pero no en el generador del gusto social, este se consigue por una comunicación directa, comunicación de la vida cotidiana; la radio anuncia y vende al artista tecnocumbiero, pero quién decide es el radio escucha. El público acude a los espectáculos gracias a las estrategias de comunicación formal empleadas en su despliegue y por las estrategias de divulgación que detallaremos más adelante responsables directas del gusto social por la tecnocumbia.

Los espectáculos se llevan a cabo en locales pequeños como: casas barriales, sedes sociales, complejos vacacionales o en los coliseos de las grandes ciudades, sin olvidar que los artistas de mayor alcance que logren realizar giras internacionales consiguen presentarse en escenarios mundiales. Es posible sectorizar los lugares

¹²⁶ SANTILLAN, Alfredo, *Cultura popular y globalización. El campo de la música rocolera: Actores, instituciones y negociaciones culturales*, Tesis PUCE, Facultad de Ciencias Humanas, Quito, 2002, pág. 91

donde en la ciudad de Quito se llevan a cabo los espectáculos: en las parroquias rurales como Pifo, Nayón, Zambiza, Tumbaco o Guallabamba; en sitios más grandes como el Coliseo Julio César Hidalgo, el Estadio del Aucas, la Plaza de Toros o el Coliseo General Rumiñahui; en ligas barriales como La Ecuatoriana, Pueblo Unido o Chillogallo; y en todo escenario de festividad.

La tecnocumbia tiene la virtud a diferencia de la música rocolera de ingresar en espacios antes censurados para este tipo de música; por ejemplo no es raro contar con la presentación de un artista o un grupo tecnocumbiero en fiestas populares o incluso en lugares vetados culturalmente¹²⁷. Locales que se convierten en verdaderos lugares de encuentro para el público tecnocumbiero y para el que no lo es también.

El escenario se encuentra distribuido de tal forma que siempre hay un gran espacio delante de la tarima, aunque muy pocas veces el espacio se convierte en una pista de baile, más bien la gente se congrega frente a él pero para presenciar el espectáculo; la fiesta se enciende en el graderío, la gente baila más, consume más alcohol e incluso siente más el concierto. En la tarima no hay nada extra que no sea lo necesario: instrumentos, micrófonos, cajas de retorno de sonido y luces, sólo el artista y su coreografía controlan la mayor parte del escenario.

Entre un artista y otro aparece el animador que generalmente es el locutor de una radio dedicada a difundir la tecnocumbia; de esta forma es parte de un show en el que, como mencionábamos anteriormente, todos los elementos adquieren una función importante en el momento de juntar las relaciones que los mismos producen, es un show porque el animador constantemente hace alusión a la presencia de determinados grupos que se encuentran en el concierto, se regalan cosas, se invita a los espectadores a subir a la tarima y sobre todo se les congrega a cantar.

El animador hace alusión significativas veces a la música nacional, a lo nuestro, a la identidad, a nuestra forma de ser, con un lenguaje simple, sin mayores

¹²⁷ Nos referimos a la presentación artística tecnocumbiera que se llevó a cabo en la Plaza 24 de mayo en Agosto de 2003, con motivo del Proyecto del Museo de la Ciudad “Divas de la Tecnocumbia”. También me refiero a la presentación de “Cóctel” grupo femenino de tecnocumbia en las fiestas de la Escuela Politécnica Nacional (Julio 2004) o a la presentación de “Caramelo Caliente” grupo femenino de tecnocumbia en las Fiestas del Estudiantes de la Universidad Politécnica Salesiana – Sede Cuenca (Abril 2004).

complicaciones que no sean las de llegar al público; también alientan a los artistas anunciando su llegada con frases de halago y galantería, la más sexy, el más deseado, el manda más de América, entre otras.

Los artistas de la tecnocumbia suben al escenario a conquistar al público, mantienen un diálogo directo como si fuese uno y no muchos; muestran soltura y casi siempre animan al público con diálogos gregarios, por comentar algunos: los hombres frente a las mujeres, haciendo alusión a quién manda en el hogar, los hinchas de un equipo u otro, los más jóvenes, los más adultos; que encienden los ánimos del público. El artista tecnocumbiero a mitad de su presentación regala desde afiches hasta cd's de su música entre una canción y otra, sin olvidarse que el público va porque también quiere cantar y quiere sentirse importante para el artista; por ello la voz del artista se interrumpe constantemente para dar paso a la del público.

El artista sabe que vender su imagen quiere decir que debe hacer todo de cualquier forma, desde confeccionar su propia vestimenta hasta tomar un vaso de licor que viene del público; su atuendo cumple un papel importante a la hora de enloquecer al público, sus trajes generalmente llamativos son escasos para las mujeres y de colores fosforescentes, lacres, satinados y transparencias, los hombres generalmente utilizan camisas de los mismos colores

Las coreografías están conformadas por bailarinas adolescentes, llenas de movimientos rápidos en los que reiteradamente recorren sus cuerpos con las manos. Las bailarinas también llevan trajes muy cortos, aunque menos llamativos que los de la artista, que incluyen botas plateadas de plataforma y encajes brillantes alrededor de la cintura, la gran mayoría de artistas tiene mucha "cancha"¹²⁸, es decir manejo de escenario, se expresan de una forma intencionalmente sensual, provocando el delirio del público.

Espectadores que expresan sus sentimientos hacia un determinado artista haciendo coro a sus canciones e impidiéndoles su partida, el público siempre goza del espectáculo sobre todo cuando el consumo de alcohol se intensifica; es muy común

¹²⁸ MERINO, Gerardo, *Una noche de concierto con 'el más querido' y 'la chica fuego'*, Tintaji, N° 55, primera quincena, Quito, julio 2002.

entre los más jóvenes del público, los jeans de bastas muy anchas, las gorras hacia atrás y las camisetas de equipos deportivos de Estados Unidos como Vikings 26, Lakers, o Chicago Bulls. También abundan las chompas de telas brillantes con logotipos de marcas como Ferrari, Nike o Marlboro. Entre las chicas, son frecuentes los zapatos de plataformas, los jeans muy apretados y las puperas, pese al frío debido a que casi todos los conciertos terminan a altas horas de la noche. El público corresponde a un grupo social, clase media baja y baja, que acuden a presenciar el show; los grupos generalmente poseen relaciones de parentesco o compadrazgo; por ello la tecnocumbia se difunde gracias a las estrategias alternativas de comunicación que implican relaciones interpersonales muy cercanas.

Los empresarios de espectáculos y medios de comunicación son los responsables directos de la realización de estos espectáculos; los más importantes realizadores son PRODUCCIONES DIEZ SOBRE DIEZ y PRODUCCIONES ZAPATA, quienes se encargan de promocionar nuevos artistas y abrir mercado para los más populares; parte de su trabajo debería ser reproducir la cultura musical en nuestro país, pues cuando tratan el tema de la música hecha en el Ecuador, hablan de “apoyo al talento nacional”. Esta frase tiene una carga despectiva hacia la música, pues una buena parte de la sociedad mantiene prejuicios sobre la música ecuatoriana que se percibe como triste, borracha, pobre, vulgar, “longa”, en fin: mala.

La figura del benefactor promueve el deber cívico de creer en el “talento nacional”, lo promueve y presenta una vez, previo paso por la censura, que suele plantear como requisito - representar el sentimiento ecuatoriano- y - tener calidad artística -. Como vemos, el primer criterio es radicalmente subjetivo, discrecional y excluyente; el segundo, si no quiere serlo, debería basarse en criterios técnicos muy específicos, incluyendo los sociológicos, musicológicos y hasta económicos.

3.1.2.2 Estrategias de Divulgación

“Habéis asistido a lo cotidiano,
a lo que sucede cada día.
Pero os declaramos:
Aquello que no es raro, encontradlo extraño
Lo que es habitual halladlo inexplicable.
Que lo común os asombre.
Que la regla os parezca un abuso.
Y allí donde deis con el abuso, ponedle remedio”
Bertold Brecht

La canción es una forma de comunicación alternativa con características particulares, partiendo de que lo alternativo es un mensaje creativo, no autoritario y participativo, generado en base a la concepción de una relación social igualitaria, la canción es pues una alianza entre el lenguaje y la música; esto quiere decir que tiene un código propio común al emisor y al receptor, el mensaje cantado ha pasado a través de la historia desde la tradición oral, hasta llegar a ser un fenómeno de la comunicación colectiva, lo que convierte al cantante en un emisor privilegiado y de la canción un mensaje capaz de imponer modas, generar actitudes, apoyar posiciones políticas entre otras¹²⁹.

La tecnocumbia es un ritmo musical que necesita venderse, en esta afirmación no hay nada de nuevo; necesita de un mercado y de un público que guste del ritmo, pero no es suficiente cuando en el mercado existe una amplia gama de ritmos y artistas musicales que interpretan desde el más corriente y desalineado ritmo hasta magistrales composiciones musicales, la tecnocumbia entonces, necesita más que un público que se constituya en su mercado, necesita un público tecnocumbiero, que no consuma solamente tecnocumbia, si no que viva como un tecnocumbiero.

El estilo de vida tecnocumbiero se encuentra encerrado dentro de un círculo dialéctico, como punto de partida se encuentra el legado de la rocola y su espacio social de expresión la cantina, de ella parte la tecnocumbia, pero se transforma, atraviesa la barrera del espectáculo, el círculo entonces se encuentra conformado por varios elementos que empiezan en un espectáculo y que termina en otro y así sucesivamente; en el lapso entre uno y otro espectáculo se encuentra la venta, distribución y consumo de la música en sus distintas formas de almacenamiento,

¹²⁹ ESPINOZA GARCÉS, María Fernanda, *Ob. cit*, pág. 25

como son los discos, las películas, los videos y los espacios dedicados a este ritmo socio musical, además de una red de divulgación que permite al fenómeno mantenerse en expectativa y popularidad.

El presente trabajo de investigación no pretende realizar una descripción de lo que podríamos denominar estilo de vida tecnocumbiero, que a la larga sería parte de nuestro objetivo principal en el que pretendemos delinear ciertas características de una posible identidad socio – musical que determinaría un estilo de vida; nuestra preocupación principal es describir el proceso de comunicación que permite sostener al discurso de la tecnocumbia, y estoy convencida que la comunicación no formal es la que sostiene al fenómeno, y lo hace desde la vida cotidiana con la creación de ciertas redes de divulgación.

Podemos distinguir estas redes de divulgación a través de comprender el círculo dialéctico en el que se encuentra la tecnocumbia, cabría entonces una pregunta, ¿Cómo el público llega de un espectáculo a otro? Pues es claro, el público llega de un espectáculo a otro porque existe una red de divulgación que pasa en primera instancia por los medios de comunicación formales¹³⁰, principalmente la radio, una instancia de publicidad gráfica que contiene afiches y volantes, y una instancia de comunicación directa y cotidiana entre el público tecnocumbiero, que se produce en el barrio, el lugar de trabajo o de estudio y el hogar ampliado.

La radio es el medio de comunicación de la tecnocumbia por excelencia, y lo es porque es el único que abrió sus puertas a este nuevo ritmo musical sin ningún inconveniente, las primeras radios en transmitir tecnocumbia son las de dial en amplitud modulada, más tarde ingresan en frecuencia modulada con la emisora Galaxia Super Stereo y Zaracay; por ello no es raro sintonizar tecnocumbia en la gran mayoría de los programas al aire de las ocho emisoras¹³¹ especializadas en el ritmo socio musical. La radio permite cierto nivel de actualización, porque constantemente informa sobre las novedades de los artistas y de sus producciones discográficas, pero sobre todo divulga espectáculos, en la programación dedica gran

¹³⁰ Revisar el tema que corresponde a las estrategias de publicidad en la tecnocumbia

¹³¹ Me refiero a Radio Presidente, Cariñosa, GRD (Grupo Radial Delgado), Galaxia, Rumbera, Zaracay, Francisco Stereo, y Radio Carrusel.

parte del tiempo al aire para promocionar los espectáculos tecnocumbieros, e incluso premia con entradas para los conciertos a los radio escuchas.

La tecnocumbia no pudo hallar mejor medio de divulgación que el radial, pues como medio de comunicación popular por excelencia, llega al sector que generó el gusto social por la tecnocumbia, y lo hace porque la radio permite realizar otras actividades mientras la escuchamos, como por ejemplo trabajar, efectuar actividades domésticas e incluso escucharla mientras viajamos en transportes urbanos, -nos referiremos a estos más tarde-; la radio por lo tanto esta en los lugares de encuentro cotidiano del público tecnocumbiero, aunque sin deseo de escuchar, lo hiciese de todas formas.

Más sin duda, la eficacia de la divulgación del fenómeno socio musical se encuentra en el lenguaje cotidiano, en la palabra dicha, en el contacto diario con el resto de los que conforman una parte del público tecnocumbiero, la red de divulgación inicia cuando durante un espectáculo se anuncian otros próximos, entonces el público conoce de antemano a que concierto acudir la siguiente semana, más tarde, debido a que la gran mayoría del público tecnocumbiero asiste en grupos grandes que generalmente corresponden a familias enteras, debemos suponer que existe un previo acuerdo para asistir a uno u otro evento, niveles básicos de comunicación y de acercamiento del tema; finalmente es posible que el público tecnocumbiero se reconozca también en sus actividades laborales, y comente sobre las incidencias de sus artistas favoritos. Podemos atrevernos a realizar estas afirmaciones, porque el público tecnocumbiero corresponde al mismo grupo con respecto a la distribución de las riquezas, es decir a una misma clase, la popular.

Pero sobre todo las redes de divulgación funcionan porque abarrotan lugares con masivos aglutinamientos y permanencia de gente, -claro esta sin realizar generalizaciones de ningún tipo-, por ejemplo; la tienda de barrio, donde se congregan diariamente gran parte de un posible público, que aunque no guste del ritmo es parte de él y lo conoce muy de cerca; el transporte público en el que todos los días se movilizan un significativo número de pasajeros en unidades en las que se sintonizan programas radiales dedicados a la tecnocumbia, todos, incluso los que no gustan de la tecnocumbia pueden tararear las canciones, conocen los nombres de los artistas y sus últimos éxitos; finalmente en los lugares de comida popular.

Porque además de que se escucha la radio en estos lugares de encuentro, en sus interiores podemos encontrar posters de los artistas de la tecnocumbia, invitaciones a espectáculos tecnocumbieros y demás accesorios que nos recuerdan el fenómeno socio musical; en términos estrictos de comunicación podemos decir que los símbolos de la tecnocumbia son parte de procesos de convención lingüística y semiológica, además de ser legitimados por un grupo social y reconocidos por los integrantes de dicho grupo e incluso por los que no pertenecen a este

3.2 Medios: Instrumentos y Voces

En el espectáculo de la tecnocumbia pocas veces nos muestran toda la orquesta que interprete sus temas, generalmente estos son escasos, y el interprete lo hace con pistas pregrabadas que reduce el costo por presentación, cuando no es así podemos observar la presencia de instrumentos musicales típicos de la cumbia como los sintetizadores, una guitarra, una batería, y percusión abundante, también utilizan instrumentos de viento como trompetas y saxofones.

Las voces de los intérpretes de tecnocumbia son medianamente afinadas y muy fuertes, las mujeres simulan una voz sensual en muchas de sus canciones y el talento podemos decir que es nato, pues casi la mayoría de artistas no ha tomado clases de vocalización o canto. A la hora de escuchar la música tecnocumbiera, esta no es de las más afinadas y delicadas, más bien puede resultar un tanto estruendosa, pero debemos suponer que su matriz originaria corresponde al huayno que necesitaba de este tipo de voz para no perderse entre los instrumentos.

3.3 Lugares de Almacenamiento

Para que conste en el record, cabe destacar que la dinastía Aymara, Los Conquistadores y el propio Widinson, venden más discos en el país que los artistas extranjeros. Se podría decir que gracias a “esos” artistas, la industria fonográfica ecuatoriana tiene otra oportunidad: innumerables medios, especialmente radios, viven de este tipo de música. Las actuaciones en vivo son un negocio bastante

rentable. Finalmente, hasta el comercio informal posibilita la manutención de cientos de personas, aunque perjudique a los productores por los efectos de la piratería.

La tecnocumbia se la almacena por muy poco tiempo, los más grandes lugares de almacenamiento se encuentran en las cuasi fábricas productores de cd's piratas, la música se almacena poco tiempo porque rápidamente se vende, la tecnocumbia reposa sobre todo en los hogares, en los lugares de esparcimiento, en las cantinas y en los medios de comunicación, lo que en otras palabras decimos es que reposan en los lugares donde la tecnocumbia formo una cultura de representación.

En primera instancia la música se plasma en la composición indispensable para la interpretación, aunque este nivel se lo trabaja en partituras, pocas son las canciones finamente trabajadas, más bien corresponden a composiciones simples y en muchos casos interpretadas por diferentes artistas la misma composición, algunos de los más importantes compositores para la tecnocumbia son Bayron Caicedo o Ricardo Realpe quienes componen para casi todos los artistas, evidentemente no son los únicos pero si unos de los mas conocidos.

La música solo la pueden probar los que poseen la capacidad económica para que le compongan las canciones, es decir, artistas con algo de trayectoria y de recursos, el resto de los artistas que apenas inician en el mundo de la tecnocumbia interpretan composiciones ya probadas por otros artistas, por ello gran parte de los interpretes de la tecnocumbia componen sus propios temas; esta música compuesta se graba en discos que después serán promocionados en los principales medios de comunicación.

Es necesario en la producción discográfica distinguir dos niveles: uno es el nivel formal de la producción de material discográfico como son las productoras nacionales y el otro es el nivel de la piratería, que copia los pocos discos que se producen legalmente, y que incluso producen ediciones inéditas de los mejores trabajos de los artistas tecnocumbieros y los compilan en discos piratas. Cabe recalcar que a pesar de que el disco pirata no posee la misma calidad que el disco original, es un factor que no pesa a la hora de adquirir un disco pirata en lugar de un original, pues como es música del momento, es posible que muy pronto pase de moda, y el disco quede para el recuerdo como todo fenómeno de masas.

La producción discográfica legal produce discos para los más importantes artistas de la tecnocumbia, un artista cotizado para grabar con una u otra productora puede pedir hasta 30.000 por producción, claro que sumando todos los discos que se pudiesen vender y las reediciones que se puedan lograr, para las productoras sus ganancias netas podrías ostentar entre los 100.000 y 160.00 dólares, debido al gran mercado internacional de la tecnocumbia. Los artistas que apenas se los conocen aceptan grabar un material discográfico a cambio de la obtención de una pequeña cantidad de discos¹³²; la relación económica la determina la industria cultural y su mercado.

Esta producción puede encontrarse afectada por la piratería, que se constituyen en verdaderos agentes de difusión de la tecnocumbia y conocedor del tema; no hay que asombrarse cuando los vendedores conocen las últimas novedades, las presentaciones más próximas y hasta cuando sus próximos trabajos aparecerán a la luz pública, su cercanía al fenómeno permite su éxito.

La piratería se constituye en una red de distribución y producción pues a través del comercio informal llega a lugares estratégicos donde la demanda no puede resistir la tentación de comprar, se ubican en las esquinas de las calles, en las paradas de los buses, y hasta a la salida de lugares de comida, no es raro que la empresa Block Buster cerrara todos sus locales en el Ecuador poco tiempo después que se popularizara el DVD y las copias de películas piratas en formato VCD.

Los comerciantes piratas realizan compilados de lo mejor de la música tecnocumbiera, porque se encuentra dentro del grupo que gusta de este ritmo, no es raro encontrarlos en los conciertos trabajando primero y luego deleitándose junto al resto del público de la música, por ello saben que esta de moda, que juntar en un mismo disco e incluso saben hasta que ofrecer al vender.

Los artistas que se lanzan a grabar discos lo hacen con previo conocimiento de que la piratería no les permitirá recuperar el dinero invertido en la producción discográfica, pocos son las artistas que pueden ver la renta en dinero de sus discos incluso los más solicitados por un amplio mercado, por ello es más rentable hacerse conocer, labor de

¹³² SANTILLAN, Alfredo, *Ob. cit.*, pág. 87

la piratería y los medio de comunicación y luego poder cobrar sumas importantes de dinero por su presentación en vivo, por ello los productores discográficos son también promotores de espectáculos como Producciones 10/10.

Los réditos económicos de los discos no provienen de la venta de los mismos si no de un acuerdo previo al que se llega con el artista y se lo realiza en términos de la popularidad. Las productoras buscan preferencialmente a los artistas que gozan de éxito comercial y que consideran más rentables; porque han demostrado la capacidad de convocatoria que tienen; la disquera por lo tanto asume todos los derechos de propiedad del material grabado y todo el dinero recaudado por la venta de los discos va directamente a sus manos, incluso si se vuelve a realizar un nuevo tiraje¹³³.

Para las disqueras en cambio es más rentable grabar a los artistas de renombre porque con la promoción adecuada se puede vender hasta 30.000 discos, entre el mercado nacional y el mercado destinado a las colonias de ecuatorianos en otros países, que a un precio promedio de 7 dólares por disco da un total de 210.000 dólares, de los cuales descontados los costos de producción (estudio de grabación y pago al artista) y los costos de promoción (costo de los discos que se regalan y costo de las pasadas de las canciones en las radios), que en este caso puede llegar a 50.000 dólares, la ganancia para la disquera es de 160.000 dólares aproximadamente.¹³⁴

Existe como vemos una distinción entre los artistas que recién se dan a conocer y entre los que ya construyeron algo de camino, los primeros son discriminados por su condición de “impopulares” y los segundos hasta pueden encontrarse en la situación de elegir entre dos o más propuestas de disqueras dispuestas a grabar sus discos, y que incluso pueden llegar a grabar hasta dos discos por año para mantener la expectativa en el público, “lo nuevo de tal o cual artista...”.

La tecnocumbia también posee entre sus lugares de almacenamiento los videos realizados para promocionar su imagen, la tecnocumbia no pasa de moda porque no se insertan dentro de sus objetos símbolos perecibles, ni mayor tecnología que la de mostrar visualmente al artista para que pueda ser reconocido cuando lo vean en el espectáculo, el fin es este y todos sus lugares de almacenamiento permiten conformar su base para su distribución.

¹³³ SANTILLAN, Alfredo, *Ob. cit.*, pág. 44

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 94

3.4 Redes de difusión

A manera de conclusión

La música se escucha en todos los lugares de la vida cotidiana, en ellos la música viene a representar un papel ambiguo, integrador y subversivo; se ha valido de la creación de redes a decir de Jaques Attali, que la distribuyen en el entramado social. Los diferentes tipos de redes son formas posibles de difusión de la música, que se expresan en estructuras con grafías, en las que se remite a una tecnología y a un nivel diferente de estructuración social.

La principal red de difusión de todos los órdenes, los mitos, las relaciones económicas sociales o religiosas en las sociedades simbólicas es el espacio ritual sacrificial¹³⁵; en la tecnocumbia se encuentra centralizada en el plano ideológico y descentralizada en el plano económico; es decir, construida en torno a un discurso que la legitima. Este discurso puede ser el discurso de la música nacional, y de la identidad; descentralizada en el plano económico, ya que todas las personas acceden a este tipo de música, pues, se encuentra al alcance de todos.

El discurso de la tecnocumbia reproduce el orden en la medida que lo legitima, es claro por ejemplo su discurso cuando trata el tema de la migración, al que no observa dentro de una lógica de reivindicación social, si no más bien desde la nostalgia por la partida del ser querido¹³⁶. Lo mismo sucede cuando el discurso se refiere a temas sentimentales, no hay lucha por la persona que se pierde, se va o se deja de querer¹³⁷, existe resignación; por lo tanto, el discurso de la tecnocumbia es un discurso de la resignación, del sometimiento del orden y claro matizador de la diferenciación social.

La tecnocumbia es música popular porque fue pensada para un grupo, y todo su despliegue esta pensado a partir de él. Este grupo comparte la misma condición con respecto al reparto de las riquezas, sus símbolos, colores, protagonistas, formas son parte de los elementos culturales de nuestra identidad, adecuados a un estilo musical que resulto benévolo con estas prácticas, y que encajo de manera directa en la psiquis

¹³⁵ ATTALI, Jacques, Ob. Cit, pág. 51

¹³⁶ Referirse al Anexo 1 Canción *Por Internet* de Azucena Aymara

¹³⁷ Referirse al Anexo 1 Canción *Solito* de Gerardo Morán

de los pueblos donde ha llegado por su melodía triste que nos recuerda a los ancestrales yaravíes indígenas.

La representación de la música¹³⁸ se constituye en una red de la tecnocumbia a través del espectáculo al que asiste el público que se llevan a cabo en los lugares de encuentro mencionados con anterioridad. En estos espacios es posible representar la música y constituir una simulación del ritual -enclaustramiento necesario para la percepción de los derechos económicos de las entradas-. El valor de la música se hace evidente, como un valor de uso en tanto que espectáculo, porque de no ser así, poco rentable resultaría para los productores impulsar este tipo de música.

La tecnocumbia simula y sustituye el valor de la difusión del orden por el valor del uso, donde los intérpretes, es decir los artistas, son productores de un tipo especial remunerados en metálico por los espectadores, red que caracteriza a la economía capitalista, pues todo deja entrever una lógica de mercado de oferta y demanda.

La tercera red, la de la repetición¹³⁹, aparece a finales del siglo XIX con las primeras grabaciones en los discos de acetato, concebida en primera instancia como modo de conservación de la representación y que con la inversión de capitales creó a través del disco de vinil una nueva forma de la economía que gira en torno a la música. Sin duda para el resto de formas musicales el rédito se encuentra en la venta de discos; para la tecnocumbia en los espectáculos. El consumo de la música se vuelve individual, la red ya no es una forma de socialidad, ocasión de encuentro o comunicación con los espectadores.

Me detengo en esta afirmación porque supongo que la esencia de nuestro trabajo de investigación se devela en este momento, la tecnocumbia rompe con la lógica moderna de la difusión y el gusto social musical, mientras que cualquier otro ritmo musical obtiene sus réditos económicos de la venta de discos, la tecnocumbia y talvez otros ritmos¹⁴⁰, lo hacen de los espectáculos en donde, en primera instancia se renuevan los lazos de solidaridad, parentesco y compadrazgo, que posiblemente antes no se los tomaba en cuenta. Segundo, los espectáculos permiten comunicación

¹³⁸ ATTALI, Jacques, Ob. Cit, pág. 51

¹³⁹ Ibid., pág. 51

¹⁴⁰ Es posible que también la Canción Social, la Nueva Trova y la Música folklórica, se constituyan en ritmos que más allá de encontrar ganancias económicas de la venta de sus discos la hagan de sus espectáculos.

directa entre los espectadores –inicio de nuestro estudio- y que finalmente las estrategias de comunicación empleadas en su despliegue utilizan elementos de identidad que hacen del fenómeno un posible ritmo de identidad nacional.

Por último, en una red pensable, más allá del cambio. La música puede ser vivida en la composición¹⁴¹; es decir en el disfrute máximo del músico, sin otra finalidad que la de su propio placer y en la superación de si mismo como un acto solidario y no comercial. La tecnocumbia es un ritmo musical que a pesar de no contar con composiciones complejas demuestra en sus escasas líricas y más que todo en sus artistas, el placer por hacer tecnocumbia; no existe la enajenación de otros ritmos musicales, pues seguramente el artista de la tecnocumbia gustaba del ritmo antes de interpretarlo. Por ello la cercanía del artista con su público no solo por que comparte la misma condición con respecto al reparto de las riquezas, si no porque se hace evidente una misma matriz identitaria.

La composición a decir de Attali propone un modelo social radical, en donde el cuerpo es asumido como no sólo capaz de producir, consumir, o incluso de relacionarse con otros, sino también de un disfrute autónomo...

Esta red en oposición a todas las que la preceden; pues esta capacidad de superación personal está excluida de las otras redes de la música: en una sociedad de sacrificio ritualizado de la palabra representada o de la comunicación jerarquizada y repetida, el disfrute egoísta es reprimido y la música no tiene valor si no cuando se la identifica con la sociabilidad, con la audición o por último, con el almacenamiento de lo “bello” para los consumidores solventes. Pero cuando estos modos de comunicación se rompen, al músico no le queda más que la comunicación consigo mismo.¹⁴²

La comunicación posibilita por lo tanto, la posibilidad de que un ritmo musical cale hondo en el gusto de un grupo social. La tecnocumbia como fenómeno socio musical, es más social que musical, porque lejos de atrevernos a afirmar que sus composiciones son académicamente buenas o no, percibimos que su importancia radica en los lazos sociales de compadrazgo y camaradería que genera entre la gente que gusta del ritmo, y ellos los resignifican en una suerte de hacedores constantes inconscientes de su identidad.

¹⁴¹ ATTALI, Jacques, Ob. Cit, pág. 52

¹⁴² Ibid., págs. 52 - 53

Capítulo IV

IDENTIDAD

LO SOCIO - CULTURAL EN LA TECNOCUMBIA

Απυντες σοβρε λα ιδεντιδαδ βαρροχα μουσιχαλ

“La sabiduría de lo barroco es una sabiduría difícil,
de tiempos furiosos, de espacios de catástrofe.
Tal vez ésta sea la razón de que quienes la practican hoy
sean precisamente quienes insisten, pese a todo,
en que la vida civilizada puede seguir siendo moderna
y sin embargo completamente diferente”
Bolívar Echeverría

Gabriel García Márquez en sus memorias ilustra un pasaje de su vida con una narración del papel de la música en la sociedad. La dimensión catalizadora de energía y subversora del orden que posee la música nos servirá de entrada para analizar el fenómeno barroco de la tecnocumbia; a través de la distinción de los contextos sociales, culturales y musicales que poseen los ritmos a los que podemos denominar música nacional; porque son interpretados por ecuatorianos.

Por Rafael Escalona supe que Manuel Zapata Olivilla se había instalado como médico de pobre en la población de la Paz, a pocos kilómetros de Valledupar, y para allá fuimos. Llegamos al atardecer, y algo había en el aire que impedía respirar, Zapata y Escalona me recordaron que apenas veinte días antes el pueblo había sido víctima de un asalto de la policía que sembraba el terror en la región para imponer la voluntad oficial. Fue una noche de horror. Mataron sin discriminación, y les prendieron fuego a quince casas.

Por la censura férrea no habíamos conocido la verdad. Sin embargo, tampoco entonces tuve la oportunidad de imaginarlo, Juan López, el mejor músico de la región, se había ido para no volver desde la noche negra. A Pablo su hermano menor, le pedimos en su casa que tocara para nosotros, y nos dijo con una simplicidad impávida:

-Nunca más en mi vida volveré a cantar.

Entonces supimos que no sólo él, sino todos los músicos de la población habían guardado sus acordeones, sus tamboras, sus guacharacas, y no volvieron a cantar por el dolor de sus muertos. Era comprensible, y el propio Escalona, que era maestro de muchos, y Zapata Olivilla, que empezaba a ser el médico de todos, no lograron que nadie cantara.

Ante nuestra insistencia, los vecinos acudieron a dar sus razones, pero en el fondo de sus almas sentían que el duelo no podía durar más. “Es como haberse muerto con los muertos”, dijo una mujer que llevaba una rosa roja en

la oreja. La gente la apoyó. Entonces Pablo López debió sentirse autorizado para torcerle el cuello a su pena, pues sin decir una palabra entro en su casa y salió con el acordeón. Canto como nunca, y mientras cantaba empezaron a llegar otros músicos. Alguien abrió la tienda de enfrente y ofreció tragos por su cuenta. Las otras se abrieron de para en par al cabo de un mes de duelo, y se encendieron las luces, y todos cantamos. Media hora después todo el pueblo cantaba. En la plaza desierta salió el primer borracho en un mes y empezó a cantar a voz en cuello una canción de Escalona, dedicada al propio Escalona, en homenaje a su milagro de resucitar el pueblo¹⁴³.

Resucitarlo de la parsimonia que vivía producto de la represión del poder. En donde elementos como la tienda, la plaza, el licor, el músico son parte del fenómeno musical; no importa que ritmo se interprete, –en este caso el vallenato- lo que interesa es lo que se construye alrededor del ritmo musical, como son: los lazos de compadrazgo, camaradería, solidaridad –hasta con los muertos-, afectividad y sobre todo la posibilidad de canalizar la energía a través de la fiesta.

Entender los problemas de la cultura lejos de esta lógica es entenderlos a medias; por ello los estudios culturales muchas veces fracasan, debido a que las lecturas que se realizan son incompletas y carentes de significado; se detienen en particularidades o incluso generalizan fenómenos en una suerte de descripción social de un suceso y no un verdadero estudio. Comprender la cultura por lo tanto significa comprenderla en todas sus dimensiones, desde sus elementos portadores de sentido hasta el contexto histórico social en que se desenvuelve.

El fenómeno de la tecnocumbia parte del análisis contextual de una cultura barroca que lo alimenta en un proceso moderno de comprensión del mundo, ligado a la estructura económica dominante del capitalismo, y a un proceso ideológico de alienación que induce al consumo. Por ello es imprescindible una entrada simple al problema de la modernidad y sus distintas formas; pues, el fenómeno socio-musical se desenvuelve en ella.

El predominio de lo moderno es un hecho consumado, y un hecho decisivo. Nuestras vidas se desenvuelven dentro de la modernidad, inmersas en un proceso único, universal y constante que es el proceso de modernización; el cual aparece como una fatalidad o un destino incuestionable al que debemos someternos.¹⁴⁴

¹⁴³ GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Vivir para contarla*, Editorial Norma, Colombia, 2002, págs. 492 - 493

¹⁴⁴ ECHEVERRIA, Bolívar, *Ilusiones de la Modernidad*, Ediciones UNAM, México, 1995, pág. 134

La modernidad es un proceso de pensamiento que altera de manera radical la naturaleza de la vida social cotidiana y afecta los aspectos más particulares de la experiencia. Puede ser vista como una “forma ideal de totalización”¹⁴⁵ de la vida humana, en la cual se evidencian dos niveles: el posible o potencial y el actual o efectivo. En el primer nivel la modernidad se deja elegir, en el segundo aparece como figuración histórica efectiva; es decir, que baja del campo abstracto para convertirse en una realidad de orden ideal, caracterizada por la ejecución de proyectos histórico civilizatorios.

La definición que plantea Bolívar Echeverría de Modernidad, se encuentra ligada al desarrollo del capitalismo; el proyecto civilizatorio es también un proyecto capitalista. Las relaciones entre modernidad y capitalismo son propias de una totalización de la realidad; debemos suponer que esta totalidad tienen un centro europeo-norteamericano-asiático que legitima la Modernidad.

La vida moderna fue testigo del desarrollo de un proyecto civilizatorio real, que se expresa en un discurso materializado, donde se hacen presentes constantes modernas. Una de estas constantes es el humanismo, movimiento ideológico y literario de la reforma protestante, que hizo del hombre el centro de su atención.

El individualismo es la tendencia del proceso de socialización donde se construye la identidad individual a partir del grupo, aquí se contraponen dos principios de existencia: lo privado y lo público, que al ser incompatibles se sacrifican. El individualismo es posible gracias al proceso del "economicismo", el cual se presenta como la oportunidad para alcanzar la igualdad y eliminar las desigualdades; aunque contradictoriamente el mismo sistema moderno capitalista se encarga de reproducir sistemáticamente la desigualdad. En la modernidad, el ser humano parte de ser un sujeto individualizado para ser un sujeto economicista, que vale por lo que tiene.

¹⁴⁵ ECHEVERRÍA, Bolívar, Ob. cit, pág. 40

Podemos decir que las constantes que definen a una sociedad como moderna son: progreso (desarrollo), racionalidad y noción de sujeto; características que se reproducen en la cultura, y se utilizan como categorías que designan lo moderno:

Al *progreso* se lo comprende desde la moral, pues "Lo moderno es lo mismo que lo bueno, lo malo que aún pueda prevalecer se explica porque lo moderno aún no llega del todo o porque ha llegado incompleto"¹⁴⁶. La meta de la vida social es entonces perfeccionarse en virtud del progreso, a través de las técnicas de producción, organización social y gestión política. La tecnocumbia no es parte del progreso, es mala por ello no puede ingresar en los sitios donde se supone se encuentra la cultura, lo desarrollado-civilizado¹⁴⁷.

La *racionalidad* se expresa desde la concepción unipolar de la modernidad occidental, se irrespetan el resto de modernidades o concepciones del mundo de la vida. Posiblemente la tecnocumbia es parte de aquella modernidad que aun no es perfecta; se desarrolla en los lugares donde aun no ha llegado completamente la racionalidad como concepción realista de la historia; es el equilibrio que se encuentra entendido desde una sucesión de encabalgamientos, que ponen en tela de duda viejas certezas; por lo tanto, la racionalidad no se desarrolla si no que se generaliza, de igual forma lo no racional o lo poco racional que puede existir en la tecnocumbia.

Se puede afirmar que el fundamento y la esencia de la modernidad se halla en la racionalidad instrumental, dimensión crítica y teórica de la necesidad de elegir para sí misma y para la civilización en su conjunto un cauce histórico de orientación radicalmente diferente de las tradicionales. Racionalidad instrumental que se manifiesta de manera directa en el humanismo, como característica propia de la modernidad capitalista y que es anulada, aunque sea por unos momentos por la tecnocumbia, como una salida de escape para la modernidad que se queda fuera.

¹⁴⁶ ECHEVERRÍA, Bolívar, Ob. cit, pág. 134

¹⁴⁷ Hago alusión a los acontecimientos sucedidos en el Museo de la Ciudad, y su proyecto "Divas de la Tecnocumbia" donde el concierto que culminaba el proyecto no se realizó dentro de las instalaciones del museo y lo ubicaron en la plaza pública. Se abrió entonces el debate de la censura. Revisar prensa Agosto 2003

Para Touraine la Modernidad es la época del nacimiento del sujeto, es el paso de lo sagrado a lo profano, de la religión a la ciencia, sustituye la ideología modernista que identifica modernidad con racionalidad para asegurar su separación del mundo con la naturaleza. La modernidad entendida como la afirmación del yo interior donde se evidencian los procesos de racionalización distintos a la premodernidad, donde el centro del pensamiento y del saber era mítico - mágico.

La modernidad aparece así como la configuración de un nuevo principio de organización del mundo y por lo tanto del sentido. Ya no serán valores y creencias míticas, religiosas o tradicionales las que establezcan el orden. Sí por una parte la secularización es la expulsión destructiva de lo mágico del mundo; por otra parte implica el inicio de la edad adulta de la humanidad. Sin embargo, esta pretensión de la modernidad por dominar y controlar el mundo a través del ejercicio de la razón termina en una suerte de condena, en "una jaula de hierro"¹⁴⁸ en donde aparecen procesos como los de la tecnocumbia para escapar de ella.

La modernidad es una cultura de riesgo, denota la manera de organizar el mundo al integrar dos visiones: la profana y la técnica. La tecnocumbia parte de esta cultura de riesgo que integra una visión racionalista y mítica, cuando refleja mitos expresados y fortalecidos en ritos y tradiciones que devinieron en tecnocumbia; pero que poseen otras matrices culturales, buscando incansablemente algo que los identifique. La tecnocumbia tiene la virtud de integrar las dos visiones, la técnica y la profana en un híbrido que es posible gracias a los procesos de comunicación que desde ella se ejercen.

4.1 El problema de la Cultura: Definición

Si hay historia de la cultura está se encuentra íntimamente ligada a un proceso de mestizaje. Cada forma social para reproducirse intentara ser otra y cuestionarse a sí misma, incluso negándose en un momento originario concreto en la constitución de un sujeto social y en el mundo de la vida en el que se define su identidad. En un

¹⁴⁸ ROMERO, Rafael, *Max Weber: modernidad, racionalización y política*, en Ciencias Sociales Revista de la Escuela de Sociología y Ciencias Políticas, Universidad Central del Ecuador, Editorial Universitaria, Quito, 2000.

proceso natural que se pierde a lo largo de los siglos, pero que en la práctica cotidiana se invierte y regresa; la hipótesis del momento originario de Bolívar Echeverría no tiene que llevar a comprender la historia de la cultura como la suma de derrotas políticas,

... por el contrario, aporta a una narración de la historia de la cultura como un proceso en el que cada forma social, para reproducirse en lo que es, intentaría ser otra, cuestionarse a sí misma, aflojar la red de su código en un doble movimiento: abriéndose a la acción corrosiva de las otras formas concurrentes y al mismo tiempo, anudando según su propio principio el tejido de los códigos ajenos, afirmándose desestructuradoramente dentro de ellas.¹⁴⁹

Los fenómenos artísticos en la cultura no dejan de atravesar el proceso mediante el cual cada forma social para reproducirse intentará ser otra, ya ocurrió cuando la monodía fue superada por la música renacentista y esta a su vez superada por el estilo clásico y a su vez esta por el estilo romántico. La música es quizá la forma artística de la cultura que determina la vida de los pueblos más íntimamente; pues a diferencia de la pintura, la escultura o la literatura, que generalmente aparecen dentro de grupos herméticos, la música se populariza después de la segunda revolución industrial como hemos analizado en el segundo capítulo.

Entendemos por cultura, la construcción social de un amplio conjunto de medios materiales y espirituales con los que el hombre reproduce su existencia; una producción material-simbólica, donde la sociedad al mismo tiempo que produce los medios naturales para la reproducción de su existencia los perpetúa creando una nueva vida.

El hombre concreto es el resultado de la producción material de su existencia; se distingue de los animales por la conciencia, la religión y sobre todo cuando empieza a producir sus propios medios de vida, y al producirlos, el hombre reproduce su vida material-simbólica. El ser humano reconoce su condición de creador; es decir de productor de su existencia autónoma e independiente, lo que lo ubica al margen del materialismo teológico en el que depende de Dios, y del materialismo mecanicista donde depende de la naturaleza¹⁵⁰. El ser humano se autodefine, se auto referencia, se autonombra.

¹⁴⁹ ECHEVERRÍA, Bolívar, *La Modernidad de lo Barroco*, Editorial Era, México 1998, pág. 139

¹⁵⁰ BENÍTEZ, Milton, *Ámbito o Campo de Análisis de la Cultura*, pág. 169

El hombre es ajeno a lo natural desde occidente, invierte la animalidad que heredamos de nuestros antecesores en distintas actividades que

...reafirman en términos de la singularidad, el modo en que cada caso propio, cada comunidad determinada –étnica, geográfica o histórica- realiza o lleva a cabo el conjunto de funciones vitales; reafirmación de la identidad o el ser mismo, de la mismidad del sujeto concreto, que lo es también de la figura propia del mundo de la vida, construido en torno a esa realización¹⁵¹.

El tipo de reflexión es otra, pues depende de un distinto lado de la historia y la cultura, aunque parten de un mismo hecho: la producción material; la una comprende la formación socio económica y la otra comprende el mundo y su dimensión particular en ella. Según Marx¹⁵² la línea de la historia es desarrollada en conjunción con la del hombre – mundo, nos remite a la comprensión del tiempo donde se observan continuidades y rupturas, ligadas a la producción de una vida material que expresa cambios y transformaciones. Para Marx los hombres estamos para hacer historia viviendo, pero para vivir debemos satisfacer necesidades básicas, por lo tanto, en lo que denominaríamos el primer hecho histórico en la cultura se encuentra la necesidad de producir medios indispensables para la satisfacción de esta necesidad. Con el cumplimiento de la necesidad el hombre se inserta en un sistema de apropiación con sus respectivas formas de propiedad; la producción entonces aparece como una respuesta a las necesidades del hombre.

La producción material del hombre depende de la satisfacción de sus necesidades básicas, el modo de satisfacerlas se halla determinado por el objeto transformado en el trabajo y el modo de disfrute a través del consumo; es así que la historia surge como determinación de lo económico que conforma el todo social, un todo complejo porque depende de una organización cualitativamente diferente en el tiempo.

La producción material en concreto se evidencia en el trabajo como una actividad humana que produce lo real, produce objetos que satisfacen necesidades, lo que devela la potencia creadora del hombre en el trabajo. Posee una dimensión objetiva creadora del mundo de las cosas como actividad creadora del mundo material, y con una dimensión subjetiva como principio de individuación y subjetivación creadora de lo humano (lo ideológico).

¹⁵¹ ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 133

¹⁵² BENITEZ, Milton, *Ob. cit.*, pág. 172

El mundo real es el resultado de la objetivación de las cosas, es decir de la dimensión objetiva creadora del mundo en un movimiento práctico, pero que en el fondo es subjetivo, pues depende de la conciencia, como apropiación intelectual de lo real en el pensamiento; para Marx es el ser consciente y el ser del hombre en sus relaciones reales con objetos, naturaleza, consigo mismo y con otras personas las que determinan su ser social; las relaciones humanas aparecen en el pensamiento como representación, la conciencia es la representación del mundo real, nuestra realidad es la percepción organizada y dotada de sentido. El problema de la conciencia radica en comprender las estructuras de lo subjetivo (ideológico) y los sistemas de representación que se expresan en un sistema de pensamiento determinado por la conciencia social, a través del lenguaje como conciencia práctica.

La conciencia social es el lugar donde aparece el principal problema de comprensión de la cultura, en donde el trabajo como actividad creadora de lo real (objetivo) es la base subjetiva (ideológica) del hombre. El trabajo se vislumbra como una actividad del hombre y de sus necesidades que lo vuelve una actividad creadora del mundo real, lo cual se evidencia en el sometimiento del hombre al mundo de las necesidades, es decir a la dictadura del mundo real.

El producto que el hombre ha producido se presenta como un objeto de satisfacción de necesidades y de consumo, este objeto útil, es un objeto determinado por: las condiciones materiales de su producción, del hombre y su contexto que expresa su realidad como un conjunto de necesidades específicas. Aparece como forma, no como la objetivación del trabajo si no como la materialización de un estilo que lo corporiza y lo hace presente en el producto útil. Como forma, el producto vislumbra la relación total del hombre y el mundo, este objeto al poner a la luz esta relación se convierte en un objeto portador de sentido, deja de ser parte de la estructura económica y se convierte en parte de la estructura de significados, se convierte en mediador para dar fe de la presencia del hombre en el mundo.

El sentido surge de lo propio de los objetos que se manifiesta en las relaciones de los hombres en una sociedad mediada por ellos; el hombre no entra en relación directa con los objetos. Para Marx el problema de la mercancía, como se denomina al objeto

en la sociedad burguesa se encuentra en su sensibilidad (valor de uso) y su suprasensibilidad (valor de cambio), relacionado más con el objeto y un orden determinado y específico o sea con el mundo de la cosificación, el cual por un lado es un sistema de relaciones con predominio del objeto y por otro es una dimensión que se da en un espacio donde ese objeto adquiere un carácter de “fetiche”¹⁵³. La unidad de estos aspectos se origina en un ambiente, sociedad o época donde surge el sentido; las cosas ya no se encuentran ligadas al hombre por su utilidad si no como símbolos cargados de significado o elementos de identidad, identificación o reconocimiento del mundo.

En otras palabras hablamos del simple y vulgar destino como el acontecer de la vida de los hombres en el interior del tiempo determinado por ciertas condiciones histórico materiales, que provocan en el pensamiento del hombre su cosmovisión; es decir la representación de los contenidos de la conciencia como la expresión intelectual del conjunto universal, fuente del sentido y los saberes del hombre que reproducen su existencia como un universo objetivo y subjetivo, un universo del mundo de las cosas y el mundo de la conciencia.

Lo propio de una cultura radica en las formas sociales de la actividad material y espiritual como productoras y portadoras de sentido que contienen significación y se constituyen por lo tanto en elementos de identidad. El espacio de articulación se halla en la existencia de un sistema de representación y de los contenidos de conciencia donde las cosas son instancias productivas y portadoras de sentido. Todo esto dentro de un sistema de pensamiento no homogéneo que descansa sobre tres tipos de pensamientos particulares: El Racional - Lógico, identificado con la filosofía, la ciencia, y el conocimiento; el mítico, identificado con la ritualidad y la religión; y el estético, relacionado con la producción de formas artísticas.

En nuestro estudio abordamos de manera concreta el pensamiento estético de la cultura relacionada con la producción de formas artísticas, y lo hacemos en miras a ubicarnos en el ámbito del derecho, dador de la identidad en la cultura. Intentamos delinear una identidad musical, a partir del estudio del fenómeno socio musical de la tecnocumbia. Partimos de que la tecnocumbia como fenómeno socio musical tiene

¹⁵³ BENITEZ, Milton, *Ob. cit.*, pág. 195

sus orígenes en otros ritmos musicales nacionales como la rocola y el pasillo; pero que los subvierte cuando importa elementos musicales del extranjero como el tecno y la cumbia. Aunque como fenómeno musical no se encuentra mayor cambio, no por el hecho de escasez de originalidad; si no más bien, por que la matriz de la identidad musical popular no ha cambiado, así como no ha cambiado el grupo social que gustaba antes de la rocola y que hoy se ha convertido en el público de la tecnocumbia.

4.2 El Derecho, portador de identidad en la cultura

El ámbito de construcción de la cultura: El derecho, se encuentra determinado por las relaciones de propiedad y de pertenencia, que generan identidad; las relaciones de propiedad se configuran a partir de las condiciones atributivas, es decir del cumplimiento de los roles; mientras que las relaciones de pertenencia se configuran a partir del sentido de la idea de lo propio. Dentro de estas relaciones aparecen tres momentos, el yo, el tú y el nosotros, que responden a una totalidad.

El derecho es un elemento cultural viviente de un grupo determinado conjuntamente con otros ámbitos de relaciones específicas como el económico, político e ideológico, que hacen de un sociedad un sistema. Estos ámbitos se han desarrollado histórica y ontológicamente; pero el derecho es más histórico y relativo sociológicamente hablando.

El derecho para Montesquieu se deriva de la naturaleza de las cosas, las mismas que se evidencian en las relaciones necesarias de los hombres, relaciones que se encuentran plasmadas en la ley, es por ello que al derecho se lo reconoce como el producto del acuerdo entre los hombres, el cual debe manifestarse en su obediencia a la ley, que de acuerdo a las circunstancias adopta un giro autoritario o democrático. Por lo tanto el derecho es una producción del espíritu, que de manera rigurosa se basa en la razón, en la comprensión de las categorías de sujeto, libertad y ley.

Al derecho no solo podemos comprenderlo como un dador de sentido en cuanto a leyes se refiere, sino que también es necesario identificarlo con la naturaleza humana, otorgándole un sentido particular sobre el sujeto, el cual se apropia del

trabajo de su cuerpo y la obra de sus manos a través de la cultura¹⁵⁴. Así como existe un derecho particular existe un derecho natural que preexiste al conjunto de ideas, principios jurídicos y contratos; para Touraine este derecho natural se encuentra evidenciado en primera instancia en los principios de la revolución francesa; después de ella el hombre no tiene naturaleza ni derechos naturales, a partir de ese momento todos sus derechos se convierten en derechos sociales relacionados constitutivamente con la ley.

Las definiciones realizadas con anterioridad demuestran diferentes concepciones relacionadas con el aspecto jurídico del derecho; este aspecto no se limita únicamente al jurídico, también trabaja principalmente por identificar al derecho como la representación de los intereses de la sociedad en la que se produce; es decir adquiere una matriz social que sirve de instrumento de integración social y racional. Hablar de un derecho social significa hablar de categorías de integración lo que asegura el orden, categorías de protección que defienden a los individuos de una instancia suprema de acumulación, y de categorías contractuales que ordenan las relaciones entre intereses opuestos¹⁵⁵.

El aspecto social del derecho es necesario para sistematizar elementos de prioridad; se trabaja lo social con miras a la construcción de la identidad a través de las relaciones de propiedad y pertenencia, que se ponen de manifiesto en lo social y que buscan como fin la construcción de la identidad; objetivo que se cumple con el desarrollo de la práctica social del derecho, y que se institucionaliza en la sociedad como producto de la interacción social. El derecho por lo tanto es una producción espiritual y no material derivada de la objetivación y subjetivación del trabajo.

El punto central del derecho radica en la construcción de la identidad; los individuos solo alcanzan la identidad en el derecho, fuera de él adquiere distintas categorías según el ámbito cultural en el que se desenvuelvan, con esto no se afirma que los individuos pasan de un ámbito a otro, pues los mismos se suceden simultáneamente.

¹⁵⁴ TOURAINE, Alain, Ob. cit, pág. 125

¹⁵⁵ TOURAINE, Alain, Ob. cit, pág. 230

Las relaciones de propiedad son atributos propios ligados al reconocimiento de lo propio como una categoría atributiva de los sujetos donde debe coexistir la razón como elemento primordial sobre las pasiones lo que lo vuelve un sujeto con voluntad creadora y al mismo tiempo con amor a si mismo como una muestra de superación; aunque esta superación no alcanza ni a la naturaleza ni a dios, porque a la naturaleza se la domina y a dios se lo reconoce.

En la cultura el sujeto es un ser concreto resultado de la producción material de su existencia a lo que también podemos decir se encuentran ligadas otras actividades, la principal es la satisfacción de necesidades de supervivencia y de placer. Al mismo tiempo que el sujeto satisface sus necesidades cumple roles que se configuran desde atributos específicos y que se constituyen en propiedad del sujeto. Esta condición atributiva del rol es cultural y cumple con un determinado contexto que denota pertenencia al grupo humano al que pertenece el sujeto, en él cumple un rol específico y ocupa posiciones que corresponden a sus derechos y obligaciones.

El rol se encuentra definido por el conjunto de actividades del sujeto marcadas por el hecho de ocupar un lugar determinado en el grupo donde el sujeto en ejercicio cumple derechos y obligaciones; un sujeto puede desempeñar al mismo tiempo varios roles que generalmente son compatibles entre sí.

En segundo lugar para la construcción de la identidad surgen las relaciones de pertenencia que se encuentran caracterizadas por el cumplimiento de los roles dentro de un determinado contexto, las relaciones que produce son construcciones sociales que se mueven a partir de la identidad y la diferencia donde aparecen tres momentos simultáneos el yo, el tú y el nosotros, como construcciones culturales en un determinado contexto donde se hacen evidentes categorías de sensibilidad en el contacto del hombre con el mundo. El yo aparece como ente hacedor del mundo ideal y real; como un animal simbólico que produce significado y sentido; el sujeto logra convertirse en yo cuando no confunde las opiniones, las sensaciones y las necesidades; es decir, se libera del mundo pero no de su mundo material y espiritual sino de la naturaleza que le rodea.

La construcción de la identidad por medio del desarrollo de las relaciones de propiedad y de pertenencia entran en conflicto cuando el sujeto se enfrenta a un problema cultural definido por la conciencia de pertenencia y de propiedad que aparecen antagónicas; lo propio y lo ajeno se expresa en el derecho como condición para la reproducción del orden social, y al mismo tiempo crea una diferencia del otro.

La cultura barroca a la que nos referiremos más adelante, no distingue lo propio; la identidad para lo barroco es compartir elementos de aquí y de allá, precisamente porque deviene de una época cargada de dominación en donde un tipo de cultura para no desaparecer acepta conjugarse con las más diversas formas de la cultura antagónica; prueba de ello son los retablos¹⁵⁶, que nos muestran físicamente la unión de las identidades. Ahora somos partícipes de nuevos retablos que aparecen en la música, la política, la comida y hasta los sentimientos; porque la cultura dominante se impone a través de todos sus aparatos ideológicos en todos los campos, y debemos tomar un poco de aquí y un poco de allá y desde ahí construir nuestra identidad.

No pretendemos delinear una identidad como ecuatorianos, andinos o latinoamericanos, apenas esbozaremos una identidad musical popular desde la tecnocumbia, porque ella es resultado del fenómeno de la rocola y el pasillo que se los puede catalogar como populares¹⁵⁷, y a partir de ellos delinear identidad musical.

4.3 La identidad y el problema del otro.

Procesos de Construcción de Identidad:

La identidad solo puede ser tal si en ella se da una dinámica que, al llevarla de una des – sustancialización a una re – sustancialización, la obliga a atravesar por el riesgo de perderse a si mismo, enfrentándolo con la novedad de la situación y llevándola a competir con otras identidades¹⁵⁸.

Entenderemos la identidad como una construcción social discursiva de un conjunto de bienes culturales que permiten reconocer una sociedad de otra, y cuyo origen es preferentemente histórico. Tal identidad es propia de los sujetos y no impuesta desde

¹⁵⁶ Figuras de imágenes religiosas como vírgenes o ángeles que en su base poseen animales identificados con las culturas prehispánicas como la culebra (dios de la sabiduría).

¹⁵⁷ MULLO SANDOVAL, Juan, *Ob. Cit*,

¹⁵⁸ ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit*, pág. 137

afuera, por tanto nace de un auto reconocimiento de la pertenencia a un grupo humano en particular y de toda la herencia que de este se hereda.

El proceso de construcción de la identidad cultural, debe entenderse como algo que no se detiene ni puede detenerse en alguna etapa privilegiada. Es más, debe comprenderse como un proceso discursivo que permite una variedad de versiones. Actualmente la discusión en torno al tema de la identidad se debate alrededor de dos posiciones teóricas: La primera (esencialista) plantea que existe una esencia latinoamericana en nuestro pasado histórico, la cual se encuentra congelada en el mundo indígena o bien en una fusión mestiza originada en el Barroco americano del siglo XVII. Por otro lado, existe también una corriente de pensamiento que destaca el carácter problemático de la identidad, situándola como una constante búsqueda en la cual conviven las diferentes herencias culturales que hemos recibido y continuamos absorbiendo. La identidad podría ser un proyecto que se construye día a día sin esencias elementales, sino como una superposición de tradiciones, pensamientos e ideologías provenientes de distintas partes del mundo.

La necesidad de configurar la identidad no es nueva; su cuestionamiento surge como producto de la conquista y dominación de América; la necesidad de identificarse es evidente, primero en la colonia donde el sujeto del siglo XVII sólo puede ser criollo, español, indio¹⁵⁹ o negro; su condición de sujeto era negada, y se asumía el discurso del dominado que no puede tener identidad ni sentirse parte de un lugar porque todo pertenecía a la corona española.

En la América conquistada el derecho así como otros ámbitos de la cultura se ven afectados; la generación de identidad, primero se vuelve ambigua y segundo se construye desde la identidad europea centralista¹⁶⁰. Las relaciones de propiedad y de

¹⁵⁹ Incluso otro tipo de identidades, son anuladas, todos son indios para los europeos, incluso son ellos quienes agrupan a los habitantes de ciertos sectores en grupos étnicos; por ejemplo la identidad aymara, es una identidad colonial creada a partir de la lengua franca aymara. En RIVERA, Silvia, *Pachacutik: Los Horizontes internos del colonialismo utópico*.

¹⁶⁰ La historia de América latina es la historia de Europa; es la ruptura que el viejo continente debía atravesar para considerarse moderno y evidenciar de forma más clara el proyecto civilizatorio; la historia es contada y escrita por europeos. Por ello la necesidad de escribir una nueva historia. El siglo XX se constituyó en el escenario perfecto para realizar una lectura diferente de Latinoamérica, Mariátegui, ensayista peruano, plantea una nueva lectura de la historia en el Perú y los Andes, una lectura que incluya el método marxista como eje transversal de investigación y que trabaje sobre el indigenismo; Mariátegui inaugura esta corriente de pensamiento que se alimenta más tarde de otros

pertenencia se alteran, la conquista las define desde la cultura dominadora, la misma que implanta nuevos sistemas de representación y de producción de sentido.

Los roles que se construyen están determinados por la lucha en defensa de lo conquistado, entonces aparece como primer determinante de la identidad; el imaginario que se crea a partir de ella es el imaginario del conquistador en defensa de un territorio americano que se lo concibe como dador de poder. El rol que asume el conquistador es el del abanderado de la razón, el portador de la civilización; y el americano es asumido como el objeto de su conquista, al que hay que convertir.

Se alteran los conceptos de propiedad y de no propiedad (lo ajeno), lo propio se constituye desde lo apropiado, el conquistador centra su ego en el de la apropiación de una cultura que no es la suya, pero la cual le otorga reconocimiento y poder. Lo ajeno se constituye como lo desapropiado, desde la validación del poder; afirmamos entonces que el mundo indígena legitima al mundo europeo en la medida que se convierte en su periferia.

Con respecto a las categorías que se forman en torno a la construcción cultural: el yo, el tú y el nosotros; estas no se expresan como alteridades si no como una apropiación del tú y el nosotros por parte del yo. El yo europeo viene cargado de una identidad producto de su realidad socio histórica, es un yo con deseo de expansión, de dominio y de conquista; capaz de cualquier acto en nombre de ellas. Está búsqueda de identidad que el europeo trae del viejo mundo a América es un problema moderno, que tiene sus orígenes en el individualismo occidental.¹⁶¹

El yo es un proyecto reflejo del que es responsable el individuo, según Giddens, no es lo que somos sino lo que nos hacemos¹⁶², el conquistador se hizo a partir de encubrir al otro, cuando lo encubre quiere reflejarse en el, y lo consigue porque el otro legitima esta apropiación, a través de la dominación. Cuando el conquistador es yo y tú al mismo tiempo la categoría de nosotros es yo también, no hay alteridad, ni sentidos de identidad y de diferencia.

teóricos que bajo la premisa de reescribir la historia plantean diversas entradas a la modernidad de América Latina como Dussel y Echeverría, autores citados en este trabajo de investigación.

¹⁶¹ GIDDENS Anthony, *La identidad del Yo*, Ediciones Península, Barcelona, 1994, pág. 98

¹⁶² GIDDENS Anthony, Ob. Cit, pág. 99

Con la Revolución Francesa y la expansión de sus contenidos ideológicos expresados en “Libertad, Igualdad, Fraternidad”, varios movimientos independentistas se desplegaron en América, inducidos fundamentalmente por patriotas que se influenciaron de las ideas francesas y estadounidenses. Los patriotas eran criollos que mantenían relaciones de propiedad y pertenencia tanto con indígenas como con la corona española. Estos criollos decidieron liberarse de la corona española y considerar como propiedad suya lo que les pertenecía a los españoles.

De esta forma se arman las guerrillas de América Latina sin importar su procedencia racial; Bolívar se constituye en la figura a través de la cual los habitantes de América se encuentran identificados, porque él representaba y le pertenecía la libertad. Es así que se consigue la libertad pero solo momentánea, las propiedades pasan de mano de los españoles a los criollos, el nosotros no existe, solo existe la diferencia entre el tú y el yo; diferencia que se marca en la clase fundamentalmente.

Esta diferencia determina la vida republicana de todos los países de América Latina; el YO es el poder que siempre se ha encontrado en manos de los mismos criollos que tan solo han cambiado de nombre; primero eran terratenientes, luego burgueses, luego oligarcas y finalmente en la globalización son neoliberales; pero al final son lo mismo. El TÚ siempre se ha configurado como el dominado, pero nunca estas categorías se han integrado, pues no existe la categoría del nosotros en la constitución de la identidad latinoamericana.

Si debemos generalizar al nosotros latinoamericano, este debe ser en primer lugar mestizo, segundo debe pertenecer a un grupo social que comparta la misma condición con respecto al reparto de las riquezas y que sea considerado como pueblo. Por ello la necesidad de la identidad; algunas corrientes afirman que la identidad habrá que retomarla de las raíces ancestrales prehispánicas; otros más moderados hablan de una identidad indígena española y otros de un ser mestizo que vive en un mundo globalizado. Nuestro estudio le apunta a un rasgo de la identidad, y le apunta a la música, porque en ella se reconoce el pueblo, es parte de la fiesta, y ella es parte del mundo de los hombres desde siempre; porque como cultura somos primero mítico mágicos, y nuestros antepasados construyeron sus vidas en torno al ritual.

La música por lo tanto, recalcamos, es parte de la vida de los hombres desde siempre, y se encuentra íntimamente ligada a la cultura; por ello para comprender un fenómeno socio musical, es necesario primero comprender las formas culturales en las que se desarrolla, y sobre todo comprender la identidad que genera el ser mestizo.

Se considera entonces al mestizo como un ser despreciado tanto por indígenas como por españoles; forja una identidad a partir de la negación, estigmas y prejuicios provenientes de ambos grupos. Su espacio de asentamiento es la ruralidad donde históricamente ha estado sometido al poder de los dueños de la tierra, aunque también ha sido el espacio en donde ha construido una forma de ser campesina.

Como ritmo musical la tecnocumbia posee su grupo base en las zonas campesinas; zona mayoritariamente indígena, que construye una lógica distinta de la cultura y lo hace desde la tierra; su vida social, política y cultural se construye en torno a los procesos de producción, consumo y reparto de las riquezas de la tierra, inclusive la fiesta, espacio privilegiado de socialización, permite hacer evidente la participación, organización y despliegue comunitario. La fiesta por sí sola muy poco tiene que decir, son todo el conjunto de sus elementos los que determinan su importancia y lo hacen por que son portadores de identidad; gran parte de las fiestas populares en nuestro país son míticas, porque corresponden a una cultura barroca de la América conquistada por españoles que hibridó sus formas para perpetuarlas.

...para que una cultura sea realmente ella misma y este en condiciones de producir algo original, la propia cultura y sus miembros deben estar convencidos de su originalidad, y en cierta medida, también de su superioridad sobre los otros¹⁶³

Una identidad socio musical es posible cuando el sentido –“ser una persona [con identidad] es conocer, prácticamente siempre, mediante algún tipo de descripción o de alguna otra manera, tanto lo que uno hace como el porqué lo hace”¹⁶⁴-, desde el cual se construye sea más que un discurso adoptado por la mayoría, una forma de ver y vivir la realidad. Cuando planteamos la necesidad de identificar una identidad socio musical no nos estamos refiriéndonos a una cuestión de territorio o territorialidad; es sobre todo un ethos, que lleva a caracterizar al particular musical.

¹⁶³ LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito y Significado*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pág. 41

¹⁶⁴ GIDDENS, Anthony, *Ob. cit.*, pág. 51

Pero ¿este Ethos existe? No existe ahora, porque nunca existió. Resulta de todo esto que la pregunta por la identidad no es un cuestionamiento puramente especulativo, sino que también corresponde a una variante no explícita de pensamiento político, y - en algunos casos también- de respuesta ideológica ante los problemas de la sociedad y la cultura. Del encuentro original entre la cultura española e indígena, emergió un nuevo modelo cultural fuertemente influenciado por la religión católica, relacionado con el autoritarismo político y no muy abierto a la razón científica. Este modelo coexistió con la esclavitud, el racismo, la inquisición y el monopolio religioso.

Los procesos que generan identidad corresponden a grandes aparatos ideológicos que se materializan en situaciones concretas más pequeñas, y que se evidencian en las prácticas cotidianas; como afirma Agnes Heller, para reproducir el orden social es necesario que un hombre particular se reproduzca como tal; la vida cotidiana por lo tanto se convierte en “el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez crean la posibilidad de la reproducción social”¹⁶⁵. Todo hombre posee una vida cotidiana distinta a la del resto; la característica de unicidad se ejerce en todas las sociedades, la reproducción depende de cada hombre en concreto, las actividades son las mismas, el hombre las vuelve distintas y particulares. Cada vida particular posee un sentido distinto, que puede ser unificado, a través de la práctica de un ethos generalizado en el ritual y la fiesta, es decir, en el tiempo de lo extraordinario.

Se entiende por vida cotidiana lo que sucede normalmente y lo diferente; así como para otros, vida cotidiana comprende a la relación que existe entre naturaleza y sociedad¹⁶⁶. El hombre particular solo se reproduce cuando cumple una función en la sociedad, una de las actividades donde el hombre particular cumple una función es en la reproducción; en esta actividad el hombre se parece a un animal, cuando se reproduce para reproducir a la especie.

El particular nace en sistemas e instituciones concretas, y es deber del hombre particular saber usar y conocer las instituciones en las que nace; pues el hombre debe aprender determinadas actividades para reproducirse como particular, de lo contrario

¹⁶⁵ HELLER, Agnes, *Sociología de la Vida Cotidiana*, Cuarta Edición, Editorial Península, Barcelona, 1977, pág. 19.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pág. 21

la sociedad no pudiese reproducirse. En la vida cotidiana el hombre se objetiva, es decir se forma tanto a si mismo como a su mundo más inmediato, a suerte de un espejo que refleja su realidad y la del otro. En la vida cotidiana nos enfrentamos a procesos de objetivación, en los que el hombre o la mujer particular pierden el sentido de su reproducción y se vuelven reaccionarios o revolucionarios al sistema.

El ser particular latinoamericano se configura alrededor de una historia de encubrimiento¹⁶⁷, conquista y dominación; de un pasado ancestral mítico que posee por herencia de los pueblos que habitaban América antes de la conquista. El latinoamericano reproduce su vida cotidiana sin pasado histórico y sin pasado tampoco hay futuro, por ello su dominación es más fácil de ejecutar.

La historia latinoamericana de los dos últimos siglos es particularmente compleja, puesto que el otro es parte de un todo que se experimenta como marginal con respecto a un centro dominante, lo que lo ubica en posición de agente activo envuelto en una empresa de autoafirmación y valoración de su identidad fundada en el rechazo del dominio económico, político y cultural impuesto desde afuera. Desde este punto de vista, Latinoamérica puede ser concebida como un continente de alteridad doble: por una parte, la otredad referida desde el espacio europeo y norteamericano; por otra, la presencia del Otro indígena, agente generado por el poder institucionalizado que legitima el discurso del colonizador español a partir de su presencia en el continente desde 1492. Esta doble alteridad ha constituido la base de una serie de afirmaciones problemáticas y ambiguas referente a la identidad Latinoamericana.

Estamos conscientes de que cualquier estrategia con que un colectivo humano examina la cuestión de su identidad requiere de un cierto grado de homogeneización en el proceso de inclusión o exclusión de los componentes del sistema, su identificación con un proyecto en común y la forma en como revisa o rescribe su historia. Sin embargo, cuando se emprende un proyecto de esta naturaleza en una sociedad compuesta de múltiples agrupaciones étnicas, el observador debe relativizar la propuesta homogénea del grupo en cuestión, puesto que fácilmente puede caer en el error de identificar al grupo en términos engañosamente apriorísticos, lo que acarrea el riesgo de reducir la seriedad de la observación.

¹⁶⁷ DUSSEL, Enrique, *El Encubrimiento del otro*, Ediciones Abya Ayala, Quito, 1994, pág. 28

El otro, por lo tanto, aparece negado y encubierto, representa a la cultura dominada que no puede ser reconocida, este es el legado que le deja la época de la conquista a la identidad de los pueblos latinoamericanos; y lo hace desde variados elementos, uno de ellos la música, por ello la música popular es encubierta y hasta relegada, sus manifestaciones son negadas desde un discurso dominante. Peor aun si no referimos a una posible identidad socio musical, no existe no porque la música no la generara si no porque la cultura dominante no la reconoce y la reprime, aunque ella siempre encuentra los mecanismos para calar hondo en el espíritu del grupo que comparte el gusto social por uno u otro ritmo.

4.4 La identidad tecnocumbiera:

Aproximaciones a la identidad barroca musical

Por supuesto no podemos desmerecer todos los rasgos identitarios del fenómeno, pues estos permitieron su desarrollo y de hecho fortalecen una identidad que podemos llamarla tecnocumbiera, que reproduce algunos rasgos de la identidad ecuatoriana matizada desde los distintas avances tecnológicos, lógicas culturales y hasta procesos migratorios. Una nueva identidad que fortalece lo andino, aunque este no se halle evidente, pero que se encuentra en el discurso, y que también se manifiesta en el apoyo de un grupo determinado de gente; sin que este ritmo sustituya a otros ritmos que por memoria histórica se encuentran en el pueblo como el sanjuanito, el pasacalle o el yaraví.

La identidad que genera el ritmo musical de la tecnocumbia, resultado de ritmos antecesores como la rocola y el pasillo, es una identidad barroca; nos apoyaremos en el concepto de Bolívar Echeverría para intentar delinearla y a partir de ella denunciar el papel de la comunicación en la construcción de sentidos. Posiblemente no precisaremos la identidad en un sentido estricto del término; lo que proponemos es delinear un marco de análisis para un ritmo musical popular.

Reducido a la periferia del mundo contemporáneo –pese a haber dominado durante todo el siglo XVII- el ethos barroco ha seguido reproduciéndose como una propuesta

genuina de humanidad moderna, ha seguido ofreciéndose como una vía coherente para el cultivo de la singularidad concreta del mundo propiamente humano de la vida y la tecnocumbia es prueba de ello.

Hablar de un 'modo de vivir' barroco, extender el calificativo de barroco de las obras de arte definidas como tales al conjunto de los fenómenos culturales que las rodean; e incluso a la religión o a la época en que ellas fueron producidas [...] aparece como una de las configuraciones por las que deben pasar las distintas formas culturales en su desenvolvimiento orgánico; como la configuración tardía de las mismas, que se repite así, con un contenido distinto, en la sucesión de formas culturales a través de la historia.¹⁶⁸

Bolívar Echeverría señala que América Latina vive nuevos procesos de interacción moderna, por el desarrollo de la tecnología, los medios de comunicación y el neoliberalismo; que conforman sistemas de pensamiento que no se evidencian en los países del centro; a todo este conjunto de formas de ver la vida las llama <Barrocas> y las entiende desde la racionalidad moderna con una carga de simbolismos andinos, capaces de determinar fenómenos diferentes a los que se suceden en otros lugares; fenómenos como la tecnocumbia, que se origina en los sectores populares y se reproduce en ellos, modernos en la utilización de la tecnología, y andinos en el momento de reproducir socialmente el ritmo.

El campo cultural que configura la Europa del siglo XV, fecha cronológica que marca el reparto del mundo en colonias; determina la conformación del centro y la periferia, ubica a Europa como el centro desde donde se emana todo tipo de conocimiento. Europa es el centro del saber, exporta conocimiento a través de los descubrimientos, legitima saberes por medio de las Revoluciones y mantienen el dominio del comercio. Su crisis aparece cuando la economía y la cultura viven procesos de separación entre el hecho y el sentido. Esto no quiere decir que existió una modernidad perfecta pues se evidenciaron procesos de modernidad y de no modernidad que convivían juntos aceptando una lógica del dominio, que ubicaba a la Modernidad Racional como dominadora y a la Modernidad irracional como dominada. En el mundo existen y conviven dominados con dominadores, pero sus relaciones para Nietzsche no están trazadas por la moral, como los dominados siempre se mantienen así, estos tachan los actos.¹⁶⁹

¹⁶⁸ ECHEVERRÍA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 11

¹⁶⁹ TOURAINE, Alain, *Ob. cit.*, pág. 25

Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producido por el productivismo capitalista, al convertirlo en el acceso a la creación de otra dimensión, retardadoramente imaginaria de lo cualitativo. El ethos barroco no borra la contradicción necesaria del mundo de la vida en la modernidad capitalista [...] la reconoce como inevitable pero se resiste a aceptarla¹⁷⁰

Lo barroco es la forma cultural propia de la modernidad, expresada en la estetización barroca de la vida cotidiana y materializada en la creación artística; lo barroco permite pensar el estar en discontinuidad o más allá de la modernidad. Es una categoría tomada de la historia de la cultura, no obedece a una crisis pasajera de innovación o renovación dentro de la modernidad sin la cual la civilización se vuelve inconsistente, evidencia una crisis civilizatoria o crisis del proyecto de la modernidad, que se pone en contra de quién la puso en pie.

América configura el concepto de modernidad desde el Mito de la Modernidad; la invención aparece como la construcción teórica y el descubrimiento de América como la praxis; se desarrollan plenamente a partir de la conquista y se supera de la alteridad negada la dignidad e identidad de las otras culturas, del otro previamente encubierto. Por ello es necesario negar la premisa mayor que acompaña la modernidad en el Nuevo Mundo: El Eurocentrismo.¹⁷¹

La modernidad europea coloca al resto de culturas como su periferia. En los últimos cinco siglos la modernidad tuvo y aprovechó la oportunidad de intervenir en la historia de América Latina y de transformar su sociedad a través de la modernización. Parece haber sido tan profunda que las otras que vinieron después, la del “colonialismo ilustrado del siglo XVIII, la de la nacionalización republicana del siglo XIX, y la de la capitalización dependiente en este Siglo XX”¹⁷²; no fueron capaces de alterar su condición conceptualizadora del mundo.

Lo moderno y lo barroco son dos conceptos que aparecen cada vez con más frecuencia cuando se habla de identidad e historia latinoamericana; y cada vez se vuelven más ambiguos. Bolívar Echeverría por **modernidad** va a entender un proyecto civilizatorio específico de la historia europea; un proyecto histórico de larga

¹⁷⁰ TOURAINE, Alain, *Ob. cit.*, pág. 91

¹⁷¹ DUSSEL, Enrique, *Ob. cit.*, pág. 44

¹⁷² ECHEVERRÍA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 57

duración, que aparece en los siglos XII y XIII. Por **Barroco** va a entender, retomando un concepto que ha estado por mucho tiempo en desuso “una voluntad de forma”¹⁷³ que especifica una manera de comportarse con cualquier sustancia para organizarla para sacarla de un estado amorfo previo o para metamorfosearla.

A la modernidad y al barroco se los entiende desde dos concepciones de la historia, en dos momentos diferentes entre sí y de diferente orden; pero que están íntimamente conectadas. La primera una historia de amplios alcances de la constitución de la especificidad o singularidad de la cultura Latinoamericana en el siglo XVII. La otra una historia particular, que dura dos siglos y que es de orden político religioso.

Para Echeverría, la ambigüedad de la Modernidad en América Latina proviene del hecho de que el proyecto histórico espontáneo que inspiraba de manera dominante la vida social en América Latina del siglo XVII, no era el de prolongar (confirmar y expandir) la historia europea si no un proyecto del todo diferente: Recomenzar (cortar y reanudar) la historia de Europa, rehacer su civilización; el proceso no es una variación de vida civilizada si no una metamorfosis completa; no habría sólo un proceso de repetición modificada de lo mismo sobre un territorio vacío, si no un proceso de recreación completa de lo mismo, en la transformación de un mundo pre existente.

Bolívar Echeverría plantea el concepto de lo **Barroco** para comprender la modernidad desde Latinoamérica, el mismo es producto de la historia del arte y de la literatura y se afirma en el concepto de cultura en general. Se inicia como una crisis que transforma, es histórica; por lo tanto es una crisis civilizatoria del proyecto de la modernidad; “porque la civilización de la modernidad capitalista no puede desarrollarse sin volverse en contra del fundamento que la puso en pie y la sostiene, es decir la del trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza y porque – en segundo lugar – empeñada en eludir tal destino exagera justamente esa reversión que le hace perder su razón”¹⁷⁴

¹⁷³ ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 58

¹⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 35

El dominio de la modernidad no es absoluto, varias entradas de esta modernidad se superan las unas a las otras constantemente. El “ethos barroco tiene su origen en una modernidad capitalista”¹⁷⁵, lo que afirma que esta modernidad produce formas contrarias a su reproducción; el ethos barroco se encuentra armado en una modernidad cuya estructura no está constituida en torno al dispositivo capitalista de la producción, la circulación y el consumo de la riqueza social. El ethos barroco aparece como respuesta a la insatisfacción de la racionalización contemporánea, puede ser visto como todo un principio de “construcción del mundo de la vida”¹⁷⁶.

Lo barroco en el arte es el modo en que el ethos se hace presente como una propuesta necesaria en la estetización de la vida cotidiana; es una propuesta para vivir la modernidad en y con el capitalismo; parte de un principio de ordenamiento del mundo de la vida, se interna a través del concepto de diversificar la identidad, es evidente entonces que el mestizaje forma parte del ethos barroco, como una estrategia barroca de supervivencia.

Lo barroco califica un conjunto de estilos artísticos y literarios pos renacentistas con características ornamentalistas (viejo, histórico), extravagantes (rebuscado, retorcido, recargado, transgresor) ritualistas o ceremoniales (esotérico, represor); constituido por una voluntad de forma atrapada en dos tendencias: la del desencanto por un lado y la de la afirmación del mismo como insuperable por otro¹⁷⁷.

En América latina el aparato ideológico de la conquista, alimentado por el siglo de las luces francés se constituye en la estrategia de dominación frente a la reforma protestante; la vida cotidiana en América latina se encuentra configurada desde la iglesia, portadora del progreso y de la presencia de dios. Fracasó porque intentaba construir un mundo católico en una América profana; por lo tanto se conforma un proceso inacabado de civilización que podemos denominar mestizaje y que se evidencia en las distintas prácticas de la vida cotidiana.

¹⁷⁵ ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 36

¹⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 37

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 45

La cultura se transforma por efecto de las condiciones histórico materiales en donde se desarrolla y es resultado de ellas; la historia de la cultura de América latina es la historia del mestizaje; por ello el barroco se impregno de manera absoluta y revolucionaria en América Latina, donde conviven el inti y el Dios en un mismo altar, su cultura por lo tanto se construye a partir de concebir al mundo desde estas dos lógicas; la una encubriendo a la otra y viceversa.

No es raro presenciar una fiesta campesina y descubrir que existen muchos elementos profanos correctamente imbricados con formas cristianas que conviven desde hace tiempo, que es difícil establecer su origen prehispánico o poscolonial. Por ello cuando hablamos de la música, en especial de la tecnocumbia, llegamos a la conclusión que su base social corresponde a sectores campesinos, suburbanos y populares; sabemos que estos elementos se mantienen y la cultura barroca del siglo XVIII no ha cambiado, modificó su apariencia en lo que respecta al desarrollo de la técnica pero en términos generales el comportamiento barroco se mantiene.

Ser barroco, hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo; el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación¹⁷⁸

El comportamiento humano se encuentra trazado por un accionar libre en una circunstancia que implique elección; es decir, elegir o afirmar una cosa significa negar las otras; el acto de elegir resulta complicado por estas situaciones ambivalentes

el ethos barroco, que se resista al imperativo de esa elección y que no afirma ni asume la modernización en marcha, que no sacrifica el valor de uso pero tampoco se revela contra la valorización del valor, debe buscar una salida diferente situado en esta necesidad de elegir, enfrentando a esta alternativa, no es la abstención de la irresolución, como podría parecer a primera vista, lo que caracteriza centralmente el comportamiento barroco. Es más bien el decidir o tomar partido de una manera que se antoja absurda, paradójica por los dos contrarios a la vez.¹⁷⁹

El ethos barroco implica que lo negado en algún momento puede ser afirmado en otro, o lo que es más grave puede convivir en múltiples formas; el arte es la categoría en donde se materializa lo barroco de una forma más concreta, más pragmática. Y la

¹⁷⁸ SARDUY, Severo, Barroco, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, pág. 99, en ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 44

¹⁷⁹ ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 176

música objeto de nuestro estudio se constituye en una de las formas estéticas más completas porque incluyen la participación directa del hombre en su ejecución, sobre todo la música popular que más allá de un ritmo musical se constituye en un ritmo social con claros criterios identitarios.

Las manifestaciones de hoy cada día se alejan de un concepto etnocrático de cultura musical, tal el caso de música nacional ecuatoriana, generalización que permanentemente ha traído conflictos. Los sujetos históricos ahora ya no se definen por ese tipo de pertenencias, ni estilística ni culturalmente, sino por el conjunto de manifestaciones artísticas y sociales de las que participan, sean estas tradicionales o modernas, regionales o globales, populares o académicas. A esto se debe sumar como el ser social, profesional, generacional, ideológico, político, etc., el cual crea, participa y se adscribe a elementos culturales polidimensionales y multiestilísticos.¹⁸⁰

La tecnocumbia fenómeno socio musical de la última década del siglo XX, genera a través de distintas formas una cultura, que podemos denominarla barroca porque juzga y parodia la economía burguesa con sus estrategias de comunicación, difusión –principalmente con la piratería-, divulgación y espectáculo; en las cuales la lógica del capital recorre en sentido contrario al capitalismo moderno. No hablamos de un ritmo revolucionario en su producción y reproducción, pero si convive con formas que atentan con la lógica moderna; un ritmo barroco, que genera una cultura barroca en medio de la globalización, como forma ideológica de la modernidad.

Los distintos países latinoamericanos asistimos en los actuales momentos al surgimiento de nuevas identidades musicales sustentadas sobre la base de las ya existentes; en donde la música popular y tradicional juega un papel determinante¹⁸¹. El fenómeno de la tecnocumbia no es nuevo, y prueba de ello son la rocola y el pasillo, ritmos que son parte de la música nacional y que en su momento reprodujeron formas y elementos que hoy el fenómeno tecnocumbiero también lo hace; en distinto nivel por los avances de la técnica, la ciencia y el consumo; pero que como resultado final tenemos un ritmo al que todos llaman música nacional.

¹⁸⁰ MULLO SANDOVAL, Juan, *Nuevas nociones de identidad musical. La música popular y tradicional ecuatoriana frente a los procesos de modernización y globalización*, Ponencia presentada en el Encuentro de Etnomusicología organizado por el IADAP (Instituto Andino de Artes Populares), Julio 2004, pág. 11

¹⁸¹ MULLO SANDOVAL, *Ob. Cit*, pág. 10

La tecnocumbia junto a otros ritmos musicales poseen elementos culturales eclécticos; por ello varios sectores se preguntan sobre la legitimidad de pertenencia al discurso de lo nacional. En ese sentido la investigación musical ecuatoriana debe plantearse la reformulación de conceptos que han sido utilizados reiteradamente en nuestro discurso. Terminologías como música nacional, músicas auténticas o autóctonas, músicas tradicionales, músicas populares deben ser comprendidas dentro de los procesos culturales que ejercen los colectivos sociales.

Al confundirse en nuestro medio la música nacional, perteneciente a una sociedad, a un espacio territorial o a una nación; se ha transferido un juicio de valor en la equiparación de música nacional igual a música ecuatoriana. Pero si revisamos la historia y verificamos las fuentes de nuestros ritmos vulgarmente reconocidos como nacionales, constataremos que casi todos tienen una relación intercultural¹⁸².

Lo urbano en la tecnocumbia y la rocola se constituye en su eje transversal, ya que un grueso de emigrantes son su base social inicial, la modernización del estado la industrialización, la condición de país petrolero, la migración y la urbanización; hicieron que la ciudad se convierta en el eje cultural popular donde nació la rocola y sus consecuentes ídolos. Luego se alimenta de grupos emigrantes de indígenas y negros principalmente andinos que asimilan a este tipo de expresión y enriquecen la canción rocolera con sus lenguajes musicales tradicionales.

Las músicas populares ecuatorianas actuales -tradicionales o no- son el producto de relaciones interculturales cuyo escenario social es la gran ciudad. Las culturas musicales homogéneas o auténticas tienen fronteras permeables; lo urbano parece conflictuar aun más esta realidad. Las culturas urbanas son las que viven con mayor fuerza estos procesos. Sus conductas artísticas no son puras ni al margen de contaminaciones; son el producto de relaciones en conflicto que nos han hecho pensar que conceptos como lo nacional, lo popular, lo tradicional; son referentes siempre en evolución¹⁸³.

¹⁸² MULLO SANDOVAL, *Ob. Cit*, pág. 12

¹⁸³ MULLO SANDOVAL, *Ob. Cit*, pág. 13

El ethos barroco -como forma cultural de vivir la modernidad fuera de ella- permite elegir al tercero excluido, vivir otro mundo dentro de este mundo, a través de romper la ambigüedad del mundo y la ambigüedad del sentido, “el ser humano barroco pretende vivir su vida en una realidad de segundo nivel, que tendría a la realidad primera –la contradictoria y ambivalente- en calidad de sustrato reelaborado por ello”¹⁸⁴. El estado de ánimo elemental que acompaña al ethos barroco es por ello múltiple, inestable y cíclico; parte de la melancolía en la experiencia del mundo como invivible, sumido en una ambivalencia sin salida, en el que todo por más diferente que parezca va a dar lo mismo.

El Ethos Barroco de la tecnocumbia

El ethos del fenómeno barroco de la tecnocumbia se encuentra en la cultura que genera y que Mullo denomina “Tecnocultura”; su espíritu se halla en el comportamiento del sujeto social amante de la tecnocumbia que se comporta siempre de una manera similar en el espectáculo, donde se exagera su condición cultural barroca. Su comportamiento es múltiple, inestable por las emociones que provoca el ritmo musical, sobre todo en la añoranza al terruño de algunas canciones¹⁸⁵, y cíclico, porque como analizamos en el capítulo precedente, el fenómeno de la tecnocumbia se reproduce a través de una forma cíclica que comienza en un espectáculo y que termina en otro, desde una perspectiva dialéctica que alimenta su historia.

El ethos se hace evidente en todo el proceso de reproducción del fenómeno, se muestra en el paso del tiempo de la rutina, al tiempo de lo extraordinario; desprovisto de su condición de fenómeno musical productivo, da paso a la resignificación de sentidos, símbolos y significados de una identidad basada en la música popular.

El ethos barroco ofrece la posibilidad de enfrentarse a la vida cotidiana capitalista; “la resistencia a la reivindicación de la identidad era cumplida de manera tan radical, que obligaba a esta a poner a prueba en la práctica el núcleo de su propuesta civilizatoria, a refundarse y reconfigurarse para responder a las nuevas condiciones históricas”¹⁸⁶.

¹⁸⁴ ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 177

¹⁸⁵ Revisar Anexo 1 canción Collar de Lágrimas o Palomita errante

¹⁸⁶ ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 181

En esta vida cotidiana se enfrentan en una lucha deseada por el hombre, el tiempo de lo extraordinario frente al tiempo de lo cotidiano y hacen evidente la contradicción que parece condicionar fundamentalmente la existencia humana:

El tiempo de lo extraordinario aparece del momento en que la subsistencia misma de la vida social entra en cuestión, es percibida por ella ya sea como el tiempo de la amenaza inminente y absoluta de anulación de la identidad o como el de la plenitud absoluta de la posibilidad efectiva de realización de la misma, del cumplimiento de sus metas e ideales [...] en que el ser o no ser de la comunidad parece estar puesto directamente en cuestión; se lo contraponen al otro, el de la vida pragmática de la procreación, de la producción y el consumo de los bienes: el tiempo de la existencia rutinaria, alejado igualmente de la catástrofe del paraíso, en el que la sociedad y su forma particular se presentan como un hecho natural como una segunda naturaleza.¹⁸⁷

El momento de lo extraordinario se evidencia como el código humano de una identidad cultural que ingresa a ser reformulada o reconfigurada en la práctica de una manera que pone énfasis en la función meta semiótica y metalingüística de la vida como un proceso comunicativo; objeto de nuestro estudio. El momento de lo extraordinario se hace presente en el espectáculo de la tecnocumbia, como una manifestación de ruptura estética generada por una resignificación de signos y símbolos de la identidad, que se fortalecen en el proceso de comunicación, materialidad que se vuelve tal, en la producción de nuevos sentidos. A diferencia del “tiempo de la rutina, el uso que se hace de ellos es completamente respetuoso de su autoridad, concentrado en cualquier otra de las funciones comunicativas menos en la autoreflexiva”¹⁸⁸

El tiempo de lo extraordinario en la tecnocumbia se muestra en la fiesta como persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, de la destrucción y reconstrucción de la naturalidad de lo humano; de la necesidad de su presencia contingente; porque solo en la fiesta el ser humano logra canalizar las energías que el tiempo de la rutina no le permite. Al mismo tiempo es una suerte de mal necesario para el sistema, pues permite la normalización de la sociedad. Después de la fiesta casi todo sigue igual.

¹⁸⁷ ECHEVERRÍA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 187

¹⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 190

La ruptura festiva, la irrupción del momento extraordinario es más complejo porque necesita que el hombre se reconozca como humano, codifique sus sentidos y haga evidente la supervivencia del grupo social al que pertenece, destruya y reconstruya el valor de uso de una sociedad; el hombre lo consigue cuando se transporta del mundo real al mundo abstracto de lo imaginario “talvez lo más característico y decisivo de la experiencia festiva que tiene lugar en la ceremonia ritual reside en que sola en ella el ser humano alcanza realmente la percepción de la objetividad del objeto y la subjetividad del sujeto”¹⁸⁹

En la ruptura estética el hombre intenta traer al mundo de lo real lo que vivió en el imaginario, intenta revivirlo y al hacerlo demuestra el deseo de alcanzar la plenitud de la vida; lo inserta en la materialidad pragmática de este mundo, y coloca al alcance del hombre la satisfacción personal. La estética es una categoría tan subjetiva, pues la satisfacción personal dependerá de sus condiciones histórico materiales y la reproducción de su vida material y espiritual; por ello desde siempre el arte significó la posibilidad de alcanzar la satisfacción del vivir. El tiempo de la rutina y el tiempo de lo extraordinario dependen el uno del otro y permiten que el hombre alcance la plenitud que se le niega en su vida cotidiana¹⁹⁰. El espectáculo musical transforma el tiempo de la rutina del hombre en un tiempo de lo extraordinario gracias a muchos elementos entre ellos el alcohol, que permite su desinhibición, “borra las fronteras de clase, la amistad se improvisa sin límites, el chofer brinda con el peatón, éste con el policía y el empleador con el obrero...”¹⁹¹

El intento de traer al mundo real lo que el artista vivió en el tiempo de lo extraordinario podemos denominarlo el “Intento barroco por crear un objeto artístico”; en este caso el ritmo socio musical de la tecnocumbia es una obra de arte barroca, -si podemos llamarla así- que desarticula todo principio de unidad entre el tiempo de lo cotidiano con el tiempo de lo extraordinario, lo consigue porque a través

¹⁸⁹ ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit*, pág. 191

¹⁹⁰ Por ello no podemos decir como lo hace el discurso de la modernidad que el primero es tiempo productivo y el segundo improductivo. Desde la lógica moderna donde el capitalismo es su expresión económica, el tiempo de la producción está ligado a la rutina del trabajo, el tiempo de lo extraordinario se subyace al primero porque no produce nada material, por lo contrario, acaba con toda la producción que a veces demora todo un año en acumularse, la fiesta campesina es quizá una prueba de ello.

¹⁹¹ ADOUM, Jorge Enrique, *Ob. cit*, pág. 142

del licor el público se desinhibe y logra experimentar una especie de placer momentáneo en la música y respuesta a las interrogantes sobre su identidad.

Aunque el licor sirve como elemento catalizador, son los procesos de comunicación interpersonales los que generan cohesión en el grupo y participación comunitaria. El ejercicio de la comunicación permite que todos los integrantes del espectáculo decodifiquen los signos y símbolos de la tecnocumbia; de tal forma que se crean lazos de compadrazgo y reciprocidad entre los asistentes.

La obra de arte barroca es la representación absoluta de la realidad, así como el ornamento se constituye en el apoyo al contenido de la obra, por ello toda obra de arte barroco es por ello profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación¹⁹². Basta mirar los escenarios para saber que los artistas tecnocumbieros, más allá de interpretar pistas musicales, exageran –por momentos– la fatalidad que se encuentra en algunos temas. Los escenarios se hallan dispuestos de tal forma que todo aparece como parte de un teatro callejero, inclusive el animador del evento adquiere la figura de presentador de ceremonias, algo desencajado; que marca la línea divisoria entre el tiempo de lo cotidiano y el tiempo de lo extraordinario. Todos los actores – artistas en escena y comienza la función.

El fenómeno barroco de la tecnocumbia representa la realidad, la adorna con sus símbolos y los sentidos de su identidad, no es música de academia en términos estrictos; podríamos atrevernos a afirmar que es una mezcla de ritmos y de recursos técnicos monótonos que no siempre suenan bien. En la tecnocumbia no es tan importante la música como lo que se dice en las letras, se ve en el escenario, se difunde a través de las estrategias de promoción y un sinnúmero de elementos del fenómeno que hemos analizado en los capítulos precedentes. Siempre se configura alrededor de una realidad, la del pueblo ecuatoriano, peruano, boliviano y esto significó su adherencia al grupo social con el que se siente identificada.

Incluso el artista barroco de la tecnocumbia sabe que su discurso expresa la dependencia al grupo social que gusta del ritmo que interpreta; pues también se siente parte de él y configura su identidad al configurar la del resto. Es posible que

¹⁹² ECHEVERRIA, Bolívar, *Ob. cit.*, págs. 213 - 217

esta actividad se la realiza de manera inconsciente, pues la ideología occidental es tan fuerte que el artista de la tecnocumbia desea también lo que cualquier persona con medianas posibilidades lo hace¹⁹³, y sería aventurero afirmar que hace tecnocumbia por un proyecto histórico de manera conciente, pensada, libre y voluntaria de configuración de su identidad, porque no es cierto.

El comportamiento que caracteriza al artista barroco en la preparación de oportunidades de experiencia estética contiene la clave del comportamiento barroco en general [...] la creación del artista barroco no se da a través de una sustitución de la creación divina, sino sólo a través de una restauración mimética de la misma. En medio de la crisis de la *adaequatio* del nombre a la cosa o al menos de la correspondencia entre nombre y cosa, la nominación de lo innominado o la creación de formas para lo informe no acontece a partir de una nada o una indefinición absoluta si no a través de un juego de restitución del nombre o de la forma natural de las cosas.¹⁹⁴

En términos generales la tecnocumbia ha puesto nuevamente en debate, -es decir ha vuelto a nombrar lo innombrable- el discurso de la identidad nacional que muchos intentan describir desde categorías ajenas a nuestra realidad o pretenden etiquetarla con los términos de moda de la pasarela teórica de las ciencias sociales; más sin duda olviden la sencillez de la identidad y no la buscan en lo popular donde su raigambre es más fuerte y también más llena de símbolos y significados que responden a las preguntas sobre la identidad; no siempre de manera completa, pero que si puede darnos luces de lo que sucede a nuestro alrededor y de lo que sucedió antes de ser.

La sabiduría particular que se genera dentro del ethos barroco es una sabiduría conceptuosa o metafórica, una sabiduría que se atreve sin duda a conocer, que se aventura en la actividad propia de los dioses, la de nominar lo innominado, pero que lo hace sin quitar a éstos de su sitio, como si no lo hiciera. Es un comportamiento cognoscitivo que concibe al conocer como un poner a lo otro, no metafísicamente en conceptos, sino mundanamente en palabras, en obras; como un trabajo que consiste en desatar primero la articulación natural que constituye el signo, entre su plano de expresión y su plano de contenido [...] y en arreglárselas inmediatamente después, al multiplicar el significado mediante un llevar más allá la vigencia del signifiante al -reanudar o restaurar esa articulación en lo instantáneo de la frase pronunciada y entendida, de la forma modelada y disfrutada-, para prestarle fugazmente un nombre a los sin nombre, para hacerle por un momento un lugar a lo excluido o inexistente.¹⁹⁵

¹⁹³ Revisar Anexo 2 Entrevista a Gerardo Morán. Hace alusión a que lo que le falta comprarse es un auto rodeo, y dice que la vida es corta y hay que disfrutarla.

¹⁹⁴ ECHEVERRÍA, Bolívar, *Ob. cit.*, pág. 223

¹⁹⁵ *Ibíd.*, págs. 223 - 224

El fenómeno barroco de la tecnocumbia explora, desarticula y rehace un sinnúmero de comportamientos identitarios de una clase popular que se configuran y se fortalecen a partir del espectáculo musical. Al rehacer comportamientos identitarios lo que hace es nombrar lo innombrado, explora los sentidos de la identidad y separa la idealización del discurso de lo nacional de la reproducción material de la música popular nacional, desarticula cánones estéticos y morales de una sociedad cuasi occidental que desconoce fenómenos musicales populares por considerarlos de mal gusto y poco atractivos.

Un elemento indispensable a la hora de resignificar el arte barroco de la tecnocumbia es la comunicación; ella permite que el fenómeno se reconozca en el grupo que ha generado el gusto social por la tecnocumbia; la comunicación es el eje que permite que el fenómeno como tal no se constituya solamente en un fenómeno de masas fugaz e instantáneo; más bien posibilita la conjunción necesaria con la que el fenómeno se identifique y se identifiquen en un futuro otros ritmos; pero que en suma, lo que genera en el grupo social, posea las mismas características en otro tiempo, espacio y quizás con otro ritmo musical.

Sin la comunicación, o sin los procesos de comunicación claros la tecnocumbia es imposible; a veces nos preguntamos como es posible que la estética del espectáculo, los instrumentos de difusión, los videos, los afiches, no posean o sigan los principios estéticos; y más bien aparecen como rústicos, de mal gusto y muchas veces atentando seriamente a la integridad de las personas; y a pesar de todo convoquen masivamente. La respuesta es simple y menos compleja de lo que aparecería en primera instancia: La comunicación en este sector de la sociedad responde a un contexto histórico incapaz de someterse a los principios estéticos de la sociedad moderna. El ejercicio de la comunicación es claro y es una muestra de lo que hace cuando es correctamente utilizada para construir y restaurar lazos de identidad entre los miembros que la practican.

Cuando un nuevo ritmo musical aparezca en escena, se masifique y desarrolle una cultura de masas, como lo han hecho el pasillo, la rocola y ahora la tecnocumbia, sabremos exactamente que la música es un elemento identitario que se inserta en el grupo social y que lo explora de tal forma que pone en evidencia la necesidad de encontrar los elementos que los hacen sentir parte de algún lugar.

CONCLUSIONES

En un inicio el trabajo de investigación arrojó dudas sobre su vigencia y su importancia en los estudios de la comunicación. Los debates de las Escuelas de Comunicación Social generalmente recaen sobre la falta de un objeto definido de estudio, y de la carencia de una definición exacta de la ciencia que se preocupe de este objeto aún indefinido. La discusión parte de la necesidad de realizar investigaciones que no se inclinen hacia el lado de la sociología, la psicología o la antropología, por mencionar algunas ciencias afines a la comunicación; y se pierda la esencia de la investigación comunicacional.

Esta tesis es un planteamiento todavía inacabado de un modelo metodológico de análisis socio – comunicacional de un ritmo musical. Podemos atrevernos a afirmar que muchos de los ritmos socio musicales del Ecuador en el siglo XX mantienen una misma dinámica de crecimiento y de apropiación, que ahora evidenciamos en la tecnocumbia; lo que quiere decir, que al igual que otros elementos de la cultura, la música forma parte de la construcción individual y colectiva de nuestra identidad.

Sobre todo ahora en que el capitalismo nos obliga a tomar como nuestra una vida que nunca nos correspondió; con ello no queremos decir, ni satanizar los modernos procesos de la sociedad actual, solo afirmamos que el rápido advenimiento de la tecnología nos sume en procesos individuales, que nos alejan del conjunto de personas que hacemos sociedad. Por ello, aparecen con más frecuencia fenómenos como la tecnocumbia para vivir una modernidad fuera de ella.

- Plantearse como estudio de caso al fenómeno socio musical de la tecnocumbia no era tarea difícil a la hora de describir el fenómeno y analizarlo; la importancia de nuestro trabajo radica en la comprensión dialéctica de la identidad del fenómeno

socio musical, sus estrategias y sus alcances; pero sobre todo las aproximaciones que nos sirven de luces para mirar la comunicación, como la ciencia que permite estructurar procesos de autoreconocimiento y de reconocimiento individual y grupal. Sin la comunicación ningún fenómeno de masas de estas características es posible, puesto que, si bien es cierto, muchos fenómenos de masas son mediáticos; este fenómeno es comunicacional pero de una forma alternativa; es decir, utiliza estrategias de comunicación en canales informales que rompen con la lógica moderna de la mediatización.

- El fenómeno barroco de la tecnocumbia proviene de la fusión de ritmos musicales populares no académicos de la región andina, como son el huayno, la rocola, el pasillo, la cumbia. Se reproduce gracias a las estrategias de comunicación en medios formales y alternativos que configuran al público tecnocumbiero que acude a los espectáculos. Son protagonistas del fenómeno los productores, los artistas, los músicos y el público que hacen de la tecnocumbia un ritual moderno que profetiza y desenmascara situaciones como por ejemplo la migración, el alcoholismo, las decepciones amorosas, las creencias populares, la religión y la explotación económica.
- El fenómeno socio musical de la tecnocumbia se reproduce gracias a las estrategias de comunicación empleadas en su despliegue, tanto en medios formales como: la radio, -el más importante por su alcance popular-; la televisión –con el programa Diez sobre Diez, que se trasmite en el canal 40; los medios impresos –con afiches, volantes y pancartas-. Como a través de canales informales con las estrategias de espectáculo, es decir el concierto; pues el círculo de la tecnocumbia va de un espectáculo a otro. Pero sobre todo se reproduce por las estrategias de divulgación del fenómeno que abarcan, la conversación cotidiana, el comentario y hasta el chisme de las relaciones cotidianas entre los sujetos que forman parte del público. Son estas estrategias las que evidencian la cercanía a su grupo base; pues gran parte de los artistas tecnocumbieros lo conforman.
- La tecnocumbia permite evidenciar prácticas de participación comunitaria, organización política e incluso identidad cultural, elementos indispensables del

desarrollo; es parte de la génesis popular con modernas transformaciones musicales, en sectores con características suburbanas, y que por ello comparten sus relaciones con lo urbano y lo rural indistintamente. Junto con la modernidad y la globalización llegaron a los pueblos y ciudades de América latina las influencias culturales de los centros mundiales a través de los medios masivos que globalizaron un tipo de cultura y excluyeron elementos identitarios particulares, que en lugar de convertirse en agentes de desarrollo se convirtieron en obstáculos para el fortalecimiento de la identidad de una cultura.

- En la última década del siglo XX la tecnocumbia aparece como respuesta a la necesidad de sentirnos parte de un lugar, de un territorio definido, de una ciudad que nos aclare la identidad que decimos tener pero que no podemos definir; por ello el estudio del fenómeno socio - comunicacional no es una crítica frente a la mass mediatización de la información o la satanización de la industria cultural; es un elemento de desarrollo y de reconocimiento del otro que conforma el todo; un elemento que lejos de posibilitar la producción y reproducción de la identidad ecuatoriana, posee elementos que pueden consolidarla; la tarea fundamental de la comunicación para el desarrollo es contribuir a la integración de un sector de la sociedad que se reconoce en el fenómeno; el cual se actualiza gracias a las estrategias de comunicación empleadas en su despliegue, y al gusto social por la tecnocumbia.

- La identidad que genera la tecnocumbia entre los miembros del grupo que gustan del ritmo socio – musical es una identidad *barroca*, con características modernas (racionalización – desarrollo – progreso) y míticas; que se evidencian en el análisis del fenómeno. Uno de los espacios donde el discurso se hace más barroco es en el ciclo – espectáculo, donde los espectadores se insertan en la demanda de identidad y terminan encerrados en la dinámica moderna de un ritmo socio musical, que se reproduce casi totalmente de la misma forma que cualquier otro.

- El fenómeno socio musical de la tecnocumbia crea y dota de sentidos a símbolos que se encontraban en desuso; pero eso no quiere decir que se hayan superado las

barreras étnicas propias de territorios sometidos a brutales conquistas. Es decir, que la identidad que se puede crear desde un ritmo como la tecnocumbia, no permite construir interculturalidad, aunque exista desarrollo socio comunicativo. Pues el respeto al otro, irrespetado en la modernidad de occidente, solo se consigue con un cambio significativo en la estructura social.

- El hecho de que ya no aparezca en los mass media: la televisión, la radio o los periódicos, no significa que el fenómeno haya pasado; significa que la rapidez mediática a la que fue sometido el fenómeno paso; pero eso no quiere decir que culturalmente haya pasado, pues es ahí en donde sigue tejiendo redes entre el grupo que posee el gusto social por el ritmo musical. Redes que pueden constituirse en lazos identitarios que los hagan sentirse ecuatorianos¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Por ello no es raro que uno de los programas más escuchados se llame “Ecuadorianísimo”; y gran parte de los espectáculos hagan alusión constante al tema país y a su tricolor.

BIBLIOGRAFÍA

1. ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983.
2. ADOUM, Jorge Enrique, *ECUADOR: Señas particulares*, Editorial Eskeletra, Tercera edición, Quito, 1998.
3. ALFARO, Rosa María, *Una Comunicación para otro Desarrollo*, Asociación de Comunicadores Sociales “CALANDRIA”, Abraxas Editorial, Perú, 1998.
4. ATTALI Jaques, *Ruidos. Ensayo sobre la Economía política de la música*” Siglo XXI Editores, México, 1995.
5. BARBERO, Jesús Martín, *Comunicación Masiva*, Editorial PAIDOS, Quito/Ecuador, 1978.
6. BERGER, Petter, *La construcción social de la Realidad*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1979.
7. BERLO, David, *El proceso de la Comunicación*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1969.
8. COLECTIVO DE AUTORES, *Estética Marxista – Lenninista*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.
9. DAMMERT BELLO, Juan Luis, Algunos apuntes sobre el desarrollo y masificación de la música popular en el Perú, desde mediados del siglo XX a nuestros días, www.musicaperu.com, 2003.
10. DE LA PEZA, María del Carmen, *De la canción del amor a lo retórico de lo amoroso: La construcción de la memoria colectiva*, en “Estudios sobre las culturas Contemporáneas”, Época II, Volumen II, N° 3, 1996.
11. DE LA TORRE, Adrián, *La tecnocumbia. Aproximación a la música popular contemporánea en la Sierra ecuatoriana*, Cuadernos de la Casa N° 38, Quito, 2003
12. DUSSEL, Enrique, *El Encubrimiento del otro*, Ediciones Abya Ayala, Quito, 1994.
13. ECHEVERRIA, Bolívar, *Ilusiones de la Modernidad*, Ediciones UNAM, México, 1995
14. ECHEVERRIA, Bolívar, *La Modernidad de lo Barroco*, Editorial Era, México 1998.
15. ECO, Humberto, *Apocalípticos e Integrados*, Editorial Lumen, España, 1963.
16. FOCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI Editores, España, 1976
17. FISKE, Jhon, *Introducción al Estudio de la Comunicación*, Editorial Norma, Colombia, 1992.
18. ESPINOZA GARCES, María Fernanda, *La música urbana: una forma de comunicación alternativa*, Tesis PUCE, Facultad de Comunicación y Lingüística, Quito, 1988.
19. GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Vivir para contarla*, Editorial Norma, Segunda Edición, Colombia, 2002
20. GIDDENS Anthony, *La identidad del Yo*, Ediciones Península, Barcelona, 1994

21. HAMMERSLEY, Martyn y ATKINSON, Paúl, *Etnografía. Métodos de Investigación*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995.
22. HOCART, Arthur, *Mito, Ritual y Costumbre*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1985.
23. HELLER, Agnes, *Revolución de la Vida Cotidiana*, Ediciones Península, Barcelona, 1994.
24. HELLER, Agnes, *Sociología de la Vida Cotidiana*, Cuarta Edición, Ediciones Península, Barcelona, 1977.
25. LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito y Significado*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
26. MARX, Karl, *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844*, Editorial Grijalvo, México, 1968.
27. MATA María Cristina, *Interrogaciones sobre el Público*, en COMUNICACIÓN: Campo y Objeto de estudio, México, 2001
28. MATTELARD, Armand, *Historia de las Teorías de la Comunicación*, Editorial Siglo XXI, Barcelona, 1998.
29. MCQUAIL, Denis, *Sociología de los medios Masivos de Comunicación*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1969.
30. MIGNOLO, Walter, *Historias locales / Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Editorial Akal, s/a
31. MORENO, Segundo Luis, *Historia de la Música en el Ecuador*, Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972.
32. MORLAS GUTIERREZ, Alberto, *Florilegio del Pasillo Ecuatoriano*, Quito, 1961.
33. MULLO SANDOVAL, Juan, *Nuevas nociones de identidad musical. La música popular y tradicional ecuatoriana frente a los procesos de modernización y globalización*, Ponencia presentada en el Encuentro de Etnomusicología organizado por el IADAP (Instituto Andino de Artes Populares), Julio 2004.
34. PEREIRA, Alberto, *Semiolingüística y Educomunicación*, FEDUCOM, Quito, 2002
35. QUISPE LAZARO, Arturo, Revista QUEHACER N° 135, Lima, 3 de abril de 2002
36. ROMERO, Rafael, *Max Weber: modernidad, racionalización y política*, en Ciencias Sociales Revista de la Escuela de Sociología y Ciencias Políticas, Universidad Central del Ecuador, Editorial Universitaria, Quito, 2000.
37. SANDOVAL, Patricio, *La Música popular del Ecuador*, IADAP (Instituto Andino de Artes Populares), Serie Proyección de la Música Popular, N° 5, 1990.
38. SANTILLAN, Alfredo, *Cultura popular y globalización. El campo de la música rocolera: Actores, instituciones y negociaciones culturales*, Tesis PUCE, Facultad de Ciencias Humanas, Quito, 2002.
39. TOURAINE, Alain, *Crítica a la Modernidad*, Editorial Siglo XXI, Barcelona, 1998
40. TOUSSAINT, Eric, *Deuda externa en el tercer mundo*, Editorial Nueva Sociedad, Venezuela, 1987.
41. VASSALLO, María Inmacolata y FUENTES, Raúl (Compiladores), *Comunicación: Campo y Objeto de estudio*, México, 2001.
42. WATZLAWICKK, Paúl, *La Realidad Inventada*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1982.

Artículos de revistas y periódicos

1. *La música a Fondo*, El Comercio, Sección Revista, 2 de marzo de 2003, págs. B6 – B7
2. *Arena dejo sin respiración a los panameños*, El Hoy, 7 de Abril del 2004
3. *La Nostalgia: Un buen negocio para la música*, El Hoy, 12 de febrero del 2004, pág 5B
4. *El Yaraví. Música Andina*, en El Comercio, Lima, 28 de julio de 1996.
5. *La música popular entra a la gran pantalla*, El Hoy, 10 de Octubre del 2003, pág. 6B
6. *“Divas” es una bisagra entre tecnocumbieros y rokeros*, El Comercio, 12 de Agosto de 2003, pág. B4
7. *La Tecnocumbia no entra al museo*, El Comercio, 17 de Agosto del 2003, pág. B5
8. *600 personas fueron al concierto de tecnocumbia en la 24 de Mayo*, El Comercio, 18 de Agosto del 2003, pág. B11
9. *La Tecnocumbia suena en todas partes*, El Comercio, 24 de Agosto del 2003, págs. C7-C8
10. *Los músicos populares fabrican su raiting*, El Comercio, 18 de Julio del 2004, pág. C7
11. *Tecnocumbia. ¿fea pero sabrosa?*, El Hoy, 5 de Agosto del 2003, pág. A8
12. *El diseño corona a las Divas*, El Hoy, 9 de Julio del 2004, pág. B5
13. *El talento nacional que languidece en la pantalla*, El Comercio, 9 de febrero de 2003.
14. *Tecnocumbia: La cultura popular*, en Vespertino ULTIMAS NOTICIAS, Quito, 22 de Agosto, 2003.
15. Boletín de la Asociación de Músicos Populares Andinos del Ecuador, 12 de marzo de 2004, Número 7, may/jul 2003

ANEXOS

ANEXO 1: Letras de Canciones

SOLITO Gerardo Moran

Ahora que te has marchado
Quiero que lleves en tu recuerdo
En este mundo lo que se hace se paga
Si, se paga, se paga
Te ofrecí mi amor puro y sincero
Mi corazón lo dejaste herido
Pero ya lo ves fue ilusión y nada más

Solito e de sufrir, solito e de llorar
Pensando sólo en ti que vas a regresar/ BIS Si mi amor//BIS

Solito e de sufrir, solito e de llorar
Pensando sólo en ti que vas a regresar/ BIS Si mi amor//BIS

MI VIEJITA Jaime Enrique Aymara

Mi viejita me dice: no acabe su vida,
Hijo mío deja el licor
Mi viejita llorando me suplica:
Hijo mío deja de beber

Por un amor que engaño mi corazón
Busco el licor para olvidarme de ella
Con el licor trato yo de ahogar mis penas
Pero no puedo y la quiero más y más/ BIS

Por un amor que engaño mi corazón
Busco el licor para olvidarme de ella
Con el licor trato yo de ahogar mis penas
Pero no puedo y la quiero más y más/ BIS

PAGANDO LA CUENTA Jaime Enrique Aymara

Ya ves que el mundo da vueltas
Y aquí mismo se pagan todos los pecados
Recuerdo que tu reías, de mi te burlabas, y no me querías

Y ahora que tu estas pagando todos tus errores
Recién tu lo aceptas/ BIS

//No hay deuda que nunca se pague
Si al virar la esquina te pasan la cuenta/ BIS

Entonces no estaría sufriendo
Y en estos momentos tú fueras feliz
Y hoy te encuentras llorando muy arrepentida
La vida es así/ BIS/ BIS

Y ahora que tu estas pagando todos tus errores
Recién tu lo aceptas/ BIS

//No hay deuda que nunca se pague
Si al virar la esquina te pasan la cuenta/ BIS

No hagas a nadie
Lo que tú no quieras que te hagan a ti/// BIS

ME SEGUIRAS BUSCANDO **Gerardo Moran**

Cuando pienses irte no me digas nada
Que ya yo lo sé / BIS
Que tú me amabas
Yo a ti te quería con toda mi alma
Pero de ese amor, pero de ese amor
Ya no queda nada
Tú a mi me engañabas, tú eres una falsa
Me hacías un papel, me hacías un papel de que tu me amabas
Se que algún día tú recordarás como yo te ame, como yo te ame
Entonces lloraras

//Me seguirás buscando y no me encontrarás /BIS
Porque ya tu amor ya lo voy olvidar / BIS

Te arrepentirás de lo que me hiciste
Te va ir muy mal, te va a ir muy mal Tú la pagarás
Y yo venceré ese sufrimiento que me causó
Que me causó olvidar tu amor
Y tú sufrirás mucho más que yo,
Y yo no estaré. Y yo no estaré, para olvidar tu amor// BIS

EL CELULAR **Máximo Escaleras**

Yayay óigame mi compadrito
que no le pase lo que me pasó a mí/ BIS
Que por darme de muy pretencioso, eso y
Contestar una llamada en mi celular

Óigame pues lo que paso/ BIS

Hola vecinito como ha estado
Hola vecinita, yo muy bien
¿Cuándo va invitarme ah?
Si se va a portar mal me avisa, no me deje afuera
Mi vecinita que me tiene muy loquito
Era buenota por delante y por detrás
Ella risueña, ella siempre me hacía señas
Y me ponía cita para ir a vacilar
Y yo muy tonto
Me la lleve para mi rodeo, allá para allá, pa'ya , pa'ya
Donde usted ya sabe en mi rodeo pa'ya , pa'ya

//Y estando en lo mejor del gusto
Una llamada entró a mi celular/ BIS

Y yo por ser muy pretencioso, ahí mismito yo conteste
¡Aló! Era mi mujer compadre Lucio
“Oigame mijita como supo que yo estaba en este motel”

Hay hijue puchicas ya le embarre/ BIS Compadre
Y ahora ya no puede entrar a mi casa
Tengo quedar durmiendo en mi rodeo
Porque en mi mujer esta como una fiera
Me tira lo que encuentra
Me va desbaratar y toma por sinvergüenza
Toma por descarado ¡Carajo!

Toma por enamorado, toma por picaron
Y me da con la cuchara de palo
Y me da con la guitarra
Y me dice quédate con tu vecina, tu carro viejo y tu celular / BIS// BIS

COLLAR DE LÁGRIMAS

Si Ali será mío destino,
Compartir lleno de dolor,
Llorando lejos de mí patria
Lejos de mi madre y de mi amor
Llorando lejos de mí patria
Lejos de mi madre y de mi amor

Collar de lágrimas dejo en tus manos
Y en mi pañuelito consérvalo muy bien
Y en la lejanía de mi patria
Que con mis canciones recordaré
A mi madre santa le pido al cielo
Te conceda siempre la bendición, bendición/BIS

PALOMITA ERRANTE

Magia Latina

Una palomota en mi corazón
Hizo su nidito, nido de ilusión
Esa palomita conmigo creció, yo le di abrigo y le di amor
Como esta de triste la vegetación
Toda por la bruma no se asoma el sol

Ahí esta mi vida llena de dolor
Así esta mi pecho llorando por voz
Ahí esta mi vida llena de dolor
Así esta mi pecho lleno de dolor/Bis

Esa palomita donde volará
Tiene en su piquito Trigo le daré

Ahí esta mi vida llena de dolor
Así esta mi pecho llorando por voz
Ahí esta mi vida llena de dolor
Así esta mi pecho lleno de dolor/Bis

CONEJITO

Los Conquistadores

Ay mi conejito era tan bandidón ay caramba BIS
Subiendo a la cama le quise bajar ay caramba BIS
A la media noche llego sin calzón BIS

Ay mi conejito era tan bandidón ay caramba BIS
Subiendo a la cama le quise bajar ay caramba BIS
A la media noche llego sin calzón BIS
A mi me decía se va a Guayaquil ay caramba BIS
Robando la novia de mi coronel ay caramba BIS
Este es tu conejito

Ay mi conejito era tan bandidón ay caramba BIS
Subiendo a la cama le quise bajar ay caramba BIS
A la media noche llego sin calzón BIS

Que de una soltera se va a enamorar ay caramba BIS

Ay mi conejito era tan bandidón ay caramba BIS
Subiendo a la cama le quise bajar ay caramba BIS
A la media noche llego sin calzón BIS

BOQUITA PINTDA

Byronn Caicedo

Sin el calor de esa boquita pintada

Donde estas cariño mio
Dímelo donde y con quién

Chiquita bonita, tu boquita pintada
Ahora que estas muy lejos te recuerdo

Porque te quiero mucho ya no puedo olvidarte
Aún queda la esperanza de volverte a ver BIS

Me quedó la esperanza,
Dame la bonanza de tu corazón
Cariño cariño mio BIS

*(Lo que más ansío de tu corazón
Es volver a ver esa boquita)*

Quisiera tener alas para volar a tu lado
Sentirme como el viento y no dejarte

Porque te quiero mucho ya no puedo olvidarte
Aún queda la esperanza de volverte a ver BIS

DOS CARIÑOS **Byronn Caicedo**

*(Amor mío, lo que aquí gano no sirve para vivir
Me voy al extranjero
¡Por Dios! Cuida a esos guaguas
y no me traiciones amor
vuelvo pronto confía en mi)*

Yo que por bien hacer partí a vida mejor
De ti me ausento por un tiempo nomás,
Pero la soledad me comienza a afectar
Por falta de calor, otra me abrigo

(Rapidito han ido con el chisme amor no les creas)

Por diversión nomás cuando todo empezó
Quien iba a imaginar que iba a durar
Perdóname señor esta infidelidad
Quiero pagar mi error con mi sufrir
Necios mis ojos que aún la miran
Necia mi boca que aún la nombra
Es mi destino haber querido con toda el alma
A dos cariños

*(Claro ahora yo tengo dos cariños
Pero un solo bolsillo amor
Y chiro chiro)*

*Cuando más necesitaba tus caricias amor
Tus halagos, tus consejos, tu consuelo
Tú no estabas presente
Compréndelo mi amor
Que más querías que haga yo, dímelo)*

Sólo, triste, abandonado, lejos de mi patria

*(pregunto a ustedes qué harían
pónganse en mi lugar
con quien regresan con la primera o la segunda)*

Perdóname mi amor, perdóname
Volvamos al principio,
Hazle por los guaguas, perdóname

Yo que por bien hacer partí a vida mejor
De ti me ausento por un tiempo nomás,
Pero la soledad me comienza a afectar
Por falta de calor, otra me abrigo

*(No sabia lo que hacía
talvez la soledad me abrigó)*

Por diversión nomás cuando todo empezó
Quien iba a imaginar que iba a durar
Perdóname señor esta infidelidad
Quiero pagar mi error con mi sufrir
Necios mis ojos que aún la miran
Necia mi boca que aún la nombra
Es mi destino haber querido con toda el alma
A dos cariños

Claro lo reconozco muy bien
Nunca te he mandado ni un dólar siquiera
Algo para que se ayuden mis guaguas
Nunca lo he hecho, lo reconozco
Lo que más me duele en este mundo es
Haber traído dos guaguas con la primera
Y unito con la segunda

CHULLA VIDA
Byronn Caicedo

*(Para que te tomes un trago
tu cuerpo se mueva
págale con el número uno
atención recluta pero que vida
que rica vida que me doy)*

Abran, abran, abran una botella
De la que hace toser
Mira si así se empieza ¡hasta el amanecer!
Suban todo el volumen
Y pónganse a bailar
Que en seguidita viene el puro que hará saltar
Y del puro puyo tomo yo
Puro puyo, el que le saca las verdades
Sale sale nomás

Veán a mi comadre haciendo tempestad
Castíguele con otros, pero que sena por dos
Una vez en el año el santo va a festejar,
Chulla vida que tengo
En vida hay que gozar

Cierren todas las puertas
Nadie sale de aquí
Al diablo con las deudas
Festejemos nomás BIS

*(Que deudas y que nada
dejen que paguen los garantes
y como se hace y como se goza
arriba el santo carajo, arriba)*

Aquí entramos de dos
Pero salimos de cuatro
Para que trabajó tanto comadre,
Para que, goce, goce nomás el santo
Pase nomás vecina no se haga de rogar
Que en la cama y en la mesa no se va a cholar
Sábado trabajando Dios le va a castigar
Démosle gusto al cuerpo, festejemos nomás

*(Sólo haciendo plata mi compadre
vea vea vea, vera que en vida
hay que ir gastando
gástelo, nomás.)*

Veán a mi comadre haciendo tempestad
Castíguele con otros, pero que sena por dos
Una vez en el año el santo va a festejar,
Chulla vida que tengo
En vida hay que gozar

*(Hay para la chulla vida
salud compadre, salud vecinos)*

EL CUARTEL
Byronn Caicedo

(Atención recluta 1,2,3)

Cumplí 18 y el cuartel me llama,
En mi maleta recuerdos llevo
Dejo mi barrio, dejo mi chica, dejo amo madre
Y eso me duele
Y ahí la tropa pasando voy,
Si al oriente, o la sierra no se si quiera que tomará,
Pero te juro por ti vendré

Lo que me dé, haré por ti
En lluvia y en sol reclutaré,
En el calor se me dará,
Me aliviaré pensando en ti
Lo que me dé haré por ti BIS

*(Si me da sed caminaré por la sombrita
palabras de mi madre
ánimo, ánimo)*

Recluta busca tu confidente,
Carrera arriba, carrera abajo
Con elegancia marcado el paso,
Cien de sapitos si eres racho
Ya en mi cama bien fatigado
Sueño contigo en mi trinchera
Que no se acabe nuna mi sueño
¡Recluta arriba! Me han despertado

El río limpia mi sudor y quien se puede resistir
El palpitar de mi tierra hacen mis ojos lagrimar BIS

(Como varón hacen mis ojos lagrimar)

EL CHOCLERO
Byronn Caicedo

*(Yo soy el choclero y así me gano el pan,
vea casera hágame el gasto
por ser en nombre de Dios
dos más de yapa le daré)*

Todos me llaman a mi el choclero,
Porque en la feria venciendo estoy
Alguien se acerca a comprar primero
Una yapita siempre le doy
Papas, , fritada, choclito tierno

Aquí rocote pata empujar
Así es el plato de este choclero
Anohecito a cervecar

(Cuando se puede, cuando se puede)

Uno les compra por las humitas, choclo y queso
vendiendo está en Sangolquí
la tripita mishqui y con morocho caliente dá

Todos me llaman a mi el choclero,
Porque en la feria vendiendo estoy
Alguien se acerca a comprar primero
Una yapita siempre le doy
Papas , fritada, chochlito tierno
Aquí rocote pata empujar
Así es el plato de este choclero
Anohecito a cervecar

*(hay que rica tripita mishqui
hay en Sangolquí se baila así)*

*(Para la señora de las empanadas
que rico morocho
en pichincha que lindo esta
el choclero ecuatoriano, Byronn Caicedo)*

Todos me llaman a mi el choclero,
Porque en la feria vendiendo estoy
Alguien se acerca a comprar primero
Una yapita siempre le doy
Papas, , fritada, chochlito tierno
Aquí rocote pata empujar
Así es el plato de este choclero
Anohecito a cervecar

Uno les compra por las humitas, choclo y queso
vendiendo está en Sangolquí
la tripita mishqui y con morocho caliente dá

Todos me llaman a mi el choclero,
Porque en la feria vendiendo estoy
Alguien se acerca a comprar primero
Una yapita siempre le doy
Papas, , fritada, chochlito tierno
Aquí rocote pata empujar
Así es el plato de este choclero
Anohecito a cervecera

(En sol y en aguas así es mi trabajo)

*Oiga comisario tome un choclito
vea, pero no me quite el puesto)*

LA CHEQUERA

Byronn Caicedo

*(Allá allá , aquí me tienes Carmita linda
linda Carmita, linda Carmita,
bella gumbra que yo sueño) BIS*

Todo el barrio se alegra
Cuando sales a tu balcón
Cuando pasa ese mercado
Quien te vende quiero ser yo
Ese bolso quiero ser yo

*(Cuidado con el bolso Carmita,
cuidado con los choros,
cuidado con los vacilones de los taxistas
camine camine chofer
y esos picarones policías)*

Deja que te mime mi Carmita
Deje que te toque, mi corazón,
Sólo acompañarte es mi ilusión
Una foto quiero juntos los dos BIS

*(Oiga fotógrafo tómeme una fotito
Mire al pajarito Carmita
Pasen, pasen en el parque de Calderón
Esta Byronn Caicedo)
(Carmita buena moza es)*

Mi Carmita, mi linda Carmita
Como puedo ganar tu amor BIS

Que no hiciera por verte cerca
Y estrecharte con gran pasión
Solo así yo trabajaría
Para darte la manutención;
Mis amigos, todos los vicios,
Dejaría por tu querer.
En mi casa tu mandarías, tu marido quisiera ser

(Toditos los vicios por tu cariño amor)
Deja que te mime mi Carmita
Deje que te toque, mi corazón,
Sólo acompañarte es mi ilusión
Una foto quiero juntos los dos BIS

LA MITAD DE MÍ
Byronn Caicedo

*(- Señor Byronn Caicedo
¿Quién viaja a los Estados Unidos?
-voy con mi familia de vacaciones señorita
-tu familia no viaja esta vez. Lo siento .Siguiete
-pero, señorita, perdón, ¿por qué?
Dígame por qué, qué paso
-por qué papi
-tranquila mijita, recuerda que su papa los quiere mucho
cuídale a tu ñañito, prométemelo, y a tu mamita también
bay bay)*

Medio cuerpo va conmigo, el corazón en mi Ecuador
Solamente pies y manos,
Lo que necesito rompieron nuestros planes
Quizá destrozó mi hogar BIS

Y es la mitad, la mitad de mi cuerpo, de mis ojos
Y es la mitad, la mitad de mi vida, que se queda

Han roto todos mis planes, todas mis ilusiones,
Seguiré siendo una máquina, talvez a lo mejor 3 o5 años
Pero no me rindo, voy a seguir adelante
Se que puedo, se que puedo hacerlo

Yo estoy aquí pero mi mente esta allá con los míos
Con mi otra mitad

Se han pagado nuestras deudas
Algo para subsistir
Yo no se si allá me enseñe o si pueda volver
Tanto tiempo me ha costado hacerlo duro al corazón BIS

Y es la mitad, la mitad de mi cuerpo, de mis ojos
Y es la mitad, la mitad de mi vida, que se queda

A lo mejor pueda acostumbrarme
Pero enseñarme jamás

*(¡Vuelve mi papi! Esa dulce vocecita de mi niña
Me impulsa a seguir arriba
adelante, siempre , por ellos)*

NO SOY DE TU CLASE

Byronn Caicedo

(Para todos los corazones orgullosos)

Sólo con tu persona confié yo mi amor
Sin saber que en tu casa odiaban mi humildad
Que no soy de tu clase que soy un pobretón
Que en mi familia “que dirán los demás”
Para el bien de nosotros me fui al exterior
Porque no me conocen ni hablan mal de mi,
Pero las noticias vuelan llegue a saber de ti
Que te han casado con otro y no te hace feliz

Así es guambrita elegiste otro por mi
Solo que tu quisiste, solo jugar con mi
Así es guambrita, por no aceptar mi amor
Hoy tus parientes pagan tu dolor

*(Que ingenua fuiste mujer, que ingenua mujer
quédate con tu orgullo, quédate
yo un buen joven de bonita presencia
te ofrecía respeto, corazón sincero, con mi único pecado
de ser de pueblo y pobretón)*

Trabajando hice fortuna, ya no me ves a pie
Mira lo que perdiste, no soy más un pobretón
Tu mismo hoy pagas tu dolor BIS

Así es guambrita elegiste otro por mi
Solo que tu quisiste, solo jugar con mi
Así es guambrita, por no aceptar mi amor
Hoy tus parientes pagan tu dolor

Mas te importo tu nombre, la hay del barrio,
Del que dirá la gente,
Valiente al reconocer tu error, mía es la culpa

LA VACA LOCA

Byronn Caicedo

*Esta es la vaca loca mu mu mu
Viene Byronn Caicedo y su vaca loca
Eche eche una volador*

Voladores y camaretas reventando están
Que bonitos toca la banda en ritmo nacional,
Ahí vienen los vendedores el circo ya llego
En el parque Byronn Caicedo alegrando está

El vino con lo nuestro

Luego de la Santa Misa
El prioste esperando esta se reparten las canelas
Almitas cantando van, allá viene la vaca loca,
Cachitos quemados, se prendió, se prendió
El castillo reventando esta.
Que bonito elevan los globos, aplaudiendo están
Todo el mundo baila alegre al ritmo nacional

*Ese es el barrio mas alegre
Arriba, arriba el ánimo
Y que vivan los priostes
Doña Carmita que viva otra vez*

*Esta es la vaca loca mu mu mu
Viene Byronn Caicedo y su vaca loca
Eche eche una volador*

Voladores y camaretas reventando están
Que bonitos toca la banda en ritmo nacional,
Ahí vienen los vendedores el circo ya llevo
En el parque Byronn Caicedo alegrando está

LOCUTORIO Byronn Caicedo

*Aló aló con Ecuador, le habla desde Murcia España
Aló aló se cortó la llamada, que pasó, que pasó*

En la cabina de un locutorio
Estoy intentado llamar
Para saber de ti
Me ocultas algo mi amor, no me dejas dormir
Pude notar tu voz, antes de yo partir

*Vamos paisano vamos póngale ánimo
Tranquilo póngale duro al corazón*

El sueño europeo que iba a experimentar
Mas que sueño pesadilla del que quiero despertar
Contesten pronto que les estoy llamando
Yo ansioso llamándoles, suena ocupado
Que vine haciendo mal para aguantarme el dolor
Maldita soledad me esta acabando a mi
*Intenta otra vez insiste, insiste
Aló- aló que alguien conteste por dios
Que alguien conteste, que angustia, que angustia*

Con polacos y marroquíes me toco a mí trabajar
Y estas pesetas no se dejan atrapar

En la cabina de un locutorio
Estoy intentado llamar
Para saber de ti
Me ocultas algo mi amor, no me dejas dormir
Pude notar tu voz, antes de yo partir

CERVEZA DE LOS BARES

Byronn Caicedo

Vuelve el duro, duro, duro Byronn Caicedo

Cerveza mas cerveza estoy tomado yo
Helada sin helar me estoy brindando yo
Porque quiero olvidar y ya no recordar
A una linda mujer que ya no volverá,
que ya no volverá

Meciéndome en una mesa,
Cerveza pido yo, igual eres riqueza
Cerveza debe ser
Porque quiero olvidar y ya no recordar
A una linda mujer que ya no volverá
Que ya no volverá

Desde el país de la canela Byronn Caicedo el duro

Cerveza mas cerveza estoy tomado yo
Helada sin helar me estoy brindando yo
Porque quiero olvidar y ya no recordar
A una linda mujer que ya no volverá,
Que ya no volverá

Cerveza de los bares donde voy te encuentro yo
El licor tan amargo que siempre tomo yo
Porque quiero calmar esta maldita sed
Tomado una cerveza talvez la olvidaré
Talvez la olvidaré

AMA A TU PAIS SANJUANERO

Byronn Caicedo

Atención a lista, les canta, les canta su profesor Byronn Caicedo

*Que intenta hacer Sanjuanero
Que intenta aprender san juan, san juan BIS
Reverencias al magisterio de ni patria*

Baile ecuatoriano propio de mi tierra
Mis paisanos bailan en otra nación
Camisa bordada, poncho de colores
No olvidan su tierra que les vio nacer

Quítate la leva sanjuanero
Sin corbata es san juan, san juan BIS

Cositas propias, propias así como yo

Baile ecuatoriano propio de mi tierra
Mis paisanos bailan en otra nación
Camisa bordada, poncho de colores
No olvidan su tierra que les vio nacer

El serrano es sanjuanero
El mono es san juan, san juan
Toda la amazonía sanjuanera
Región insular san juan, san juan

*Haber saraguro, saraguro con este ponchito sacando pecho, pecho
Baila, baila mi cariño, goza, goza Otavalo
Goza Chinguleo, mi zalasaca*

Ama a tu país sanjuanero
Baila como yo san juan san juan BIS

*Que bonito san juan san juan
Byronn Caicedo*

Baile ecuatoriano propio de mi tierra
Mis paisanos bailan en otra nación
Camisa bordada, poncho de colores
No olvidan su tierra que les vio nacer

Todo New York san juanero
En España san juan san juan BIS

*Haciendo la danza de la lluvia
La danza de la lluvia*

Baile ecuatoriano propio de mi tierra
Mis paisanos bailan en otra nación
Camisa bordada, poncho de colores
No olvidan su tierra que les vio nacer

Ama a tu país sanjuanero
Baila como yo san juan san juan BIS

RUMBO AL CISNE

Byronn Caicedo

*Byronn Caicedo se va rumbo al cisne
Que vivía la romería ecuatoriana
Así, así arriba los peregrinos
Olvidando los pies cansados*

Dejando campos y tierras rumbo al Cisne
Cholos, blancos y morenos rumbo al Cisne
Pobres, tristes y humildes rumbo al Cisne
Donde va la romería rumbo al Cisne

Mi bella churona aquí esta tu hijo
Virgencita del Cisne aquí esta tu hijo
Traigo el canto andino para el peregrino
Pon tus bendiciones entre las naciones

Todos unidos como pueblos hermanos
Llega la gente serrana rumbo al Cisne
También la gente costeña rumbo al Cisne
Desde Tiwinza al Oriente rumbo al Cisne
Galápagos y sus islas

Mi bella churona aquí esta tu hijo
Virgencita del Cisne aquí esta tu hijo
Traigo el canto andino para el peregrino
Pon tus bendiciones entre las naciones

*Vamos ahora mismo con todas las que se ha hecho
Y por hacer compadre, para mis caminantes
Así, así sed de loca*

Pasamos por todos los pueblos
Allá en la loma San Pedro, llegando al Cisne

AMOR DE POBRE

Deseo

Quédate con Deseo

Amor de pobre te ofrezco yo
Amor sincero que no has de encontrar / BIS

Amor de pobre para los dos
Si tú me quieres como soy yo
Toda la vida te adoraré
Si tú me quieres como soy yo
Toda la vida te amaré

ANEXO 2: Entrevistas

HIPATIA AHORA ES UNA COLEGIALA

ENTREVISTA A: HIPATIA BALSECA
VIERNES 17 DE OCTUBRE DEL 2003 ULTIMAS NOTICIAS P.15

Hipatia Balseca no ha perdido el tiempo. No bien terminó el proyecto “Divas de la Tecnocumbia” junto a La Grupa, se lanzó de nuevo a la promoción de su nuevo disco.

La placa “Sin Límites” viene con varias novedades: apenas contiene cinco canciones, pero a cambio renueva el estilo de interpretación y tiene un vídeo del tema promocional, “Colegiala, cuyo contagioso estribillo esta de moda en las radios especializadas .

El público podrá verle en acción este 19 de octubre en el teletón que UNICEF y ECUAVISA organizan en beneficio de la campaña “Niño Esperanza”.

¿Es una estrategia contra la piratería incluir pocas canciones en el CD?

Es común que en mi género los artistas coloquen muchas canciones en un solo disco, pero en este caso quisimos entregar más calidad antes que cantidad. Muchos veces se ponen demasiados temas pero solo dos o tres de un disco son los que valen. Lo que pretendemos es que cada uno de los cinco temas de este último trabajo sea éxito.

En este trabajo mezclas varios estilos ¿te ha dado resultado esa estrategia cada vez más eléctrica?

Siempre me ha gustado hacer cosas nuevas. Yo empecé cantando pasillos, yaravíes, música popular ecuatoriana; luego fue una de las pioneras de la tecnocumbia; luego probé con el remix y ahora mi propuesta con “Colegiala” es “una bachata reggae”. Pero yo creo que no he pegado en las radios por un ritmo sino por mi voz y carisma.

También apuestas por el Hip Hop....

Este compacto también incluye una balada hip hop. Siempre se me ocurren propuestas nuevas. Por ejemplo si un tema originalmente fue una cumbia lo cambio para que suene al estilo de Jeniffer Lopez y si se escucha bien ¡pues le grabo!. Por suerte han dado muy buenos resultados estas experiencias.

¿Por qué el CD se llama “Sin Limites”? ¿Es un grito de guerra?

Se llama así porque, primero, no tengo límites en el público: “mis fans” son desde niños hasta abuelitos, segundo, porque mi voz se presta para interpretar varios ritmos. Además en mi carrera no quiero tener techos.

En el video Colegiala adoptas un estilo muy pop, a lo Britney Spears, ¿te identificas con ella?

mmmmm. Puede ser, me gusta mostrar diferentes tipos de vestirme, maquillarme, peinarme, cambiar de look, básicamente para complacer al grupo.

¿Tienes un asesor de imagen?

Toda mi familia y la empresa con la que trabajo (Premier Producciones), son los que me corrigen todo lo que hago. Yo diseño mis trajes, pero la última palabra la tiene Fabian, mi asesor de confianza en asuntos de imagen.

¿Tuviste problemas para regresar en el tiempo y firmar si fueras una colegiala de verdad?

Firmas fue espectacular el dilema en el video era si escogíamos a una chica para ser la protagonista o la hacia yo, y nos decidimos por la segunda opción. Escogimos el Colegio La Salle. Mi preocupación era verme mayor a las demás chicas, así que baje al máximo el maquillaje. No estábamos seguros de que funcionaría, pero cuando llegue al Colegio, me confundieron con una estudiante, “preguntándome ¿niña donde queda el bar del colegio?”, entonces ya no hubo duda para realizarlo, Lo bonito fue que hice cosas en el video que nunca hice en el Colegio, como huir con mi novio.

¿De donde salio la idea del video?

De las emociones que una siente en esa etapa. Tuve toda la confianza de realizarlo porque lo hice en mi propio estudio de grabación, puesto que en otros lados te sientes presionada. Tenía toda la apertura para agregar o quitar cosas que no me gustaban.

¿Es un obstáculo no contar con un estudio de grabación?

Hacer un trabajo discográfico cuesta mucho dinero y que te copien en un segundo es algo triste, por eso a cada artista le toca buscarse sus medios para hacer sus discos. Nosotros en Premier Producciones les damos la oportunidad tanto como a profesionales y aficionados de venir y sentirse en confianza la única condición es de tener talento.

¿Es la primera vez que incluyes un video en un CD?

Si. Es que todos los productores han estado haciendo locuras para contrarrestar a la piratería, entonces Diego Balseca (Hermano), se le ocurrió la idea, cosa que me pareció excelente. Además por el video ahora me conocen como Hipa o colegiala, cuando voy a un Show me gritan ¡colegiala! Tengo una ventaja grande sobre los piratas, lo veo en la gran acogida del disco por las ventas que se han registrado. En el Ecuador vender discos es una proeza y por eso quiero agradecer a mi público.

¿En que se diferencia Hipatia Balseca de las demás artistas de su género?

Me considero auténtica en mi manera de vestirme, interpretar una canción y llegar al público, no copiar a nadie, ser Yo.

IDOLO DE LAS NENAS Y DE LAS MADURITAS

EL CANTANTE GERARDO MORAN DEJO LA ROCKOLA POR LA TECNOCUMBIA

ENTREVISTA A: GERARDO MORAN

MIERCOLES 2 DE ABRIL DEL 2003 ULTIMAS NOTICIAS

Hay un artista de la rocola por quien deliran las fanáticas: esa estrella es Gerardo Moran, uno de los mas queridos de los escenarios criollos.

Gerardo Moran (Caluma, provincia de Bolívar, 1968), tiene una trayectoria de 17 años de trabajo profesional y sacrificio. Su voz es melcocha para las chiquillas y las “ñoras”. Le caracteriza su buen humor y su amor por su esposa e hijas.

“Basta ya mi amor”, “Como duele querer”. Son algunas de sus éxitos que sacan lágrimas y suspiros al Ecuador.

¿Cómo hace para mantenerse sin una arruga, tan joven?

Yo creo que es el buen trato que me doy. Yo soy de esas personas que no fuma ni toma. Ese debe ser el secreto.

Su papá era agricultor ¿qué cultivaba?

Nosotros vivíamos en Caluma. Cultivamos cacao, café, naranja. Caluma es la tierra de la naranja.

¿Y usted labraba la tierra?

Después de terminar la escuela yo trabajé dos años en la agricultura. Iba de mañanita, caminaba más de una hora, a veces debajo de la lluvia, con los mosquitos, para trabajar desde las ocho de la mañana hasta las cuatro de la tarde. Nos transportábamos en caballos, en burritos. Yo cosechaba café, naranja. También agarraba un machete para cortar la maleza y la hierba del monte y me llenaba las manos de ampollas.

Todo esto me ha servido para valorar muchas cosas.

¿Tu primer amor?

A los 15 años. Pero es algo curioso, yo venía del campo, era muy tímido, y tuve mi primera enamorada porque la chica se me declaró.

En la piratería de la industria musical, ¿Su punta de vista?

Yo lo veo desde dos parámetros. A nivel de producción afecta mucho, al productor le frena la venta. Pero en el campo artístico le veo beneficiosa porque nos ayuda a promocionar y llegar a todo estrato social.

¿Qué le falta comprarse?

En mi mente esta comprarme un vehículo que me gusta mucho, Chevrolet, vale como treinta mil dólares.

¿Qué obstáculo tiene que lidiar el artista nacional?

Lo más difícil es la promoción del artista. Hoy por hoy como que grabar un disco ya no es muy difícil.

¿Qué género cultiva actualmente Gerardo Moran?

Yo he hecho 15 años de música rocolera. En estos dos últimos años hemos hecho tecnocumbia y tengo una aceptación bastante grande. Lo que en 15 años no he hecho con la rocola en dos años he logrado con la tecnocumbia.

¿Usted cree en la palabra de los diputados?

Ahí sí no creo. Ahí sí no creo porque hay mucha gente que entro con la única finalidad de sacar provecho propio.

No con ganas ni intenciones de hacer cosas por el pueblo, por la gente que necesita.

¿Devoto de que Virgen?

Yo respeto mucho a la Virgen. No soy devoto de la Virgen. Yo creo en Dios y Jesucristo.

¿Cuánto carga en el bolsillo?

Unos 60 dólares

¿Usted recuerda esos años que grababa en los estudios de Cristóbal Vaca?

El ingenuo Cristóbal Vaca fue la única persona que confió en mi cuando yo estaba empezando. Fue uno de los compositores muy importantes para mi profesión, mi carrera.