

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR**

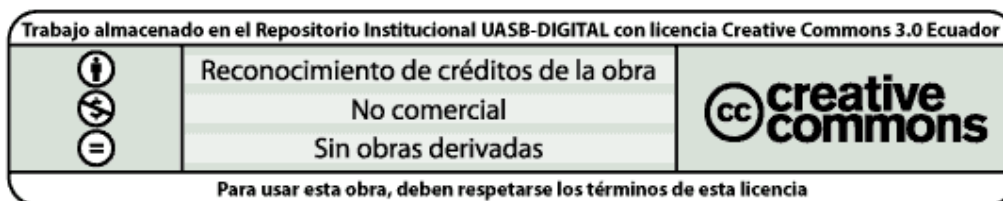
COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

**UNA MIRADA INTERCULTURAL A LA TECNOCUMBIA
¿CÓMO MIRAR LA TECNOCUMBIA A TRAVÉS DE LA
INTERCULTURALIDAD?**

LUIS EDUARDO PUENTE HERNÁNDEZ

**QUITO-ECUADOR
2004**



INTRODUCCIÓN.-

El fenómeno de la tecnocumbia ha despertado un debate no resuelto entre dos posiciones irreconciliables, algunos defendiéndolo como expresión de la cultura popular y otros cuestionándolo y negando su carácter cultural, o cuando más “reconociéndola” como producto de una cultura de masas, signada por una calidad musical mediocre y por una pobre estética que refleja superficialidad y mal gusto.

Sin embargo no ha existido un acercamiento desde la interculturalidad para avanzar en la comprensión de este fenómeno cultural. Han existido en cambio acercamientos desde la perspectiva musicológica, sociológica y hasta comunicacional, que ciertamente han aportado con interesantes elementos de análisis que nos van a servir como insumos para intentar una lectura intercultural del fenómeno que pretendemos investigar.

Conviene por lo mismo, poner en diálogo estos aportes con los elementos conceptuales que sustentan a la interculturalidad y dentro del universo de la tecnocumbia, los marcos de representación de los actores de este fenómeno. Así como desentrañar los discursos que se ponen en tensión a la hora de intentar explicar esta manifestación cultural. Con lo cual buscaremos explicar el auge y masiva difusión de la tecnocumbia.

Efectivamente la tecnocumbia ha tenido desde algunos años un desarrollo y una difusión inusitados, como veremos más adelante, amplios sectores poblacionales se han convertido en consumidores de este producto cultural

Sin embargo a pesar de la enorme difusión y del alcance que ha logrado, no sólo en el país sino también en los países vecinos y en aquellos receptores de migrantes ecuatorianos, a pesar de la importancia instrumental, que desde la política partidaria y desde el “rey de los deportes” se ha dado a la tecnocumbia, a pesar de su presencia en las festividades populares, no ha sido lo suficientemente analizado, al igual que el mundo de la música chicha y la rocola. No ha existido una reflexión sostenida sobre como pensar estos fenómenos culturales, más allá de las preocupaciones de algunos musicólogos, sociólogos o Antropólogos, que han trabajado estos temas de manera aislada y a título individual.

Resulta curioso que la academia vuelva su mirada sobre la tecnocumbia no antes sino a partir de su irrupción e invasión de espacios sacralizados de la cultura, me refiero a la presentación de las “divas de la tecnocumbia” en el Museo de la Ciudad en Quito.

Y ni que decir de las instituciones culturales del Estado que en su conjunto ni siquiera la toman en cuenta, salvo el caso del Consejo Provincial de Pichincha que en varias oportunidades a auspiciado festivales de tecnocumbia, interviniendo en apoyo a su difusión, y el Consejo Nacional de Cultura que ha financiado mediante préstamos la publicación de un libro y la producción de dos o tres discos compactos. Pero en general como políticas de las instituciones culturales oficiales no existe interés en apoyar y menos reflexionar sobre este “fenómeno”, producto no sólo del desconocimiento sino de la concepción jerarquizada de lo que se entiende como cultura.

Una entrada precisamente para el análisis es la consideración que debemos hacer acerca del carácter cultural de la tecnocumbia, pues para algunos “eso no es cultura”, conviene entonces empezar por definir lo que ahora entendemos nosotros como cultura:

Un “tejido simbólico” y una dimensión afectiva y práctica que, junto con las formas económicas, configura nuestra vida social a partir de la estructuración de relaciones materiales y pulsiones imaginarias (...) La cultura, cualquiera que sea, da forma al sujeto y funda en él una epistemología desde donde interpretará el mundo. En ese sentido (...) La Cultura entendida como una dimensión “externa” a la que es necesario “acceder” (muchas veces despojándose de lo propio) no sería nada más que un efecto ideológico claramente asociado a diversas redes de poder que configuran la dominación de unos grupos sobre otros (Vich, 2001: 28).

Pero además, se ha dicho que la tecnocumbia es una expresión de la cultura popular, conviene por ello asumir lo popular también en el marco de las representaciones simbólicas que mueven el mundo de los imaginarios y sensaciones: “Lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tiene, sino lo que le resulta accesible, le gusta, merece su adhesión o usa con frecuencia” (García Canclini, 1990: 242).

Por ello creemos importante y válido entrar en una reflexión acerca de la tecnocumbia, concluida la cual, se pretende contar con las suficientes evidencias que permitan comprender, desde la interculturalidad los marcos de representación que se construyen, a partir de los actores de esta manifestación cultural.

De otro lado se espera proponer un enfoque intercultural que explique el universo simbólico que implica la tecnocumbia.

Finalmente se busca alimentar y contribuir al debate en torno a la tecnocumbia a partir del análisis de los principales argumentos de sus detractores y seguidores.

QUE MISMO ES LA TECNOCUMBIA.-

La tecnocumbia en el Ecuador no es algo nuevo, de aparecimiento reciente, al contrario son varias décadas desde que esta manifestación cultural, se ha ido introduciendo sobretodo en las barriadas populares de las grandes ciudades, así como también en los sectores rurales de la costa, la sierra y la amazonía. Y no sólo en Ecuador, sino en los países receptores de los exiliados económicos que en oleadas arroja este país. Pero para empezar habría que aclarar a que nos referimos cuando hablamos de tecnocumbia, y luego también establecer si existen o no elementos particulares en el caso de la tecnocumbia ecuatoriana. Ciertamente no hay un acuerdo unánime al tratar de definirla, para algunos es un ritmo, para otros es un género, hay quienes piensan que se trata de un estilo, en todo caso la utilización de medios electrónicos, como los sintetizadores, (lo tecno), junto con la facilidad con que se pega la música más para mirarla y cantarla pero también para bailarla, parecerían ser los elementos comunes en la tecnocumbia:

El término “tecnocumbia” es una fusión de membrete de los géneros cumbia (baile y ritmo de la costa atlántica de Colombia) y el tecno (corriente musical de inicio de los 70 que se caracteriza por los instrumentos electrónicos y ritmos secuenciados). En términos musicales no constituye una fusión entre ambos sino

que se utiliza la palabra para señalar un ritmo que incita al baile mediante la utilización intensiva de lo electrónico (Santillán y Ramírez, 2004:44).

En el caso de la tecnocumbia ecuatoriana a parte de cumplir con estos rasgos característicos, según algunos, tiene elementos que la singularizan

Adrián De la Torre considera que en el Ecuador se conoce con este nombre:

A un conglomerado de géneros musicales bailables derivados de la mezcla entre ritmos regionales (sanjuán, pasacalle, texmex, huayno, y otros), con la cumbia (preponderantemente la modalidad chucuchucu) y ciertos aires disco, tecno o rock (...) la tecnocumbia no es un ritmo en particular sino un estilo que permite la coexistencia de todos los elementos que lo integran (De la Torre, 2003:5).

Mientras que para Alfredo Santillán y Jacques Ramírez:

De la investigación realizada sabemos que la tecnocumbia en el Ecuador tendría sus orígenes en los primeros cambios en el formato musical de los géneros considerados típicamente ecuatorianos como el albazo, el sanjuanito y sobre todo la bomba proveniente del Valle del Chota (que en sí es una música sincrética entre la música andina y el aporte musical africano de los pobladores de dicho Valle), y que fueron recogidos por cantantes populares muy vinculados al estilo propiamente rocolero (Santillán y Ramírez, 2004:45).

En todo caso la tecnocumbia ecuatoriana, estaría marcada sino de manera exclusiva, al menos en sus orígenes y en gran número por elementos tradicionales fusionados con elementos “modernos”, lo que no puede dejarse de lado si intentamos una mirada intercultural a esta expresión cultural: “el mundo actual se compone de variaciones de la modernidad resultantes de una infinidad de encuentros entre la modernidad y las tradiciones(...) de ahora en adelante nos vemos abocados a la existencia de modernidades híbridas, locales, mutantes, alternativas o múltiples” (Escobar, 2002:55).

A lo largo de estos años la tecnocumbia en el Ecuador se ha ganado una posición estelar dentro de las industrias culturales en general y dentro de la industria fonográfica en particular, puesto que se ha convertido en la de mayor producción, distribución y consumo en el mercado musical ecuatoriano, y no solamente que el mercado formal se ha nutrido de este tipo de música sino también el mercado informal, el de la piratería. “...se debe reconocer a la industria de la tecnocumbia como la más exitosa en el mercado nacional con presencia en el extranjero” (De la Torre, 2003:20).

La tecnocumbia es por lo señalado, la manifestación artística musical del Ecuador más difundida en el país y en el exterior, pudiendo considerarse como un elemento de identidad de los ecuatorianos, pese a la negación de que es objeto desde las esferas dominantes del canon cultural.

En esa misma línea, los espectáculos con artistas nacionales que más público han convocado, tanto en escenarios abiertos como cerrados han sido los de la tecnocumbia, ejemplo de lo dicho es María de los Ángeles y Gerardo Morán, probablemente dos de los artistas de tecnocumbia que mayor número de seguidores tiene en la actualidad: “En

la plaza de toros de Quito se organizó un concierto tecnocumbiero, que marcó un record de asistencia a ese escenario, cuando en agosto del 2003 María de los Ángeles y Gerardo Morán se unieron para cantar a dúo su producción musical, cuyo tema central es “locos de amor” y convocaron más de 15.000 personas al escenario (Estrella y Tapia, 2004:29).

Pero su capacidad de convocatoria, no sólo es en el país sino también en el extranjero, en el caso de María de los Ángeles:

En la última gira realizada a España visitó siete ciudades: Barcelona, Murcia, Morata, Albaterra, Madrid, Pamplona, Valencia y Zaragoza. La sala más grande fue la de Madrid, con una capacidad para 1200 personas, tal fue el éxito en esta ciudad que la gente se quedó fuera, pues el local estuvo completamente lleno. Un dato interesante es el hecho de que pese a que no se lo esperaba, recibió un presente en su última presentación en Zaragoza, una placa por ser la artista “record en taquilla” (Estrellas ecuatorianas, 2004:12).

La aceptación de esta manifestación cultural, por sectores cada vez más amplios de la población ecuatoriana ha hecho que en los últimos procesos electorales, no haya pasado inadvertida, los políticos la han utilizado para atraer públicos, llegar a sectores populares, difundir su propaganda y conseguir seguidores. Incluso, se ha dado el caso de que una cantante que nació artísticamente en el mundo de la tecnocumbia como Silvana, haya sido elegida como diputada de la República y haya accedido de esa manera al Parlamento Ecuatoriano.

Pero no sólo en la política sino también en el fútbol, aparece la tecnocumbia para amenizar al público antes de un partido o para promocionar a un equipo. En las fiestas patronales de diversos pueblos de la geografía ecuatoriana, las presentaciones de artistas de la tecnocumbia son infaltables.

¿Cómo entender ese grado de aceptación de la tecnocumbia?. Podríamos decir que este tipo de manifestación cultural expresa el sentimiento popular y llega a la sensibilidad del ecuatoriano común: “De ahí que represente la vida del ser ‘popular’, el pensamiento y sentimiento de las masas. Se comunica con códigos fácilmente descifrables por el ‘pueblo llano’ (De la Torre, 2003:17).

Lo cierto es que la tecnocumbia es una realidad cultural que no puede negarse y que por el contrario amerita ser estudiada entre otros aspectos por constituirse como un producto cultural que adopta y adapta recursos tecnológicos como sintetizadores, junto con ritmos musicales y coreográficos diversos y sobre todo por que surge e irrumpe en los espacios públicos desde los sectores subalternos, condición esta última que genera precisamente reacciones racistas y excluyentes:

Por lo dicho el fenómeno de la tecnocumbia es proclive ser investigado a partir de múltiples entradas, que involucran el campo epistémico de la antropología y la sociología. Entre esas entradas podemos señalar la política, el deporte (fútbol), pero también desde el género, lo etéreo, desde el arte musical, desde la industria cultural, desde la comunicación, desde la cultura popular, desde lo estético, desde la cultura de masas, etc.

El presente trabajo, no intenta de ningún modo abarcar todas las entradas posibles, más bien pretende desentrañar algunos elementos que permitan explicar el fenómeno estudiado -la tecnocumbia- desde la interculturalidad, teniendo como telón de fondo los estudios culturales.

Muchos sostienen que la tecnocumbia no es originaria del Ecuador, que es “una música” que viene del Perú. Hay otros que consideran que ésta se desarrolló a partir de la música rocolera, en todo caso es claro que en la tecnocumbia ha existido un proceso de apropiación no sólo de elementos musicales variados, sino también de elementos escénicos y coreográficos que se fusionan en una suerte de colage en un performance que en conjunto se constituye como una forma cultural diferente y distinta de los elementos que la constituyen. Bien se podría decir que la tecnocumbia es un ejemplo de transculturación en donde se mezclan varios elementos de las culturas hegemónicas y de las culturas subalternas.

...la apropiación de formas nuevas desde posiciones de subalternidad es un rasgo característico de la historia cultural del país. Sus nuevas formas culturales requieren ser contempladas desde otro punto de vista que el del marketing o el de las elites. Esto convoca al interesado en los estudios culturales a ser capaz de sintonía mutua con el objeto estudiado, vale decir, de ingresar al tiempo interior de la obra, cualquiera este fuese, y de vivir como suya la experiencia del otro (Protzel, 2001: 156).

Posiblemente, lo que a primera vista aparece es la ubicación de la tecnocumbia como música popular, que “sufrir” la descalificación de los cultores de la música culta, en tanto que la primera no alcanza el “refinamiento” de la segunda, sin embargo vale la pena escuchar al musicólogo boliviano Octavio Sánchez citado por Adrián De la Torre, cuando sostiene:

Sin negar la existencia de ambos espacios, se trata de explicar que no existe un quiebre entre ellos, sino que los dos son parte de un complejo sistema semiótico donde se manifiesta la relación núcleo/periferia. La música culta asume la función de núcleo dominante desplazando hacia la periferia a la popular e incluso frecuentemente, excluyéndola del dominio artístico (De la Torre, 2003: 24).

Uno de los aspectos sobre el que volveremos más adelante es el de la estética, que se ha convertido en el más fuerte elemento de crítica y descalificación del fenómeno analizado.

ALGUNOS ELEMENTOS DE LA INTERCULTURALIDAD.-

El tema de la interculturalidad, para el caso del Ecuador, ha sido abordado principalmente desde lo étnico indígena, lo que resulta explicable dado el papel protagónico que el movimiento indígena ha tenido a partir de los años noventa del siglo

pasado, pero esto no quiere decir que la interculturalidad se agota ni mucho menos en la relación entre la cultura indígena y la cultura blanco mestiza, la interculturalidad reclama ser vista desde y hacia los afro-descendientes, las culturas urbanas, las culturas juveniles, las culturas populares, en fin desde y hacia las múltiples diversidades que habitan este país.

Al momento de intentar una mirada desde la interculturalidad, al fenómeno de la tecnocumbia, se hace necesario aclarar primero conceptualmente lo que entendemos por interculturalidad. La Interculturalidad la asumimos como la convivencia con la otredad a partir del conocimiento y la comprensión de “ese otro”, aclarando que dicho conocimiento y comprensión no puede darse desde una aproximación externa, que por lo demás no nos garantiza sino un conocimiento superficial de la diferencia sino desde un acercamiento interno, que es precisamente lo que marca la convivencia. En este proceso de conocimiento y comprensión de la otredad, el marco de representación simbólica con el que se inicia ese acercamiento se interculturaliza, es decir se transforma en tanto que, es atravesada por la mirada del otro:

Ya no es solo la tolerancia del otro distinto lo que esta en juego, sino la opción de la autocreación propia en la interacción con este otro. O más aún: la tolerancia frente al otro es más apremiante por que la autorecreación se ha vuelto una opción inminente. Al viejo tema del respeto por el otro se acopla, no sin conflicto, la nueva aventura de mirarnos con los ojos del otro. Y entrar en esa mirada del otro me hace a mi ser otro respecto de mi (Hopenhayn, s/f: 3).

La tarea de interculturalizar no solo la forma de ver las expresiones culturales subalternas sino las relaciones sociales se vuelve entonces ineludible en la medida en que las culturas son dinámicas, se transforman, pero además se interrelacionan y se mezclan en procesos complejos que van armando la urdimbre que marca la existencia de los sujetos, por lo que pretender mantener una visión monocultural para explicarnos el mundo resulta anacrónica, por decirlo menos.

Históricamente, se ha pensado a las culturas en términos de sistemas simbólicos y formas organizativas ancladas a historia y territorios estructuras. En la actualidad ellas están crecientemente desligadas del territorio y de la historia común, y debemos buscarlas en diversas formas de producir identificaciones colectivas (...) Que, a su vez, pueden articularse y entrecruzarse de formas muy variadas. Nuestra tarea ya no será ubicar y describir a tal o a cual grupo o sociedad sino definir, reconocer, los temas que reúnen a los sujetos, los intereses que los agrupan (...) para detectar como se reorganizan en torno de nuevos ejes y elaboran nuevos significados para sus acciones (Fuller, 2001: 74).

La importancia de la interculturalidad como proceso permanente e inacabado, tiene que ver con el surgimiento de un nuevo sujeto social, fundamentado en relaciones ya no asimétricas sino equitativas con aquella diferencia que es permanentemente excluida, pero que la conforma y constituye como sujeto, al respecto Víctor Vich considera que: “...un nuevo sujeto parecería surgir, vale decir, un sujeto que es consciente que su perspectiva se encuentra históricamente situada dentro de muchas otras que también lo han constituido. Estas, a su vez, desplazan y relativizan la perspectiva del sujeto, incansablemente, desde un lugar a otro (Vich, 2001: 34).

La interculturalidad por lo mismo es un proceso de construcción de nuevos sentidos para la convivencia en el mundo de la vida, pero que no está exento de conflictos y que tampoco se reduce al mundo de las representaciones simbólicas sino que a partir de ellas y precisamente por ellas se traslada al mundo de la lucha política, en tanto cuestiona al poder y busca deconstruir y cuestionar la validez de los elementos que legitiman ese poder. “El significado de la interculturalidad está en los procesos culturales, sociales y políticos que intentan confrontar la desigualdad y el problema del poder y, a la vez, construir relaciones entre grupos, prácticas, lógicas y saberes distintos” (Taller Intercultural UASB, 2004: 6). Este carácter político que en última instancia asume la interculturalidad entendida como la convivencia con el otro o el diálogo entre culturas, es lo que Arturo Escobar denomina interculturalidad efectiva.

ALGUNOS ANGULOS PARA MIRAR A LA TECNOCUMBIA.-

En esta perspectiva ¿cómo mirar a la tecnocumbia, en tanto representación simbólica que surge desde la subalternidad?, considero que la mirada debe darse desde diversos ángulos.

Como bien cultural, de consumo masivo, se podría decir que es un producto híbrido ya que tiene entre una de sus características esa capacidad de entrecruzar variedad de elementos, mezclarlos y fusionarlos para producir una música pegajosa para el canto, para ser vista y para el baile:

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, reclusando lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales” (García Canclini, 1990: 71).

Como se ha señalado antes ha fusionado algunos ritmos y géneros musicales entre los que cabe mencionar: Yaravies, Albazos, Sanjuanitos, Cumbias tradicionales, bomba, aires típicos, pero también baladas pops, incluso hasta tangos, que suenan al ritmo de la tecnocumbia. Tales fusiones no son de ninguna manera patrimonio exclusivo de la tecnocumbia ecuatoriana, también se presenta en la peruana, en donde incluso canciones que evocan ritmos tradicionales del Ecuador han sido fusionadas con este estilo, y han recibido la aceptación del público peruano, me refiero al caso de la bocina, o a la canción “ojos azules”, una de cuyas estrofas señala: “ojos azules tiene esta guambra para mirar” que fue resemantizada, masculinizándola y permutando la palabra quichua “guambra” por la palabra “chico.”

La tecnocumbia, no es algo acabado, por el contrario cambia de manera dinámica:

lo que sucede es que se está transformando a través de nuevas fusiones, en dos sentidos, uno que tiende más hacia retomar géneros nacionales que estaban condenados al olvido y cuya tradición permite que la población que vive en las pequeñas ciudades y en el campo se identifique con él – Este es el caso del grupo “Los Conquistadores” de quien el sociólogo Adrián de la Torre afirmó sobre su tema éxito “El conejito” “Así, esta canción 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 mitología quechua en donde se le conoce como el tío Conejo que vive haciéndole travesuras al tío Lobo. Probablemente el cronista (en relación a un comentario de Cesar Ricaurte en el diario El Comercio del domingo 9 de febrero del 2003) desconoce el origen indio del grupo así como lo divertido que resulta para su público” -. El otro sentido es el que toma géneros de otros países y cuyo objetivo final es ubicar el producto en el ámbito internacional, como efectivamente ha sucedido con el tema “El aguajal” del grupo Krucs en Karnac o con “Mas que amigos” del mexicano Marco Antonio Solís, ganador de un premio Grammy o “Caderona” del colombiano Andrés Cabas (Estrella y Tapia, 2004: 13).

Efectivamente, para el caso de los ritmos tradicionales, la tecnocumbia, los ha resemantizado musicalmente como por ejemplo el caso del sanjuan, se puede decir que se trata de una táctica de sobrevivencia como lo anota Adrián De la Torre citando al historiador musical Pablo Guerrero: “como una táctica de sobrevivencia porque muchos géneros musicales ecuatorianos se fueron perdiendo a través del tiempo y ahora quizás la rocola y la tecnocumbia son un espacio para que sobrevivan; entonces, el sanjuanito está presente en la tecnocumbia como un mecanismo de sobrevivencia que debería llevarse dignamente, es decir con el respaldo generalizado de la población” (De la Torre, 2003:13).

Desgraciadamente este deseo del historiador musical, no se produce por la existencia de fuertes asimetrías sociales marcadas por el racismo, la discriminación y la exclusión.

Existen sectores que rechazan la tecnocumbia precisamente por las mezclas y fusiones que ésta realiza, lo cual consideran como un irrespeto a las canciones y ritmos originales, al respecto habría que señalar que: “El problema del purismo es que si nota que hay una dirección evolutiva que no sea de su agrado, la descalifica, mientras se complace con mantener un solo esquema, sin correspondencia con la dinámica generacional ni la realidad social” (De la Torre, 2003: 17).

Pero, además no solo se ha llevado al ritmo de la tecnocumbia a otros géneros musicales, sino que la tecnocumbia se la lleva también a ritmos diferentes como el rap, la chicha o la música rocolera, a punto tal que en varias interpretaciones musicales las fronteras entre una y otras aparecen borrosas, lo que trato de decir es que el proceso de la tecnocumbia no es de una sola vía, también es de doble vía pues se recibe y se entrega. Dentro de las canciones de tecnocumbia además se dan casos en los que se ensayan dos partes claramente diferenciadas en las que la cantante inicia con el ritmo característico de tecnocumbia y luego se cambia de ritmo para cantar en rap la continuación de la misma canción. En conclusión sobre este aspecto podríamos decir que la tecnocumbia tiene esa capacidad de resemantizarse musicalmente.

Otro aspecto que se critica en la tecnocumbia es la simplicidad del contenido de las letras de las canciones, esto me parece una generalización peligrosa, ya que primero se contradice con aquella otra crítica que habla de la utilización de canciones tradicionales que ciertamente en algunos casos no adolecen de la simplicidad aludida, pero además es injusta ya que se la hace desde la cultura letrada y el canon musical como lugar de enunciación con marcados prejuicios, que en cambio no se expresan en el caso de

programas que se manejan desde los medios, en especial desde la televisión, como es el caso de “Pop Star” o “Nace una Estrella”.

Una de las observaciones más frecuentes de los detractores de la tecnocumbia es que estas canciones carecen de “poesía”. Valga decir que aparentemente ellos entienden lo complicado antes que lo sencillo y que su noción de poesía se basa en el uso de la metáfora” (De la Torre, 2003: 17-18).

En el campo del mercado musical, de hecho se encuentran producciones de alto nivel, pero también de mediocre calidad, en lo técnico y en lo artístico musical, razón por la cual tachar de mala producción exclusivamente a la tecnocumbia, es una señal de discriminación. Descalificarla por la pobreza de las letras es otra forma de discrimen ya que, tal pobreza no es patrimonio exclusivo de la tecnocumbia, como señalamos líneas arriba, ni tal crítica se la puede generalizar dentro del propio género de la tecnocumbia.

En el tema de la tecnocumbia como en otros espacios de la convivencia cotidiana podemos visualizar claramente el sentido de marginación con la que se la marca y bien puede valer para el efecto el análisis que efectúa Luis Fernando España, citado por Adrián De la Torre al referirse a la modalidad de la cumbia colombiana conocida como “chucuchucu”:

Marginación fruto del origen popular de estas manifestaciones cuasi- folclóricas, de su empirismo, de la estratificación social histórica, del racismo solapado, de la sencillez de sus contenidos, de la espontaneidad de su lúdica, de las jerarquizaciones estéticas, del imaginario nacional, de la transculturación comparativa, del concepto parcial de lo que realmente es patrimonio nacional, del filtro realizado por los medios de comunicación, del surgimiento de las industrias culturales, etc. (De la Torre, 2003: 12).

Frente a todo este corpus de críticas que recibe esta expresión cultural, ¿cuál es la postura de quienes están involucrados en el circuito de la tecnocumbia?, pues simplemente no les interesa “legitimarse” en los espacios del cánón de la “alta cultura”, asistimos de esta manera a un “enfrentamiento” de los detractores con los fantasmas de su propia visión culturalista, que los ubica como aquel boxeador que se enfrenta con su propia sombra.

Los actores del campo artístico no parecen muy interesados en confrontar su trabajo en los lugares de legitimación cultural establecidos, pues su interés no está en disputar espacios de aceptación en las agendas culturales que difunden los “hacedores de cultura”. Su argumento se reduce a cuestionar la “falta de apoyo” a los “artistas ecuatorianos” en un medio que no valora lo “propio” al preferir siempre lo “extranjero”, pero que parecen conformarse con el reconocimiento ante el público que los aclama y con los réditos económicos que esta fama les otorga (Santillán, 2004: 74).

LAS REPRESENTACIONES DESDE LOS ARTISTAS Y DESDE LAS LETRAS DE LAS CANCIONES.-

Otro ángulo desde el cual se debe mirar a la tecnocumbia es el de la identidad, partiendo desde las representaciones que asumen los actores de esta expresión cultural.

La mayoría de los grupos de tecnocumbia evoca a través de sus denominaciones elementos de identidad del sujeto colectivo con el cual pretenden ponerse en sintonía, se trata de remarcar lo latino, la piel canela, lo sensual y lo festivo, de allí se explica los nombres de algunos grupos de tecnocumbia. como “Orgullo Latino”, “Tierra Canela”, Grupo “Deseo”, “Magia Latina”, “La Farra”, Grupo “Fuego”.

Esos elementos de identidad del sujeto colectivo por supuesto también se expresan en las letras de las canciones, por ello incluso resulta explicable que la tecnocumbia recurra a canciones tradicionales. Para comprobar lo dicho echemos un vistazo a varias canciones:

1.- Collar de lágrimas, es un éxito que ha fusionado una canción tradicional con el ritmo de tecnocumbia, se canta al dolor de la ausencia, a lo que se deja.

2.- Herida, es una canción dedicada al hombre al que se le piensa y que engaña, quien canta interpreta a una mujer que se siente herida, por confiar ciegamente en el hombre al que más quiere, por haberle entregado todo y recibir el engaño del hombre de su vida, herida por creer en él.

3.- Sorbito de Champaña, pide al hombre que le dé un poquito de felicidad, para lo cual quiere su cuerpo, quiere su amor, quiere que se acerque, que regrese.

4.- Canción a la computadora, en esta canción se aborda a partir de la mujer y desde uno de los últimos productos tecnológicos de la modernidad: la computadora para encontrar al hombre ideal, pero ese ideal no es el paradigma creado por la modernidad, como hombre de éxito o triunfador en donde el dinero (la fortuna) es elemento esencial, ni pasa por las características fenotípicas, estas son secundarias, lo principal es que sea un hombre estable y rendidor, no importa que sea gordito y si es flaquito en buena hora, aunque sea chiquito, se pide que la computadora lo encuentre, de allí se explica el estribillo: computame, computame, computadora....

5.- Negrito ven, cumbia tradicional que es fusionada con el ritmo tecno, pero que sufre pequeñas modificaciones para exaltar lo erótico “quiero negrito que me prendas la vela”.

6.- Amante, canción que como su nombre lo indica esta dedicada a una relación paralela, desde el lado de la mujer, empieza interrogándose “¿por qué no te tengo para mí? Luego expresa el dolor: “que difícil mentirle al corazón, ya no soporto un día más sin ti” continua reconociendo la condición de la relación amorosa: “amantes somos amantes” y hasta resignándose y doblegándose: “de acuerdo tienes mucha razón, te quiero y no puedo negarlo, me arriesgo, no me importa lo que digan de mí, al diablo la prudencia, los principios, acepto ser tu amante, me inclino ante ti”. Al final apela al perdón, pero se justifica: “perdóneme señora si le hago mal, por que lo suyo ya no funcionaba más, no puedo más”.

7.- La otra mocita, en esta canción en cambio, se aborda el mismo problema de la relación paralela, pero no desde el lado de la amante sino desde el lado de la esposa, de

la mujer”legítima” que se entera por las amigas, de la relación paralela que lleva su esposo. Pero es curioso por qué a la amante la perdona, pero al marido no, incluso le “saca en cara” que es un “mantenido”. “Todas mis amigas comentan que andas con otra bien abrazadito. Vago sinvergüenza yo te he mantenido, pensaste que no me iba a enterar; todo mi cariño a ella se lo haz dado y a pesar de todo yo le he perdonado. Vago sinvergüenza yo te he mantenido, no te importó nada y andas tú diciendo: Ayayay, que linda es mi mocita”.

8.- Misión Imposible, con la música de la serie de televisión del mismo nombre, en el inicio cuenta con humor la historia de un viejo que se casa con una joven y que no puede cumplir con la relación sexual, pues por la edad le resulta una “misión imposible”

9.-Superman.- En este tema se trata el desengaño amoroso del hombre que se siente herido por el desprecio, ante lo cual debe elevar su autoestima: “Siempre andas diciendo que soy muy poco para ti, si tu me despreciaste por que hoy te tienes que burlar. Y mira tú con quien estas saliendo, perdóname que me tenga que reír, por que si para ti eso es un hombre, entonces yo seré un superman. Tú sueñas con amores de esos de la televisión donde solo vez con ilusión, pero eso es solo ficción”. Resulta interesante la lectura que se hace de lo melodramático en la televisión como ficción , pero también de lo contradictorio al evocar a un personaje también de ficción como superman para reivindicarse como hombre.

10.- Se te ve la tanga.- Esta es una canción de corte erótico: “Tú bailas con minifalda que rico que te vez, por que se ve la tanga, tú no lo haces por dinero sino por placer. Laura sácate la tanga, y de lo buena que estás todos te quedan mirando, con esa colota y le das para abajo y le das para atrás, pa delante y pa tras”.

11.- Interesada.- Tema que denuncia la avidez por el dinero que se antepone a los sentimientos: “Sólo te gusta el dinero, eso es lo que tú más quieres, te doy mi cariño que es lo único que tengo, no tengo riquezas, te doy mi vida”.

12.- Pobre diablo.- Canción que narra como queda un hombre al que su pareja le abandona: “ella lo dejó, él no puede olvidarla, ¿por qué se alejó así de sus sentimientos, de su corazón? y ahora se siente solo, por que es solo, solo un pobre diablo, pobre de él”.

Como se puede advertir, la temática es muy variada y precisamente allí estriba uno de los elementos que explican el éxito y su amplia aceptación. La Tecnocumbia tiene un merito que le hace llegar a la gente, y ese merito es cantar los conflictos cotidianos de la gente común, los problemas vivenciales de la gente anónima, sus alegrías y penas, sus encuentros y desencuentros, sus ilusiones y deseos, hasta los más recónditos, “...es un espectáculo que se inserta en el espacio cotidiano de las personas y que, de esta forma, produce y reproduce la interacción entre artistas y públicos en un lugar cercano y familiar (Santillán y Ramírez, 2004: 47). Por ello atraviesa el tejido relacional del pueblo, es consumida por distintos sectores sociales, económico –ocupacionales- siendo un elemento de identificación del sujeto colectivo, en el cual se reconocen desde soldados, policías, delincuentes (choros), jóvenes, adultos y hasta personas de la tercera edad, vendedores y vendedoras ambulantes “los informales”, desempleados, obreros, empleadas domésticas, oficinistas y artesanos, chóferes de transporte colectivo, amas de

casa y estudiantes, mujeres y hombres, habitantes de las grandes urbes y de los sectores rurales, no sólo del país sino incluso de los países vecinos.¹

Existe una anécdota contada por las integrantes del grupo Magia Latina, las mismas que:

En una ocasión, fueron contratadas para que fueran al Putumayo, departamento de Colombia, poca información les fue proporcionada en relación al empresario que pagaba por el contrato, pero habiéndolo hecho sin protestar por su monto y en virtud a que había satisfecho todos sus requerimientos emprendieron el viaje, de Lago Agrio tuvieron que transportarse por tierra, aire y agua para llegar al lugar en donde debían presentarse, su sorpresa fue mayúscula al enterarse de que quienes las había contratado eran los miembros de uno de los grupos insurrectos del vecino país, su fama había rebasado las fronteras y los guerrilleros apreciaban y querían disfrutar de su música en una de las tantas fiestas que regularmente organizaba al interior de sus campamentos. Esa fue la primera presentación, para esa gente no fue la única, tres veces más fueron invitadas a conocer de cerca la realidad de aquellos grupos tan duramente cuestionados por propios y extraños cuyo comportamiento en algunos casos fue admirado por las chicas como los niveles de organización y solidaridad vigente entre ellos, otros aspectos en cambio las llegaron asustar profundamente como aquel que tenía que ver con su férrea disciplina que al ser transgredida podía llegar a ser castigada hasta con la muerte del infractor (Estrella y Tapia, 2004: 6).

Por otro lado, la tecnocumbia es un fenómeno musical que a diferencia del resto de expresiones musicales masivas, atraviesa la división generacional, puesto que gusta a niños, jóvenes, adultos y personas de la tercera edad. En un concierto realizado en una parroquia de Quito, en Conocoto, podía observarse a público infantil y adolescente, junto con adultos y mayores, hombres y mujeres, moviéndose, cantando y bailando².

Por fuerza de las circunstancias de inequidad y de falta de oportunidades, generada por la crisis económica del país, que de manera perversa, arroja permanentemente exiliados económicos, ¿qué otra cosa sino son los migrantes?, sin importar los dramas humanos que se inician con la travesía llena de peligros y que continúa con la ausencia de padres y madres y el extrañamiento de hijos e hijas y que terminan en algunos casos con el retorno del migrante en féretro para recibir sepultura en su tierra, la tecnocumbia se ha constituido en una de las formas de identidad de los migrantes.

...existen otros aspectos que se han redireccionado en la tecnocumbia tales como la desestructuración de la pareja y la familia por motivos de la migración o la relación entre hombres y mujeres dentro de la esfera pública (...) el problema de la migración, que se acentuado en el Ecuador en los últimos años a raíz de la crisis económica y política, ha consolidado redes hacia el exterior dando paso a la formación de

¹ En la única ciudad donde la tecnocumbia no ha entrado como en las demás es Esmeraldas, en donde la salsa y el merengue dominan el ambiente musical. En el resto de la provincia la tecnocumbia en cambio si predomina. Este hecho sui – generis amerita un estudio más profundo.

² Una muchacha joven de rasgos indígenas había llegado a este concierto en Conocoto que comenzó a las 8 de la noche, desde el barrio San Roque en Quito. Ella era una vendedora ambulante que en la entrevista que le hice recalcó que ella había ido no a vender sino a disfrutar del concierto. También pude entrevistar a un adulto que había venido desde la Provincia de Los Rios hasta Conocoto, por la misma razón.

familias translocales. Esta problemática ha sido abordada por la tecnocumbia de una forma específica a partir de la creación de canciones que tratan de manera directa el tema de la migración y desmembramiento familiar (...) Así, los artistas son una especie de puente entre el lugar de origen y el país en el cual actualmente residen, convirtiéndose en un vínculo entre migrantes y familiares (Santillán y Ramírez, 2004: 48).

La tecnocumbia es un género musical al que han migrado cantantes de otros géneros para quedarse, como sucede con Jaime Enrique Aymara y Gerardo Morán, pero también para entrar y salir, ir y volver como el caso del “Indio Guaraca” que se mueve más en la tecnochicha, con notable éxito³. Pero además hay una masiva presencia de intérpretes, a parte de ello, una de las características dominantes en esta expresión cultural es que tiene como actrices protagónicas a mujeres, no solo a nivel de intérpretes sino también a nivel de empresarias y productoras, sobre lo cual volveremos más adelante: “uno de los datos significativos que vale la pena mencionar en este punto, es que la presencia de cantantes de tecnocumbia en relación a cantantes de otros géneros es de 5 a 1 y otro dato interesante es que al interior de la tecnocumbia las mujeres son el 71% de la población en relación a los hombres que son el 29%.” (Estrella y Tapia, 2004: 4).

La tecnocumbia como dijimos atraviesa las diferencias económicas pues se la escucha en conciertos al aire libre, en coliseos, estadios, plazas de toros de pueblos, recintos, parroquias, cantones y ciudades, e irrumpe hasta en lugares exclusivos como hoteles cinco estrellas (tal es el caso de “Tierra Canela” y “Magia Latina” que se han presentado en varias ocasiones en el Swissotel Hotel de Quito) o el jardín de la salsa en la ciudad de Guayaquil, (espacio dedicado sobre todo a un público de clase media).

Sin embargo la tecnocumbia es un fenómeno vergonzante para sectores medios y altos arribistas, en tanto la tecnocumbia no excluye ni discrimina, al contrario incluye e integra.

Pero el maltrato no sólo se da al producto musical, sino también y sobretodo a las artistas (por su condición de mujeres) y a la forma como se presentan en las tarimas. También hay maltrato y explotación por parte de los dueños de los medios de comunicación colectiva. como la radio y la televisión en donde se ha hecho costumbre la llamada “payola”: La cantante María de los Ángeles explicaba esta actitud de chantaje y maltrato: “ ‘¿Por qué ya no sueno en Radio América? Porque ya no puedo pagar usd 650 al mes y dar seis presentaciones al año, a cambio de que pasen mis canciones tres veces al día’. Y cuando iba a TC Televisión le ocurría algo similar; para actuar a “Todo dar”, en el segmento el artista invitado, debía pagar usd 250 por tema” (Estrella y Tapia, 2004: 23).

Algunos detractores de la tecnocumbia, pero incluso algunos que la defienden reconocen como una de las limitaciones la falta de preparación musical, de tipo profesional de los / las cantantes de tecnocumbia, lo cual es cuestionable, se trata de otra generalización como la de la “pobreza de contenidos” en las letras de las canciones. Sin duda habrán quienes no tienen dicha preparación, y por lo mismo no han llegado a ocupar puestos estelares en el mundo de la tecnocumbia, pero esta situación ni de lejos

³ Según la revista Estrellas Ecuatorianas, Ángel Guaraca sacó años atrás un disco en quichua “El Guaracazo” que tuvo mucho éxito sobretodo en la costa, donde llenó el coliseo internacional jardín de la salsa y casi 800 personas quedaron sin poder entrar.

es la que predomina ya que en los principales grupos y solistas de tecnocumbia por el contrario se pueden encontrar a varios que han sido estudiantes de conservatorio, incluso hay casos de personas como una de las cantantes del grupo Tierra Canela que tienen estudios musicales en el exterior, lo cual tampoco es una excepción.

La mayoría de los grupos de tecnocumbia que por lo demás son femeninos, mantienen un régimen riguroso de ejercicios y ensayos, según lo señalado por los directivos de Herencia Musical, empresa dedicada a la producción, promoción y distribución de este tipo de música.

Magia Latina es uno de los grupos más reconocidos a este nivel en el mercado nacional, siempre con la intención de mejorar realiza periódicamente inversiones en vestuario, maquillaje, sesiones fotográficas, videos y las infaltables dietas para algunas de sus componentes. Sin embargo, su trabajo no se limita a este aspecto, también realizan fuertes inversiones en instrumentos musicales de primerísima calidad, a más de ello bajo la atenta mirada de un exigente director musical, la orquesta completa ensaya por lo menos dos veces por semana, montando nuevos repertorios que abarcan diferentes géneros siempre dentro de la línea tropical, en donde predomina la tecnocumbia. Las voces que son la “delantera del grupo” por su ubicación en el escenario trabajan en las coreografías por lo menos dos horas más, después que el resto del grupo (Estrella y Tapia, 2004: 5).

El tema de la tecnocumbia pone en el tapete de la discusión y confronta implícitamente el problema del poder simbólico en una sociedad que más allá de una aceptación declarativa, no admite en los hechos la diferencia, manteniendo en su cotidianidad abundantes prácticas de racismo, discriminación, marginación y desigualdad, que por lo demás las considera “normales”. Las historias de vida de la gran mayoría de artistas de la tecnocumbia reflejan las duras condiciones sociales y económicas desde la que surgieron⁴

⁴ Ligia nació en Esmeraldas. Desde muy pequeña supo que quería ser una famosa cantante de música tropical. Proveniente de una familia de escasos recursos y a pesar del apoyo secreto de una madre sumisa ante las agresiones permanentes del padre que cada vez que se tocaba el tema reaccionaba violentamente, la posibilidad de que la niña pudiera lograr sus sueños era más que remota.

Siendo apenas una adolescente decidió dejar el hogar paterno a través del mecanismo usual en estos casos, el matrimonio, él elegido un joven miembro de las fuerzas armadas, quien por aquella época realizaba sus prácticas en la ciudad. Al principio de la relación las cosas marcharon bien entre la pareja, pero con el transcurrir del tiempo la situación se fue complicando producto de los celos desmedidos del hombre, quien frecuentemente culminaba sus escenas con violentas agresiones físicas, a pesar de que éstas eran frecuentes Ligia lo perdonaba una y otra vez, con la creencia de que la situación cambiaría cuando les informaron que él iba ser trasladado a Quito, sin embargo no fue así.

Agotada por la situación que vivía al interior de su matrimonio Ligia retomó la idea de convertirse en cantante, de tal manera que ha escondidas de su esposo, Agotada por la situación que vivía al interior de su matrimonio, Ligia retomó la decidió en presentarse varios de los llamados que hicieron algunos empresarios interesados en buscar nuevos talentos, los primeros intentos fueron frustrantes para la joven, quien a pesar de su experiencia de vida se sorprendió con la actitud lasciva de algunos de los hombres ante cuales se presentaba, quienes se interesaban más por conocer sus virtudes sexuales, que como cantante. A punto de abandonar sus proyectos se enteró que se estaba armando una orquesta solo de mujeres, cuyas dueñas estaban interesadas en incursionar en el ambiente tropical, asistió al llamado y fue elegida como una de las voces de la agrupación Magia Latina, la reacción del esposo fue terrible, pero ella decidió seguir con sus proyectos, desesperado ante la posibilidad de perderla insistió en la importancia de tener hijos, al principio se negó pero finalmente quedó embarazada, el niño nació y fue criado con el apoyo de quienes conformaban la orquesta, dos meses después de la llegada del primer hijo, Ligia se dio cuenta que estaba nuevamente embarazada, de nuevo las dueñas de la orquesta la apoyaron, lo que no sucedió con el marido, quien se había convertido en un alcohólico y era mucho más agresivo que al principio.

En una ocasión cuando el niño mayor tenía ya cinco años, el hombre decidió regresar a Esmeraldas. Bajo el argumento de que la esposa viajaba frecuentemente, logró convencerla para que lo dejara llevar consigo, tres días después Ligia se enteró a través de una llamada de su madre que el niño había sido violado por un amigo de su esposo, ambos se

En el caso de los jóvenes de los sectores populares, éstos aceptan a la tecnocumbia pero no de manera excluyente frente a otros ritmos como el rap, el regge, el reggetón, la balada pop o el vallenato, al igual que el adulto de los mismos sectores que acepta la tecnocumbia junto con el vallenato, los pasillos de Julio Jaramillo o la música rocolera de Aladino o Segundo Rosero, por ejemplo

La tecnocumbia no es aceptada como expresión cultural “válida” desde la cultura “cultura” en tanto cuestiona la forma tradicional de asumir lo cultural; es decir, en tanto que con su presencia masiva cuestiona la visión monocultural y por otro lado visibiliza como dijimos anteriormente, prácticas de desigualdad y marginación, de discriminación y racismo que desde el poder se reproduce socialmente.

En contrapartida los actores directos, se asumen así mismos como intérpretes “del sentimiento nacional”, y en tanto tales comparten el sentimiento de la gente y se identifican con sus alegrías y sus dolores, es el caso por ejemplo de Ángel Guaraca, el “Indio Cantor de América”, “quisiera estar ahí con las gentes de los parques, de los mercados, pues ahí es donde él siente el verdadero cariño de la gente. Extraña a la gente humilde de la calle, (...) yo soy amigo del cargador, del jornalero, del albañil, del estudiante, del profesor, de los niños, ese es el cariño que yo les doy y que ellos me dan a mí” (Estrellas Ecuatorianas, 15: 2004), igual es el caso de María de los Ángeles al explicar lo que siente cuando se presenta y canta ante la gente: “Es una mezcla de emociones, ver gente que llora de sufrimiento, de sentimiento, de esperanzas, escuchar que cantan mis canciones me emocionan mucho” (Estrellas ecuatorianas, 2004:12).

En tales condiciones, asumen como legítimo actuar como embajadores musicales del país. Para María de los Ángeles el reto “es buscar por todos los medios hacer conocer nuestra música a todo el mundo, es luchar para lograr que peruanos, colombianos, europeos canten nuestras canciones” (Estrellas Ecuatorianas,12:2004), y para Ángel Guaraca: “Hay que valorar lo nuestro y hacer quedar bien a nuestro país, produciendo música nacional y exportándola al exterior, que paradójicamente es donde más se aprecia este ritmo, comentó el cantor de América. (...) Con su manera de vestir quiere llamar a la reflexión sobre la importancia de rescatar a nuestra cultura y no copiar de otras que solo nos dejan sin identidad (...) odia al racismo que existe en el país y en el mundo (Estrellas ecuatorianas, 15: 2004). Sin embargo su vestimenta es una copia, pues se presenta no con un sombrero de alguna de las comunidades indígenas del país sino uno de estilo texano, con chaleco con flecos y con pantalón de cuero negro.

LA TECNOCUMBIA Y LAS RELACIONES DE GÉNERO.-

encontraban en estado de embriaguez, viajó de inmediato y al llegar encontró al pequeño traumatizado física y emocionalmente, su pequeño cuerpo fuertemente golpeado evidenciaba las señales del maltrato al que había sido sometido, finalmente después de casi 7 años de agresiones, no solo decidió abandonar al marido, sino también denunciarlo, lamentablemente las autoridades no hicieron nada en su contra con el argumento de que él ni había golpeado, ni había violado a su hijo. Desesperada por el continuo acoso al que la sometía su esposo, en compañía de María Elena Yunda, una de las dueñas de Magia Latina, decidió presentar una queja formal ante el Ministerio de Defensa, increíblemente el oficial que recibió el documento, decidió tomar importantes decisiones ante el caso que había sido puesto en su conocimiento y éstas fueron vitales para que Ligia y sus hijos se quitaran aquel hombre de encima, las idas al hospital para ser curados habían terminado (Estrella y Tapia, 2004: 11).

Esta es otra de las causas que “descalifican” a la tecnocumbia, me refiero a la forma como se asume desde este campo las relaciones de género.

Sostengo que la presencia de la tecnocumbia “molesta” por que confronta el poder simbólico hegemónico, la visión monocultural, la estética dominante. Y es que no sólo se trata del ritmo pegajoso o de la letra, se trata también del montaje escénico en donde la presencia de la mujer sea como interprete o como bailarina, pone en conflicto el rol que tradicionalmente la sociedad le ha asignado. Por ello precisamente “molesta” por que descubre, por que destapa problemas no resueltos y por que visibiliza desde una posición protagónica la imagen de la mujer y su cuerpo en el espacio público, lo que además las convierte en personajes públicos y por ello es que, anteriormente señalábamos que existe maltrato a las artistas, mucho más cuando la mayoría de grupos de tecnocumbia son femeninos:

Pero no sólo por su presencia física dentro del escenario lo que nos invita a plantear su mayor visibilidad, sino, y sobre todo, por convertirse en personajes públicos capaces de utilizar la tarima -y apoderarse del micrófono- para hablar desde el punto de vista de las mujeres. En efecto es muy común escuchar frases como: “donde están las mujeres”, “donde están las que mandamos”, “donde están las mujeres que toman”, etc., a lo que en general el público femenino aplaude y grita en señal de aprobación (Santillán y Ramírez, 2004: 49).

Aquí podemos reconocer dos elementos importantes en el análisis, que entran en tensión, por una lado el rol social de la mujer y por otro el de la sexualidad, que se expresan por: “...el hecho de que las mujeres de la tecnocumbia se atreven hacer con su cuerpo, algo que el resto no tienen el valor de hacer: destaparse, mostrándolo sin miedo y prejuicios sobre el que dirán”(Estrella y Tapia,2004:5)., si a los dos elementos señalados, se suma el origen popular de la mayoría de mujeres insertas en el mundo de la tecnocumbia se produce una desestabilización de lo que se considera “normalidad” en tanto se trata de artistas populares, pues tal “desestabilización” no se produce si se trata de artistas internacionales consagradas por las industrias culturales multinacionales, las que por lo demás son las que imponen la moda y el “bell seller”, la “insolencia” de que mujeres de extracción popular quieran parecerse a las artistas internacionales es algo “imperdonable” a pesar que, tal conducta busca reproducir precisamente esa representación simbólica dominante a través del simulacro y que se expresa en la utilización de vestidos como ropa de cuero negro pegada al cuerpo o de complementos a su vestido como gorras o en la utilización de nombres artísticos como es el caso de Paty Ray, cuyo nombre verdadero es Patricia Salazar: “todos estos elementos se articulan a su deseo de superación social y económica a través de la música, por ello conciente o inconscientemente algunas pretenden parecerse a las artistas internacionales en la forma de vestirse y hasta de comportarse, sin pasar –en algunos casos- por el temible proceso de bajar de peso y el más importante de todos: mejorar profesionalmente (Estrella y Tapia, 2004: 4-5).

Y es que tales simulaciones y simulacros nos están expresando situaciones complejas de no asumirnos como somos, es para anecdotario por ejemplo el hecho de que hubo un tiempo en el que se puso de moda las operaciones para cambiar la estética de la nariz, aún continúa la moda de las liposucciones o el uso generalizado del shampoo de manzanilla para aclarar el cabello o el enorme mercado que existe en el Ecuador para el

uso de tintes para el cabello a fin de volverlo rubio o pelirrojo, buen porcentaje de artistas de tecnocumbia son consumidoras de tintes para el cabello: “las intérpretes de tecnocumbia son un claro ejemplo de la problemática que viven las mujeres en relación al manejo de la imagen corporal. Es necesario reconocer que justamente entre ellas es donde se evidencia con mucha claridad el complejo que tienen buena parte de las ecuatorianas de no poder aceptarse tal como son físicamente” (Estrella y Tapia, 2004: 4).

Sin embargo, en el mundo de las artistas tecnocumbieras, se evidencia una ruptura con el rol social tradicional de la mujer en los sectores populares, su completa dependencia del hombre y su insustituible presencia en el espacio doméstico combinado con el ingreso al mundo laboral en tareas secundarias. Las mujeres involucradas en el fenómeno de la tecnocumbia, por el contrario irrumpen con roles protagónicos en el espacio público como cantantes y bailarinas y lo hacen explotando lo sensual y erótico:

Existe otro factor que explica la forma como las cantantes de tecnocumbia manejan su imagen corporal en concordancia con la sensualidad y el erotismo que se refleja en la poca ropa que utilizan ante el público. Como mencionamos la mujer dio un paso importante al independizarse del dominio familiar incursionando en el mercado laboral, fue un avance irrumpir en la música, sin embargo éste no fue suficiente para emanciparse de la situación de dominio a la que está aún sometida con respecto al hombre, una forma de liberarse de esta condición fue la utilización de un recurso que le permitiera estar en mejores condiciones con respecto a él: el manejo de su sexualidad de una manera más abierta y conciente, fue el mecanismo que encontró para dejar de ser dominada y convertirse en dominadora (Estrella y Tapia, 2004:7-8).

Esta nueva situación no implicó dejar de lado sus tareas domésticas y sus roles de madres y esposas, pero claro desde otra posición en las relaciones de poder dentro del núcleo familiar, con todo el conflicto tensional que esto genera, en algunos casos por ejemplo, los hombres se han convertido en ayudantes, managers, utileros, arreglistas, etc., en todo caso en sus segundos, pues cumplen roles secundarios.

Tal protagonismo de la mujer y el manejo de su sensualidad es un elemento perturbador en una sociedad eminentemente patriarcal, machista e hipócrita, que disfruta y goza de manera implícita, pero que rechaza y agrede de manera explícita, la sensualidad en los movimientos de los cuerpos femeninos en el baile, en la forma como cantan y en la forma como visten: “La reacción del público consultado en la encuesta realizada por el equipo de investigación, en relación a la participación de las mujeres en estos espacios el 74.3% respondió de manera negativa, con frases tan fuertes como ‘parecen prostitutas’ (21.7%), lo que sin dudas es un juicio de valor absolutamente subjetivo, pues el hecho de que alguien se desnude no significa necesariamente que este negociando su cuerpo para prestar servicios sexuales (Estrella y Tapia, 2004: 9).

Pero el rol protagónico de la mujer en el caso de la tecnocumbia no sólo se reduce a las cantantes y bailarinas, en tanto tales, sino también como compositoras, como empresarias, productoras, relacionadoras públicas e incluso a la presencia entre el público que disfruta de esta música, es decir como consumidoras.

De acuerdo a la información proporcionada por Herencia Musical, en los conciertos organizados por la empresa en el periodo comprendido entre el 1ro de enero del 2003 y el 30 de abril del 2004, en los cuales contó con el apoyo de su filial la Cadena Radial Canela y según los informes de taquilla, el porcentaje de mujeres que asistieron a estos eventos, giró alrededor del 60% del total de la población asistente. Como referencia importante la Herencia Musical, batió una marca de presencia de mujeres en un concierto de tecnocumbia, cuando realizó “El Tecnocumbiazo” en el estadio del Aucas en mayo del 2003, como cierre de la Jornadas Culturales auspiciadas por el Consejo Provincial de Pichincha, de los 12 artistas que se presentaron 9 eran solistas o grupos de mujeres, de cada 10 asistentes en calidad de espectadores 6 fueron mujeres (Estrella y Tapia, 2004:10-11).

Con lo cual podemos concluir que Indudablemente la Tecnocumbia es ante todo femenina y popular y por lo mismo es descalificada y despreciada.

Un ejemplo del sesgo discriminatorio, lo podemos advertir en las críticas de lo estético y de la calidad interpretativa, si bien se refieren a la tecnocumbia en su conjunto, se ensañan de manera particular con las mujeres que cultivan esta música y no tanto con los hombres.

La calidad interpretativa de un buen porcentaje de los hombres cantantes de tecnocumbia y su manejo de imagen deja mucho que desear, sin embargo ni siquiera son considerados dentro de la discusión, por el solo hecho de ser hombres. Vista desde esta perspectiva, la tecnocumbia es un fenómeno social que reivindica el problema de género por el rol protagónico que desempeña la mujer en él, es ésta una de las razones por las que genera polémica, pues surge, se desarrolla y consolida en una sociedad en donde el hombre ha jugado un papel dominante y en la que una gran cantidad de mujeres ha aceptado vivir en términos de subordinación en relación a su padres, hermanos, jefes, esposos y hasta hijos (Estrella y Tapia, 2004: 12).

LA TECNOCUMBIA Y EL DISCURSO ESTÉTICO.-

La música azucarada, con sintetizadores, se vuelve pegajosa y contagiante, en el escenario las estrellas de la tecnocumbia son protagonistas de un ritual estricto que comienza por el vestido y el maquillaje, se prolonga con las luces y el sonido, se corporiza con el baile, el canto y la coreografía, ningún elemento se deja de lado, existe en fin una lógica estética.

Partiendo de Gramsci, bien podríamos decir que la cultura es siempre un espacio de lucha por el significado hegemónico, vale decir, una forma de controlar la significación y, sobre todo de intentar administrarla de acuerdo con los patrones que un determinado grupo o ideología social pretende imponer. De igual manera, Bourdieu entiende la cultura como una dimensión central en la constitución de las clases sociales en tanto éstas no solo se forman por una mala redistribución de lo económico sino además por los movimientos de un capital simbólico que siempre es agente en la diferenciación del gusto (Vich, 2001: 30).

Interesa en este punto acercarnos a otro elemento que debemos mirar al momento de analizar la tecnocumbia como expresión cultural, me refiero al discurso estético, ya que la crítica, tiene en ello un fuerte pretexto para descalificar a la tecnocumbia.

Los detractores consideran que la tecnocumbia es una expresión de mal gusto y de pobreza estética, no sólo en la música y en las letras de las canciones, sino también en la forma de actuar y vestirse de los (las) artistas de la tecnocumbia (como ya antes habíamos analizado), lo que la inhabilitaría como expresión culta y le impediría su acceso a los espacios legitimados de la cultura.

Primero, habría que preguntarse ¿desde donde se enuncia tales criterios?, luego ¿desde que marco de representaciones simbólicas se cuestiona a la tecnocumbia?, pues por un lado obedece a una concepción tradicional de lo “culto” que está siendo fuertemente cuestionada y deconstruida desde las industrias culturales en donde:

La interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficiencia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por “ser culto” en la modernidad. En el cine, los discos, la radio, la televisión y el video las relaciones entre artistas, intermediarios y público implican una estética lejana de la que sostuvo a las bellas artes (...) los empresarios adquieren un papel más decisivo que cualquier otro mediador estéticamente especializado (...) y toman decisiones claves sobre lo que debe o no debe producirse y comunicarse; las posiciones de estos intermediarios privilegiados se adoptan dando el mayor peso al beneficio económico y subordinando los valores estéticos a lo que ellos interpretan como tendencias del mercado (García Canclini, 1990: 61).

Y por otro lado en tanto el buen o el mal gusto esta claramente marcado por una serie de ideologías hondamente arraigadas en el sujeto individual o colectivo portador de la calificación que hace de lo estético:

En buena parte, dichas ideologías son las generadoras de la construcción de un conjunto de cánones culturales que, a partir de diversos aparatos educativos, homogenizan el gusto y reprimen la constitución de los sujetos como portadores de múltiples sensibilidades, identidades situacionales y de sólidos espacios para el reconocimiento de lo plural y diverso (Vich, 2001: 27).

Efectivamente coincidimos con Víctor Vich, ya que en la tecnocumbia se entretejen múltiples sensibilidades, lo estéticamente bello, esta marcado por relaciones de poder simbólico tanto para reconocerlo como para negarlo, mucho más cuando se trata de bienes culturales que gustan a los sectores populares, la sabiduría popular desde hace mucho tiempo ha explicado a su modo esta diferencia de apreciación estética cuando señala que: “en gustos y en colores no opinan los doctores”.

La estética popular que se encuentra en la tecnocumbia resulta muy chocante para quienes permanecen en un imaginario estético rígido y estandarizado producto de un pensamiento determinado en lo cultural y educativo. Esta visión parcial, se destapa especialmente con las críticas y burlas –por parte de examinadores oficializados o no-, a la apariencia física de las mujeres que se han

dedicado a esta expresión musical. La estética de la tecnocumbia corresponde en contexto a una clase marginal urbana y a una clase media imitativa de cánones “pasados de moda” y matizada con cierto arribismo. En el análisis estético se hace necesario incluir a las formas estéticas indias que han traído los migrantes al interior de las ciudades y la mezcla con la estética que han llevado de estas ciudades (De la Torre, 2003: 22-23).

De cualquier manera la estética de la tecnocumbia se ha ido construyendo desde diversos imaginarios algunos de los cuales ciertamente han sido imitativos, pero eso no la descalifica, per se, por el contrario marca una de las características identitarias de esta manifestación cultural. Pero además no sólo que se ha ido construyendo sino que se ha ido imponiendo:

Lo que permite a la tecnocumbia imponer sus valores o estéticas, como producción cultural subalterna, obedece en gran medida a la relativa autonomía que su circuito ha logrado desplegar mercados a todo nivel, principalmente entrando en los microespacios barriales (coliseos, canchas, casas comunales, discotecas) para festejar y celebrar eventos que resultan significativos para la comunidad como fechas cívicas locales, días festivos, eventos deportivos, entre otros, pero todavía vedado su ingreso a los lugares “cultos” u oficiales de la “alta sociedad” como son los museos. (...) Todo esto revela que más allá del gusto por este género, la sensibilidad estética en nuestro medio está fuertemente impregnada de racismo y conservadurismo (Santillán y Ramírez, 2004: 50-51).

Por otro lado el denominado “mal gusto” no es ni mucho menos patrimonio exclusivo de los sectores pobres, una de las explicaciones incluso tiene que ver con la situación precaria de sus economías que les impide acceder a ciertos lujos como la ropa de marca, “el mal vestir” como una de entre tantas expresiones estéticas también las podemos encontrar en los sectores medios y altos.

Pero además la tecnocumbia es utilizada por los sectores hegemónicos pese a todos los cuestionamientos y de las críticas burlescas y hasta grotescas que se hacen a la tecnocumbia, Hipatia Balseca por ejemplo es contratada para interpretar una canción en el disco compacto promocional del equipo de fútbol cuya hinchada se ubica predominantemente en los sectores medios y altos como es Liga Deportiva Universitaria de Quito, y las artistas de tecnocumbia son invitadas infaltables para la promoción de candidatos en períodos electorales

Por eso, se desarrolla un dispositivo complejo, en palabras de Martín Barbero, de inclusión abstracta y exclusión concreta. “El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo in-culto por todo lo que le falta” (García Canclini, 1990: 194).

Ahora bien, al inicio del tratamiento del discurso estético y la tecnocumbia, cité a Víctor Vich para remarcar la importancia de la cultura como una dimensión central en la constitución de las clases sociales por los movimientos de un capital simbólico que siempre es agente en la diferenciación del gusto, sin embargo esto no quiere decir que la relación cultura -estrato social, sea una relación inmóvil, mecánica o acabada:

...el modo como nuestra sociedad enfrenta y resuelve los problemas estéticos puede servirnos para entender y explicar el funcionamiento global de nuestra cultura. Dicho de otra manera: La esfera del discurso estético y el dominio socio-cultural están íntimamente relacionados pero no son homólogos; la primera trasciende las distinciones del segundo y las deja sin efecto, deconstruyéndolo y construyéndolo de una nueva forma, transponiendo provisionalmente sus gradaciones y jerarquías (Huamán, 2001: 91).

En esta misma línea se mueve Protzel quien al analizar la lógica del mercado de bienes culturales considera que:

La sociología de la cultura ha simplificado excesivamente la correspondencia entre formas culturales y usuarios, soslayándose lo que Bourdieu llama la autonomía de los campos. Así por ejemplo un tipo de música es mecánicamente asociado con un perfil del consumidor y con un nivel social. De ese modo, preferir la cumbia andina o la tecnocumbia deviene en clarísimo indicador de identidad, aplicándose el rígido principio marketero del “dime-que consumes-y-te-diré-quien-eres” cuando estamos ante sujetos multivalentes y de posiciones móviles. Me parece en cambio oportuno distinguir entre una “antigua” diversidad cultural y una “nueva”, dinamizadas por la segmentación sistemática de los mercados y la multiplicación de la oferta mediática, cruzadas y yuxtapuestas (Protzel, 2001:154, 155).

Lo dicho en la cita anterior, a parte de que se respalda en los porcentajes de consumidores de tecnocumbia, por estratos sociales, cuestiona el enfoque que varios analistas han realizado acerca del consumo de este tipo de música, al sostener que:

El consumo va más allá de la satisfacción de necesidades que puedan generar la utilidad pragmática de los objetos consumidos. A través del consumo se accede a distintos niveles de status; es decir, el consumo se convierte en una práctica social que determina la pertenencia de los individuos a determinados grupos, clases o subclases sociales, y es por tanto una forma de distinción. (...) Planteamientos de algunos autores permitirían hablar de “una sociología del consumo cultural” a partir de las formas de apropiación de los bienes culturales, en el cual no solo es valioso el objeto como tal, sino también y sobre todo el dónde –espacios- y cómo –formas- se consume. Es a partir de estas características específicas que el consumo funciona como principio de pertenencia (Santillán y Ramírez, 2004:46).

Parecería que la realidad nos indica que no siempre es así, dado el carácter multivalente de los sujetos y de lo complejo de las diversidades que se mueven en el escenario simbólico.

LO NACIONAL POPULAR.-

Históricamente en nuestros países, la construcción de la identidad nacional, se la ha realizado desde el Estado y no desde las culturas. Dicha construcción discursiva se ha

diseminado socialmente a través del aparato institucional y educativo dejando por fuera a las culturas que han habitado nuestros territorios. En el Ecuador, también se produce lo que para Colombia señala Arturo Escobar, el hecho de que el país oficial no ha reconocido a sus otros internos, no ha sabido reconocer la otredad interna, la otredad de indígenas, de negros, de mujeres, de las clases populares, sino que las ha construido sobre la base de regímenes de representación marcados por el racismo y el discrimin.

La matriz cultural que el Estado ha utilizado en la construcción de la identidad nacional, es sin duda la matriz occidental, letrada y blanco mestiza. Sin embargo, la propia dinámica social ha generado otras voces que asumen la identidad nacional a partir de sus propios marcos de representación del mundo y de la vida, por lo que la identidad deviene en una construcción en la diferencia, en ese proceso de construcción que se expresa en la cotidianidad, permanentemente estamos negociando acuerdos, no siempre surgen los tales acuerdos y en su lugar aparecen los conflictos como expresiones de intereses y ejercicios de poder

Al inicio de este trabajo sostenía que la tecnocumbia es la manifestación artística musical del Ecuador más difundida en el país y en el exterior, y que pudiera considerarse como un elemento de identidad de los ecuatorianos. En esa misma línea me parece que desde los sectores populares se ha ido construyendo una idea de lo nacional a partir de sus propios referentes, por ejemplo sus deportistas, su música, sus artistas a los que les sienten cercanos, a los que les sienten parte de su mundo. Y por ello son los “genuinos representantes nacionales”. Es interesante que la Selección de fútbol del Ecuador que por primera vez logró el tan ansiado cupo para el Mundial, esté constituida en un 70% por afro descendientes, que la única medalla olímpica obtenida por Ecuador en la historia de las olimpiadas, sea lograda por un muchacho del pueblo y que la música que más se exporte hoy por hoy sea la tecnocumbia. Lo salido del pueblo es asumido como representación de lo nacional y muestra de la ecuatorianidad:

La legitimidad de la tecnocumbia se construye a partir del discurso propio de la música rocolera al combinar las representaciones de lo popular y lo nacional (...) El público no ve en el cantante una persona lejana o distante, sino alguien que pertenece a la misma clase social y por eso valora el hecho de que haya salido del “pueblo”(...) De igual manera, se pone de manifiesto la representación de “lo nacional”, aunque ésta se construye ya no tanto en relación con la valorización de la música “propia del Ecuador” y al rescate de la “ecuatorianidad” desde sus raíces musicales, sino a la importancia de que estos artistas “sean ecuatorianos” y por lo tanto merecen el elogio del público por el apoyo que se debe dar a todo representante nacional, en este caso los artistas. De esta forma, la tecnocumbia adquiere importancia como música ecuatoriana no por ser originaria del Ecuador sino por ser interpretada por cantantes ecuatorianos quienes aportan con los contenidos locales para corroborar su definición como artistas ecuatorianos. Es en este sentido que la gente asume la tecnocumbia como música ecuatoriana. (...)En este discurso de la valoración y reivindicación de lo nacional –popular aparecen todos los autores del campo. Es utilizado tanto por artistas y productores como por locutores de radio, presentadores de televisión, empresarios, animadores de conciertos y público en general (Santillán y Ramírez, 2004: 49-50).

Esta construcción difiere a la idea sustentada por los sectores hegemónicos que encuentran en la historia oficial el sustento de la nacionalidad ecuatoriana y que se reproduce en los comportamientos sociales marcados por concepciones fuertemente excluyentes⁵, es allí donde surge el conflicto de exclusión, como resultado de un ejercicio de poder

Es ese otro de los motivos de la descalificación de la tecnocumbia como representativa del Ecuador por parte de las elites. Como no se pueden deslegitimar los triunfos deportivos, alcanzados por gente del pueblo, se pretende hacerlo desde el campo de los artistas populares sin embargo su intento se estrella contra la realidad en donde:

la tecnocumbia llegó a aglutinar alrededor de 200.000 personas en el país cada fin de semana, lo que sin lugar a dudas lo convierte en el movimiento más grande de masas que ha existido en el país durante toda su historia (...). Con once cds grabados y más de 120.000 copias vendidas en el mercado formal, María de los Ángeles ha realizado cuatro giras internacionales, en más de una ocasión la actitud de nuestros compatriotas emigrantes las han conmovido hasta el llanto, no se avergüenza al confesar que le conmueve el dolor de nuestros compatriotas en el extranjero, su soledad, su desarraigo, la infinita necesidad de encontrar con que y con quien identificarse (Estrella y Tapia, 2004: 29).

El consumo de la tecnocumbia, al contrario de lo que algunos consideran, rebasa a los sectores socio-económicos bajos para penetrar por los intersticios a los otros sectores y es que como estrategia de sobrevivencia la subalternidad aprovecha las fisuras y grietas para aparecer, expresarse y en algunos casos quedarse:

la real descripción de la situación socio – económica de quienes gustan de este tipo de música, para ratificar lo dicho según la encuesta nacional aplicada por el equipo de investigación en 10 ciudades del país, el 23% de las personas que gustan de la tecnocumbia pertenecen a estratos sociales medio altos y altos, el 48% a clase media el 29% a estrato social bajo. En relación a la tecnochica, uno de los derivados musicales de la tecnocumbia la composición del cuadro se modifica: solo el 9% pertenecen a clase alta y media alta, el 32% a clase media y el 67% a clase baja (Estrella y Tapia, 2004: 28-29).

Si asumimos que la nación es una comunidad imaginada, ¿hasta donde podemos descalificar esta construcción que se hace desde los actores de la tecnocumbia?, ¿no será más importante?, tratar de comprender que la tecnocumbia incorporó en el marco de sus representaciones lo nacional a partir de lo popular, y que para hacerlo se fundamentó en el capital simbólico de amplios sectores de ecuatorianos que habitan este país y que por la migración habitan otras latitudes.

LA INTERCULTURALIDAD EN LA TECNOCUMBIA

⁵ La idea de que para arreglar este país hay que “mejorar la raza” todavía subyace en algunas mentalidades, que son las mismas que creían que el problema de la selección de fútbol de no clasificar al mundial se solucionaría “blanqueandola”.

...las ciencias sociales latinoamericanas estudian a un Otro que a menudo está dentro de nosotros mismos; (...) el rápido proceso de apropiación y mezcla de formas culturales distintas (...) la facilidad con que el sujeto transita libremente entre un repertorio simbólico y otro. Por ello, en este marco se impone que los estudios culturales desarrollen potenciales de empatía y saquen de su rigidez académica a la experiencia estética (Protzel, 2001: 152).

Considero que es una tarea ineludible que, desde los estudios culturales se efectúen acercamientos epistémicos a la otredad que nos habita, como un mecanismo de visibilización conceptual para entender y asumir la diferencia, en ese contexto es útil la reflexión que desde la interculturalidad podamos hacer sobre la tecnocumbia como expresión cultural, pero para hablar de interculturalidad, resulta inevitable hablar de las relaciones de poder, pues si de lo que se trata es de “poner en diálogo” varias culturas, ese diálogo según Arturo Escobar debe darse en contextos de poder:

...lo que llamamos una ‘interculturalidad efectiva’, que definimos simplemente como ‘un diálogo de culturas en contextos de poder’, es decir; no solamente un diálogo de culturas, una consideración de la diversidad cultural, sino en un contexto muy específico de poder entre grupos y entre culturas que involucra un nuevo tipo de receptividad hacia el *Otro*, sin desconocer la problemática del poder, y, más aún, un abrirse al ser impregnado por el otro y ser transformado en el proceso de esa impregnación (Escobar, 2002: 53).

Por lo que, debemos partir del hecho de que en nuestras sociedades las relaciones que se establecen con la otredad, están signadas por profundas asimetrías, lo que implica la existencia de conflictos que deberán ser asumidos y manejados como potencialidades que nos permiten llegar a acuerdos en el proceso de interculturalizar a la sociedad. Por ello resulta necesario aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de poder:

El poder no está contenido en una institución, ni en el Estado, ni en los medios de comunicación. No es tampoco cierta potencia de la que algunos estarían dotados: ‘es el nombre que se presta a una situación estratégica en una sociedad dada’ Por lo tanto, los sectores llamados populares coparticipan en esas relaciones de fuerza, que se arman simultáneamente en la producción y el consumo, en las familias y en los individuos, en la fábrica y el sindicato, en las cúpulas partidarias y en los organismos de base, en los medios masivos y en las estructuras de recepción que acogen y resemantizan sus mensajes (...) Por supuesto, las relaciones suelen no ser igualitarias, pero es evidente que el poder y la construcción del acontecimiento son resultado de un tejido complejo y descentrado de tradiciones reformuladas e intercambios modernos, de actores múltiples que se combinan (García Canclini, 1990: 243).

Es evidente que la modernidad nos ha impuesto una forma de ver el mundo a través del ejercicio de poder en distintas esferas de la vida social, lo que ha generado conflictos sociales como habíamos señalado anteriormente y entre ellos el conflicto de distribución cultural que la interculturalidad intenta enfrentar: “La modernidad dominante genera problemas de distribución cultural, negación de la diferencia cultural, se impone una

visión del mundo, una norma, una forma de ver las cosas, se impone un modelo local, el occidental, que se universaliza por un efecto de hegemonía y no en virtud de su contenido de *verdad*” (Escobar, 2002: 61).

Resulta entonces claro que hay una relación indiscutible entre poder y cultura, que debe desentrañarse al abordar la interculturalidad:

¿Cómo definimos los conflictos culturales distributivos? Los definimos como aquellos conflictos que surgen de las diferencias efectivas de poder asociadas con valores y prácticas culturales específicas. No surgen de la diferencia cultural de por sí, sino de la diferencia que esa diferencia hace en relación con la definición de las normas sociales y de las estructuras sociales. Este concepto es una forma de señalar, de introducir más directamente la relación entre cultura y poder. Si bien es cierto que el poder habita significados, los significados también son fuentes de poder (Escobar, 2002: 62).

Lo sucedido con la presentación de las “divas de la tecnocumbia” en el Museo de la Ciudad de Quito, por ejemplo, es una muestra clara de estos conflictos culturales distributivos y es que la tecnocumbia como arte popular es una construcción simbólica subalterna, que pretende soslayarse desde el poder dominante, pero además es una experiencia colectiva, “el arte popular no es una colección de objetos, ni la ideología subalterna un sistema de ideas, ni las costumbres repertorios fijos de prácticas: todos son dramatizaciones dinámicas de la experiencia colectiva” (García Canclini, 1990: 204)., que en tanto tal, genera conflictos que se expresan en relaciones tensionales con ese poder simbólico dominante, puesto que no sólo que intenta sino que visibiliza y hasta confronta la desigualdad y la exclusión, en la relación con los medios, en el tratamiento de género, en la disputa por el control de las representaciones simbólicas de lo nacional –popular, así como por que pone en entredicho el poder simbólico en el campo estético, a parte de que por ser masiva relaciona grupos generacionales y ocupacionales y lógicas diferentes en la fusión de lo tradicional y lo moderno, dando lugar a lo que se podría denominar una hibridación intercultural.”Si bien estamos al medio de una transformación cultural permeada por el mercado, ello no significa que no permanezcan vivos en el país rasgos premodernos que transcurren subterráneamente, en otra temporalidad. Probablemente no sea adecuado buscarlos en formas culturales determinadas, sino en elementos transversales que subyacen a esas formas” (Protzel, 2001: 154-155).

Además en la tecnocumbia podemos advertir un fenómeno interesante de reelaboración continua entre lo que se adopta, o se apropia de afuera con la tradición, una forma de subvertir lo cánones simbólicos Existe un término inglés counterwork que según Escobar podría traducirse como contralabor, o reelaboración y que se definiría como:

“la apropiación fenomenológica y colectiva de las prácticas de la modernidad dominante por grupos populares al ser éstas recontextualizadas en los mundos-vida culturales locales, produciendo un cambio continuo. Es decir, todo lo que llega a una cultura determinada es necesariamente procesado; toda la información que llega de afuera se internaliza, se procesa, se apropia, se subvierte de una forma muy dinámica (...) la idea de ‘contraelaboración’, ‘contralabor’ sobre la

modernidad, sobre el desarrollo, es una idea que permite una nueva forma de entender la dinámica cultural, sobre todo en contextos de poder donde los subalternos están continua y necesariamente procesando, por necesidad histórica de supervivencia, los contenidos de la modernidad y creando de esa forma sus propias culturas, sus propias visiones que son hibridizadas, no en el sentido de dos hilos puros de tradición y modernidad que se encuentran sino de una madeja completamente enredada donde ya no se pueden sacar el hilo de la tradición y el hilo de la modernidad, aunque hasta cierto punto se puede hacer una genealogía de las prácticas de la tradición y la modernidad y sus encuentros múltiples. De esa forma, la modernidad y el desarrollo son procesados continuamente (Escobar, 2002: 60).

Por lo dicho anteriormente, postulo la tesis de que la tecnocumbia es una expresión intercultural, a la que podríamos denominar “en sí” y no “para sí”, “en sí” por ser una realidad fáctica que relaciona y posibilita la convivencia de distintos grupos, prácticas y lógicas, como queda señalado, pero que también genera conflictos en diversos sentidos, como los expuestos en el presente trabajo al abordar el tema de género, o el del discurso estético, por señalar dos casos, por lo mismo no creo que sea una expresión intercultural “para sí”, en tanto que no confronta al poder de manera explícita. Es más en muchos casos, es utilizada por el poder como vía de acceso a los subalternos y de aceptación y legitimación de la dominación en términos de hegemonía. Precisamente esta investigación busca contribuir a visibilizar los conflictos que su sola presencia genera y que se agudizan cuando irrumpen en espacios “sacralizados”, analizar dichos conflictos y las consecuencias que se desprenden de los mismos podría servir como un aporte para lograr la interculturalidad efectiva. Esa ha sido la pretensión de este trabajo: “Abordar estos conflictos conlleva promover espacios para la interculturalidad efectiva, la interculturalidad como diálogo de culturas dentro de contextos de poder, y apoyar la activación de las formas culturales “subalternas”, en el sentido gramsciano de la palabra (Escobar, 2002: 62).

Es probable que exigir de la tecnocumbia y de sus seguidores, una actitud contestataria para asumirla como una forma de interculturalidad “para sí”, sea demasiado. Efectivamente la tecnocumbia, nunca se ha planteado tal derrotero, a punto tal que no hay canciones “protesta” dentro de la expresión que estamos analizando. Tal “falencia” tampoco la descalifica como una forma de expresión intercultural, por la que en lo personal le apuesto al igual que Jaime Bailón, en tanto es la expresión del “otro” que esta sociedad lleva dentro.

...la tecnocumbia y todos los actores involucrados en esta movida vienen dando una lección de un adecuado diálogo intercultural, generando un intercambio lúdico y creativo de las matrices culturales locales y globales. Además, la tecnocumbia ha demostrado su vitalidad y fuerza para competir con productos patrocinados por las grandes transnacionales de la música. Queda evaluar si estos agenciamientos propuestos por el fenómeno de la tecnocumbia pueden converger y traslaparse con las propuestas de otros movimientos sociales. Pero nuestra apuesta por la tecnocumbia es incondicional: acabar con los purismos de todo cuño es un primer paso contra la exclusión. Los músicos chicha y su inmenso

auditorio nos están enseñando que no existen fronteras ni límites para nuestros deseos de ser los mismos y otros (Bailón, 2004: 62).

BIBLIOGRAFÍA

- Bailón, Jaime. “La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana” ICONOS N° 18, FLACSO-Ecuador, Quito, 2004,(53-62).
- De la Torre Adrián La Tecnocumbia Aproximación a la música popular contemporánea en la sierra ecuatoriana, Cuadernos de la Casa. N° 38 Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Quito. 2003.
- Escobar, Arturo y otros. “Diferencia, nación y modernidades alternativas”, Gaceta N° 48 Enero 2001/ Diciembre 2002 Políticas Culturales Los Retos. Bogotá. (50-80).
- Estrella Julieta y Elsa Tapia. La Tecnocumbia al Desnudo, Herencia Musical, Documento para publicación. Quito, 2004.
- Fuller, Norma “Las vicisitudes del concepto de cultura”. Estudios Culturales: discursos, poderes, pulsiones / Ed. Santiago López Maguiña (y otros). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001. (65-75).
- García Canclini, Néstor Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. Ed. Grijalbo S.A, México, 1990.
- Hopenhayn, Martín (s/f) Transculturalidad y diferencia. El lugar preciso es un lugar movedizo, (manuscrito).
- Huamán, Miguel Ángel. “Crítica estética y cultura”. Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones/ Ed. Santiago López Maguiña (y otros).- Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.
- Protzel, Javier. “Conocimiento y estética al estudiar la cultura”, Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones/ Ed. Santiago López Maguiña (y otros).- Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.

Revista Estrellas Ecuatorianas, año 1, N° 2, Quito. 2004.

Santillán, Alfredo Lluchita la tecnocumbia voces que legitiman: hacedores de cultura Y artistas populares, Revista 361° podemos decirlo, N° 0 Quito, 2004, (73-74).

Santillán Alfredo y Jacques Ramírez. “Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito”, en ICONOS N° 18, FLACSO-Ecuador, Quito, 2004,(43-52).

Taller Intercultural de la UASB “¿Qué entendemos por políticas (Inter.) culturales? Un marco conceptual puesto en práctica”. Documento sobre políticas interculturales para el Cantón Cotacachi. Quito, 2004.

Vich, Víctor “Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia”. Estudios Culturales: discursos, poderes, pulsiones / Ed. Santiago López Maguiña (y otros). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.(27-41)

