

Industrias culturales y economía política



Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

EDITORA

Gissela DÁVILA COBO

COORDINADOR EDITORIAL

Camilo MOLINA BOLÍVAR

CONSEJO DE REDACCIÓN

Amparo CADAVID

UNIMINUTO, Colombia

Fernando CASADO

Instituto de Altos Estudios Nacionales, Ecuador

Ana María DURÁN

Universidad del Azuay, Ecuador

Eduardo GUTIÉRREZ

Pontificia Universidad Javeriana de Colombia

Eliana del Rosario HERRERA HUÉRFANO

UNIMINUTO, Colombia

Octavio ISLAS

Universidad de los Hemisferios, Ecuador

Daniel Fernando LÓPEZ JIMÉNEZ

Universidad de los Hemisferios, Ecuador

Efendy MALDONADO

UNISINOS, Brasil

Claudio Andrés MALDONADO RIVERA

Universidad Católica de Temuco, Chile

Fernando ORTIZ

Universidad de Cuenca, Ecuador

Abel SUING

Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

Nancy Graciela ULLOA ERAZO

Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Sede Ibarra)

Jair VEGA

Universidad del Norte, Colombia

José VILLAMARÍN CARRASCAL

Universidad Central del Ecuador

Jenny YAGUACHE,

Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

EDITORES ASOCIADOS

Norteamérica

Jesús GALINDO

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Centroamérica

Hilda SALADRIGAS,

Universidad de La Habana, Cuba

Área Andina

Karina HERRERA MILLER,

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

Cono Sur

Lorena Mónica ANTEZANA BARRIOS

Universidad de Chile

Brasil

Denis PORTO RENÓ,

Universidade Estadual Paulista, Brasil

CONSEJO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rosa María ALFARO

CALANDRIA, Perú

Enrique BUSTAMANTE

Universidad Complutense de Madrid, España

Mauro CERBINO

FLACSO, Ecuador

Elíseo COLÓN

Universidad de Puerto Rico

Miquel DE MORAGAS

Universidad Autónoma de Barcelona, España

José Manuel DE PABLOS

Universidad de La Laguna, España

Carlos DEL VALLE ROJAS,

Universidad de La Frontera, Chile

Heidi FIGUEROA SARRIERA

Universidad de Puerto Rico

Raúl FUENTES

ITESO, México

Valerio FUENZALIDA

Pontificia Universidad Católica de Chile

Raúl GARCÉS

Universidad de La Habana, Cuba

Juan GARGUREVICH

Pontificia Universidad Católica del Perú

Bruce GIRARD

Comunica.org

Alfonso GUMUCIO

Escuela Andina de Cinematografía de la Fundación Ukamau, Bolivia

Antonio HOHLFELDT

PUCRS. Porto Alegre, Brasil

Gabriel KAPLÚN

Universidad de la República, Uruguay

Margarida María KROHLING KUNSCH

USP. Brasil

Margarita LEDO ANDIÓN

USC. España

José Carlos LOZANO RENDÓN

Universidad Internacional de Texas A&M. EE.UU.

Amparo María MARROQUÍN PARDUCCI

Universidad Centroamericana, El Salvador

Jesús MARTÍN-BARBERO

Universidad Nacional de Colombia

Guillermo MASTRINI

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

María Cristina MATA

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Armand MATTELART

Université Paris 8, Francia

Toby MILLER

Cardiff University, Reino Unido

Walter NEIRA

Universidad de Lima, Perú

Neyla PARDO

Universidad Nacional de Colombia

Cicilia KROHLING PERUZZO

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

María Teresa QUIROZ

Universidad de Lima, Perú

Isabel RAMOS

FLACSO, Ecuador

Rossana REGUILLO

ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México

Germán REY

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Hernán REYES

CIESPAL, Ecuador

Omar RINCÓN

CEPER - Universidad de Los Andes, Colombia

Hilda SALADRIGAS

Universidad de La Habana, Cuba

César Ricardo SIQUEIRA BOLAÑO

Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Muniz SODRÉ

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Guillermo SUNKEL

CEPAL-Naciones Unidas, Chile

Erick TORRICO

Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia

Gaëtan TREMBLAY

Université du Québec, Canadá

CHASQUI, Revista Latinoamericana de Comunicación es una publicación académica pionera en el escenario de debate del campo comunicológico latinoamericano. Ha sido creada en el año 1972 y, desde entonces, es editada por CIESPAL, con sede en Quito, Ecuador.

Se publica de forma cuatrimestral, tanto en formato impreso como digital. Su modalidad expositiva es el artículo o ensayo científico. Los textos se inscriben en una perspectiva de investigación y están elaborados en base a una rigurosidad académica, crítica y de propuesta teórica sólida.

Para la selección de sus artículos Chasqui realiza un arbitraje por medio de pares académicos bajo el sistema doble ciego, por el que se garantiza el anonimato de autores y evaluadores. Para llevar adelante el proceso contamos con una extensa nómina de especialistas en diversas áreas de la comunicación y las ciencias sociales.

Chasqui se encuentra indexada en las siguientes bases de datos y catálogos:



CIESPAL

Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

Av. Diego de Almagro N32-133 y Andrade Marín • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 254 8011/ Ext. 231

www.ciespal.org

www.revistachasqui.org

chasqui@ciespal.org

ISSN: 1390-1079

e-ISSN: 1390-924X

Coordinador Monográfico Chasqui 142

César Bolaños

Suscripciones: isanchez@ciespal.org

Corrección de textos

Camilo Molina

Diseño gráfico

Diego S. Acevedo Aguilar

Los textos publicados son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



Reconocimiento-SinObraDerivada
CC BY-ND

Esta licencia permite la redistribución, comercial y no comercial, siempre y cuando la obra no se modifique y se transmita en su totalidad, reconociendo su autoría.

9 EDITORIAL

11 Editorial

Gissela DÁVILA COBO

13 TRIBUNA

15 En busca de una teoría crítica. La Economía Política de la Comunicación)

Susana SEL

29 MONOGRÁFICO

Industrias culturales y economía política

31 Introducción. Industrias culturales y Economía Política en América Latina y el Caribe

César Bolaño & Camilo Molina

37 Flujos audiovisuales en América Latina. Enseñanzas y desafíos

Fernando KRAKOWIAK & Guillermo MASTRINI

57 Do apogeu à crise da política audiovisual brasileira contemporânea

Kátia SANTOS DE MORAIS

75 La industria cultural musical y sus transformaciones: el caso de la música protesta en Ecuador

Christian MIRANDA GAIBOR

89 Índice de potencialidad de las industrias culturales y creativas en México. Un marco de referencia para las políticas de comunicación y cultural

César BÁRCENAS CURTIS & Roberto BÁRCENAS CURTIS

109 Políticas de comunicación en ciudades intermedias argentinas en el período 2009-2015

María Eugenia ITURRALDE

127 Ativismo Codificado: Protestos em Rede e Movimentos Sociais na Era das Plataformas Digitais

Carlos FIGUEIREDO

143 ¿La competencia realmente está a un click de distancia? Propuestas antitrust para Silicon Valle

Serguei KOMISSAROV

169 Empreendimentos jornalísticos digitais e o interesse público

Patrícia MAURÍCIO & Raquel ALMEIDA

187 Indústria cultural e capitalismo tardio: origens da economia política da comunicação no Brasil em mercado brasileiro de televisão

Manoel Dourado BASTOS

127 Trabalho, cultura e criatividade: autonomia/heteronomia dos

“empreendedores da música”

Verlane ARAGÃO SANTOS, João SILVERIO MELO SÁ SALES BARROS & Hanne SILVA OLIVEIRA

233 DIÁLOGO DE SABERES

- 223 **Etno-educación: esencialismo étnico o republicanismo popular**
José FIGUEROA
- 247 **Análisis comunicacional de construcción de estereotipos étnicos por recepción de comerciales de 1990 al 2010**
Katherine ARGUDO GONZÁLEZ & Tomás RODRÍGUEZ CAGUANA
- 265 **Avances, dificultades y retos para una política de integración cinematográfica en centroamérica**
José MORENO
- 283 **Hábito y consumo de la radio tradicional frente a la radio *on line*, en audiencias universitarias en Bolivia**
Edgar Gustavo DÁVILA NAVARRO & Rigliana PORTUGAL
- 303 **Paulo Emílio Salles Gomes e a conservação do patrimônio cinematográfico brasileiro**
Jimena ZULUAGA TRUJILLO & Sílvia Marcela GÓMEZ MONTERO



Monográfico

La industria cultural musical y sus transformaciones: el caso de la música protesta en Ecuador

The musical cultural industry and its transformations: the case of music protests in Ecuador

A indústria cultural musical e suas transformações: o caso dos protestos musicais no Equador

—

Christian Giovanni MIRANDA GAIBOR

Universidad Técnica de Cotopaxi / christianmirandagaibor@gmail.com

—

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

N.º 142, diciembre 2019 - marzo 202 (Sección Monográfico, pp. 75-88)

ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X

Ecuador: CIESPAL

Recibido: 23-08-2019 / Aprobado: 27-03-2020

Resumen

El estudio aborda las transformaciones de la industria cultural musical a partir del caso de la música protesta en el Ecuador. El interés surge sobre la importancia de evidenciar manifestaciones artísticas alternativas que se plantean a partir de la reivindicación del ser humano, y que parten de la necesidad de difundir expresiones culturales construidas desde el “otro”. El estudio sugiere así la posibilidad de abrir camino para aquellas expresiones artísticas como la planteada, que se muestra a modo de propuesta de lucha constante por reivindicar las condiciones de vida los pueblos latinoamericanos, pero al ritmo del inconformismo.

Palabras clave: entretenimiento; consumismo; inconformismo; denuncia social.

Abstract

The study addresses the transformations of the musical cultural industry based on the case of protest music in Ecuador. The interest arises on the importance of evidencing alternative artistic manifestations that arise from the claim of the human being, and that start from the need to spread cultural expressions constructed from the “other”. The study thus suggests the possibility of opening the way for those artistic expressions such as the one proposed, which is shown as a proposal of constant struggle to claim the living conditions of the Latin American peoples, but at the rate of nonconformity.

Keywords: entertainment; consumerism; nonconformity; social complaint

Resumo

O estudo aborda as transformações da indústria cultural musical baseada no caso da música de protesto no Equador. O interesse surge pela importância de evidenciar manifestações artísticas alternativas que surgem da reivindicação do ser humano, e que partem da necessidade de difundir expressões culturais construídas a partir do “outro”. O estudo sugere, assim, a possibilidade de abrir caminho para as expressões artísticas como a proposta, que se mostra como uma proposta de luta constante para reivindicar as condições de vida dos povos latino-americanos, mas à taxa de inconformidade.

Palavras-chave: entretenimento; consumismo; não conformidade; denúncia social

1. Introducción

La música protesta tuvo sus orígenes en Estados Unidos, en la época de los años treinta del siglo XX, caracterizándose por su compromiso social y político que influyó enormemente en cantautores de otros países especialmente frente a dictaduras latinoamericanas que en la década de los 60 - 70 adquirió mayor fuerza y protagonismo. Sin embargo, su influencia llegó a lo largo de otros continentes como el europeo donde en España, por ejemplo, los activistas antifranquistas la utilizaron como instrumento de denuncia colectiva hacia la reivindicación cultural popular de campesinos, obreros y emigrantes.

En Latinoamérica, tuvo trascendencia en países como Argentina, Chile, Ecuador, Bolivia, Perú entre otros; siendo el factor común la denuncia y el inconformismo social y político frente a prácticas excluyentes perpetradas, especialmente, por Occidente.

Es a partir de ahí, que la música protesta se muestra a modo de conciencia social que en la actualidad todavía halla espacio en el mundo industrial cultural ampliamente globalizado; por lo que surge el interés de profundizar sobre las transformaciones que esta industria ha provocado en manifestaciones artísticas como la música poniendo como referente la canción protesta de Ecuador. Para ello, se realiza una primera aproximación al tema haciendo una exploración a las promesas de la industria cultural: su papel central en la consolidación de identidades nacionales seguido por el papel de la música popular en la conformación de la cultura de masas, donde la música protesta encuentra espacio a modo de resistencia y denuncia a formas excluyentes propias del sistema capitalista y, finalmente, aterrizar en las transformaciones que la cultura musical ha generado en la música protesta en el caso específico del Ecuador.

Las reflexiones finales se dirigen a abrir un espacio de debate sobre la urgencia de promover encuentros que generen conciencia social a partir de la música protesta, como uno de los referentes clave de las luchas sociales constantes de los pueblos.

2. La industria cultural y sus promesas

A decir de Tillet & Ravettino (2012, p. 2) las industrias culturales han jugado un papel central en la consolidación de identidades nacionales especialmente en los países latinoamericanos teniendo la televisión, el cine y la radio el rol no solo de dinamizar las economías a través del consumismo sino también, en palabras de (YUDICE citado por TILLET & RAVETTINO, 2012) “forjar el imaginario cultural de las naciones” (p. 2), del que para Bisbal “en las sociedades de hoy el espacio privilegiado para uso y consumo cultural se da en torno de los medios de comunicación, produciéndose identidades culturales construidas y modeladas a partir de ellos” (2001, p.22).

El problema de fondo es que las personas no pueden o no quieren ver más allá de las intenciones que la industria cultural y todo su bagaje tiene para las masas que, sin embargo, se ven seducidas por esa industria del espectáculo; donde

La ley suprema es que sus súbditos no alcancen jamás aquello que desean, y justamente con ello deben reír y contentarse. La frustración permanente impuesta por la civilización es enseñada y demostrada a sus víctimas en cada acto de la industria cultural, sin posibilidad de equívocos. Ofrecer a tales víctimas algo y privarlas de ello es un solo y mismo acto". (Horkheimer & Adorno, 1988, p. 12)

Añádase al hecho de que "cuanto más sólidas se tornan las posiciones de la industria cultural, tanto más brutalmente puede obrar con las necesidades del consumidor, producirlas, guiarlas, disciplinarlas, suprimir incluso la diversión: para el progreso cultural no existe aquí ningún límite" (Horkheimer & Adorno, 1988, p. 14).

Esta acepción conlleva a reflexionar hasta qué punto la industria reduce al individuo en una especie de ser genérico, fácil de moldear; donde se le hace creer que tiene lo que quiere pero que en la práctica no es tanto así sumergiéndose en una especie de trampa; donde para Hall "no hay manera en la cual las personas del mundo puedan actuar, hablar, crear, entrar desde los márgenes y hablar, o puedan comenzar a reflejar en su propia experiencia, a menos que vengan de algún lugar, de alguna historia, de heredar ciertas tradiciones culturales" (2010, p. 346).

Sin embargo, y pese a un panorama para nada alentador para los pueblos históricamente excluidos, donde el capitalismo a través de la industria cultural ha encontrado una nueva forma de minimizar expresiones alternativas en un mundo globalizado; en palabras de Hall (2010) existe de por medio un terreno aun fértil donde confluyen una serie de victorias y derrotas, pero jamás definitivas. Esto pese a que las industrias culturales han actuado con su capacidad de "adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan; y mediante la repetición y la selección, imponer e implantar aquellas definiciones de nosotros mismos que más fácilmente se ajusten a las descripciones de la cultura dominante" (Tillet & Ravettino, 2012, p. 2).

Es así que en ese espacio ha surgido una especie de rebeldía de parte de ciertos grupos que amparados, por así decirlo, en el derecho a disentir (propio de las sociedades democráticas) han utilizado la protesta social como elemento activo de la libertad de expresión extrema trasladándolo, por ejemplo, al ámbito de la música que en el contexto latinoamericano se convierte en una lucha constante por aflorar o mantener aquellas expresiones culturales alternas a la llamada cultura oficial; donde el valor de lo popular, en palabras de Barbero "no reside en su autenticidad o belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las

clases subalternas (...)” (1987, p. 100) y que se hace necesario entender lo que para (CIRESE citado por BARBERO, 1987) es esencial concebir “la popularidad como un uso y no como un origen, como un hecho y no como una esencia, como posición relacional y no como sustancia” (p. 100).

3. La música popular en la formación de la cultura de masas

La música como un hecho social forma parte del imaginario colectivo constituyéndose en un elemento generador de identidad de un pueblo, que ha estado presente en la historia de la humanidad desde los primeros sonidos, como formas de percusión, en los que la naturaleza a través de la lluvia, la piedra emitiera y que con el tiempo el ser humano tratara de imitar el canto de los pájaros o el estruendo de un rayo hasta llegar a unir notas en cantos y danzas que rindieran tributo a sus dioses.

Nace así “como expresión del hombre enraizado en su tiempo, en la mentalidad, y los problemas del período histórico en que vive. Por esta razón cada época y cada lugar tienen diferentes músicas y distintos gustos musicales” (SAG, 2009, p. 2); donde en el mundo occidental pasa a formar parte, en el primer milenio, de la liturgia cristiana; aunque para López “con toda seguridad, existió música profana de todo tipo, desde la más ceremonial a la más mundana, pero no ha quedado constancia de ella” (2011, p. 24).

Por su versatilidad, la música en la historia ha tenido la capacidad de influir no solo en lo social, sino que también se ha introducido en campos como el psicológico, biológico, intelectual y espiritual siendo para muchas culturas un elemento importante de sanación o bien como parte de forjar el afecto entre padres e hijos e, incluso, un carácter formativo en el campo de la educación.

Ahora bien, su capacidad de convocar multitudes ha provocado que los miembros de la misma se aglomeren en una especie de masas con intereses y prácticas en común dando paso así a la cultura de masas, una característica particular de la industria cultural que se alimenta

De la formación de aquellas masas efímeras; en las que el individuo resigna su ideal del yo; y lo permuta por el ideal de la masa corporizado en el “conductor”. Por lo tanto, podemos entender por qué la propaganda de la industria cultural generalmente no se dirige a la razón, sino a la emoción, como todas las demás formas de sugestión hipnótica, para influir emocionalmente sobre los sujetos y someterlos luego también desde el punto de vista intelectual. (Romero, 2011, p. 5)

Su ideología se basa en el negocio a través del consumismo, siendo el entretenimiento el enclave perfecto para atraer al público en un escenario donde confluye una serie de sentimientos como la alegría o el dolor. Aparece así la música popular “en una sociedad que necesita socialmente de la música y de la cultura. Una sociedad de masa que serán los nuevos receptores de la publicidad

y de las técnicas de la industria cultural para vender ese mensaje musical, como el de la música popular” (Mateos, 2013, pp. 12-143); donde para (Barbero citado por Martínez, 2011) la música en las culturas populares se convierte en “un fenómeno de identificación sociocultural en tanto su producción, circulación y consumo permite generar sentidos de pertenencia personal, generacional y de comunidad” (2011, p. 11).

Se entiende así que la música popular es una manifestación cultural que en la industria cultural se traduce en que está hecha para el pueblo y no por el pueblo, o como lo diría Eco

En el marco de sociedades de tipo industrial muy pocos productos culturales escapan a la producción industrial. Por lo tanto, “el pueblo” no hace directamente sus canciones como así tampoco su ropa, sus herramientas de trabajo, sus, su literatura, sus juegos, sus medios de transporte, etcétera. (1984, p. 22)

Surge así la necesidad de repensar las prácticas culturales como la música popular desde la posición de entenderla a partir de que los intereses hegemónicos al convertir en intereses colectivos, no están promoviendo en la práctica espacios de cohesión social entre culturas sino en lugares fragmentados, de contradicciones y es ahí donde precisamente surgen para (GRAMSCI citado por ROMÉ, 2009) “las manifestaciones de resistencia, no en el sentido defensivo del término, sino de resistencia a la dominación, al menos en la dimensión simbólica de la cultura” (p. 26).

4. La música popular: de la protesta y resistencia en Latinoamérica

Parafraseando a Barbero, la discusión alrededor de lo “popular” tiene una estrecha relación con la memoria y la práctica lo que, a su decir, más allá de lo espiritual o material (desde la inteligencia ilustrada) “el tema de la cultura popular no hay que verlo desde los acontecimientos y las obras, sino desde las percepciones, la sensibilidad y sus modificaciones” (1987, p. 78). Esto quiere decir que lo popular, para Latinoamérica constituye la memoria del proceso histórico, cuya presencia se manifiesta a partir de la negación del “otro”, de ser llevado al anonimato: hacia su reducción numérica diría Barbero (1987), que en algún punto de su historia lo llevaría a despertar de esa opresión que significó para la región, constantes luchas para reivindicar sus derechos a partir de distintos medios a su alcance.

El arte como uno de ellos se constituye en forma del llamado a la acción, a partir de distintas creaciones que posibilitaron al ser humano abrir espacios de reflexión, de denuncia, de provocación donde la música popular emerge como una forma de protesta y resistencia que más que constituirse a modo de secuencia de melodías y notas que conectan con la emotividad, es una manifestación artística que construida a partir de lo “otro” adquiere un significado diferente.

Así, para Ortale la música “es el modo por el cual se combate sin armas, sin muertes, con dignidad, con trascendencia en el tiempo y a lo largo de las generaciones futuras” (2018, p. 5) cuyo papel central de resistencia y denuncia se manifiesta específicamente en sus letras como las legendarias canciones del fino humor con el que en su época Piero hacía una parodia a las prácticas estadounidenses: “de mandíbulas grandes, de tanto mascar chiclets; es muy común el verlos a los americanos luciendo mil colores. Todos menos el negro al que no consideran del gusto americano...”, decía una melodía que reflejaba las formas excluyentes de los “americanos”.

O bien aquella canción que, en homenaje a la Revolución Sandinista, Silvio Rodríguez se hizo conocido, cuya letra mostraba cómo el pueblo nicaragüense se había lanzado a la lucha manifestando así una canción “urgente” de develar los hechos: “se partió en Nicaragua, otro hierro caliente con que el águila daba, su señal a la gente. Se partió en Nicaragua, otra sogá con cebo con que el águila ataba, por el cuello al obrero...”.

Mercedes Sosa es otro referente de la música protesta en América Latina que a partir de la canción “La Maza” muestra a la mujer negra, de poncho en una “época en que Argentina vivía una compleja situación social (...) ¿Qué cosa fuera, qué cosa fuera la maza sin cantera?, un amasijo hecho de cuerdas y tendones, un revoltijo de carne con madera, un instrumento sin mejores resplandores. Que lucecitas montadas para escena...”.

Como se aprecia, en la región a través de sus cantautores se ha difundido la realidad de países como Cuba, Chile, Argentina, Ecuador en apoyo a la causa comunista, a la clase trabajadora, de protesta social y política; el compromiso con los movimientos sociales, así como la realidad de la juventud: sus vicios, la violencia o bien mensajes de protesta, de denuncia y que han surgido al tenor de géneros musicales como el rock, la salsa, la samba, la música urbana, la bossa nova, el reggae, entre otros tantos que han dejado huella en la memoria colectiva, especialmente de aquella que claramente se identifica con la realidad de cada época en la que estas inspiraciones musicales de protesta surgieron; donde “la música, en épocas de resistencia, permite soportar la crueldad de la vida, el horror de la muerte, sublimar situaciones de tortura, martirio y sometimiento. La música es liberadora, y a través de ella, el hombre trasciende” (ORTALE, 2018, p. 6).

5. La música protesta en Ecuador: generadora de conciencia social

Ecuador, así como los demás países de la región, ha manifestado épocas de revoluciones, de dictadura especialmente entre las décadas de los 60 y 70 con el que a la par que se manifestaban estos hechos se dio un auge de la canción protesta que, acompañada por el inconformismo, las letras estaban comprometidas con la causa reivindicatoria. Surgen así en el país figuras como

el cantautor ecuatoriano, Jaime Guevara¹, quien, en su juventud adherido al pensamiento político anarquista, se ha identificado con la causa social que a modo de protesta devela el sistema corrosivo del poder político.

Con alrededor de unas 500 canciones de su autoría, el “chamo Guevara” ha plasmado su pensamiento en la llamada rebelión cultural del rock en el “hipismo criollo”, quien connota lo político como “asumir una sensibilidad por el dolor ajeno, un acto que no surge de forma individual solamente, sino que se construye por situaciones y contextos que influyen en las actividades de las personas” (GUEVARA, citado por SALAZAR, 2014, p. 22).

En efecto, su pensamiento revolucionario para la época fue un referente para nuevas expresiones juveniles que no solo atentaban contra los intereses personales de grupos de poder bajo la sombra de conductas inmorales, sino que tomando como puntal la canción social generadora de consciencia social afloraba la disputa de la clase subordinada por revelarse ante la clase dominante; en respuesta a la constante exclusión y discriminación hacia los marginados.

Así mismo se puede mencionar a cantantes poco conocidos como el riobambeño Francisco Avendaño, o bien grupos musicales como Pueblo Nuevo, que desde los 70 dio paso a la consciencia social plasmando en sus melodías el anhelo de cambio para Latinoamérica.

Sin embargo, es importante resaltar que la música protesta en Ecuador, como en los demás países de la región, tuvo en la década de los 70 y 80 una época importante en la denominada “nueva canción latinoamericana” donde significó un fenómeno político y contingente que congregó a “los dos principales partidos políticos de izquierda: Frente Amplio de Izquierda, FADI (PCE); Movimiento Popular Democrático, MPD (PCMLE), Liberación Nacional, LN, y en menor grado, al Partido Socialista Ecuatoriano, PSE” (PERALTA, 2003, p. 74); cuya característica particular era que sus cantautores podían crear los temas sin injerencia política y cuyo lema se representaba en lo que una radio local de Cuba difundido en uno de los programas de la Nueva Canción.

La década de los 80 fue una importante época para el país, en tanto a través del Centro de Arte Nacional se publicaron discos con diversos ritmos como la bomba, el sanjuanito, pasillos que forjaron en sus letras la identidad nacional y la solidaridad con los pueblos en lucha, así como procesos revolucionarios que en Centroamérica se estaban gestando. Así mismo, surgieron una serie de grupos musicales y artistas, ligados al Centro de Arte Nacional que a inicios de la década de los ochenta grabaron una canción en homenaje a los hechos suscitados un 15 de noviembre de 1922, con el levantamiento obrero en Guayaquil.

Para los 90, el movimiento musical va perdiendo fuerza a la par que la crisis política de la izquierda le había afectado también²; sin embargo, queda en la

1 Conocido como el icono de la trova urbana de la sociedad quiteña, el “chamo Guevara” ha sido defensor de los derechos humanos, crítico del poder político y la no violencia; tendencia de corte anarquista manifestada en sus letras y ritmos: una mezcla de blue, rock y música folclórica

2 Con la caída del Muro de Berlín, la desintegración de la Unión Soviética y el fin del “socialismo

memoria ecuatoriana aquella época en el que la canción social significó un factor importante para develar las luchas sociales campesinas, indígenas, de obreros con la llamada “Cantata al 15 de noviembre”, “La Historia de la Patria mía”, “Campesinos”, “Canción a Milton Reyes”. La famosa canción “Paquisha” interpretada por Pueblo Nuevo, “La vasija revolucionaria”; ente otras.

En la actualidad, los géneros de la música protesta se han trasladado hacia otros espacios, especialmente juveniles, donde han resurgido con fuerza movimientos artísticos culturales como el Hip Hop que se concibe como “una forma cultural de la diáspora africana que intenta franquear las experiencias de marginalización, oportunidades brutalmente truncadas y opresión dentro de las necesidades culturales imperiosas de la historia, la identidad y la comunidad afroamericana y caribeña” (MCLAREN, 1998, p. 161) cuya esencia se dirige a reflejar la música como una forma de forjar relaciones, de crear, de fomentar espacios donde se reivindique su condición de excluido.

Sin embargo, y al tenor de la influencia del banalismo y consumismo del sistema capitalista, géneros musicales como el reggaetón a reflexión de Sánchez “ha vencido a la canción protesta que tantas ilusiones sociales, la mayoría fracasadas, levantó en América Latina” (2016, párr.3).

6. La música protesta en Ecuador en la era de la comunicación global

Partiendo de la idea de Hall para quien “los nuevos tiempo” se refieren a los cambios sociales, económicos, políticos y culturales de mayor profundidad que ahora tienen lugar en las sociedades occidentales capitalistas” (1994, p. 485), la reflexión acerca del espacio que hoy por hoy ocupa la música protesta en Ecuador, y que adquirió fuerza en la década de los 70 y 80 por las coyunturas propias de la época; se sustenta sobre la base de entender de qué manera el sistema capitalista, que centra su atención en el consumismo; ha ocupado un lugar importante en la cotidianidad de las personas donde a decir de Bisbal “en las sociedades de hoy el espacio privilegiado para uso y consumo cultural se da en torno de los medios de comunicación, produciéndose identidades culturales construidas y modeladas a partir de ellos” (2001, p.92).

Esto sugiere comprender cómo a partir, por ejemplo, de la gran oferta musical que los *mass media* ofrecen se van modelando comportamientos sociales, del que a decir de Wotman (2001) la fuerte penetración de las nuevas tecnologías como el Internet han generado en el hogar una infinidad de posibilidades de disfrutar la cultura que en el pasado no era posible pero donde hoy por hoy la mirada se dirige al consumo cultural.

real” en los países de la Europa del Este, las fuerzas de izquierda en el mundo, sufrieron un cisma que puso en cuestionamiento sus postulados teóricos y su proyecto revolucionario. En los partidos comunistas y socialistas se generó un debate interno; algunos optaron por la disolución; otros, por el camino de la reforma: renunciaron a la lucha armada, como estrategia de transformación de las estructuras sociales (Peralta, 2003, p. 129)

Lo expuesto pone a reflexión de si con la gran oferta musical centra su atención en el fenómeno social del consumo que trascendió el espacio de la necesidad al deseo ¿Existe espacio para la música protesta en la región o más cercanamente en Ecuador, entendiéndose que su fin se dirige a generar conciencia social?

La respuesta puede surgir según como cada quien lo interprete desde su realidad; sin embargo, es innegable entender que a pesar del boom tecnológico que ha puesto en escena nuevas costumbres donde lo que importa es más el ritmo que las letras; la música protesta en Ecuador, como en la región, todavía tiene manifestaciones claras en espacios donde nadie lo vive más que sus propios protagonistas.

Se hace referencia, por ejemplo, a los jóvenes de la calle que para subsistir enrolan al público presente en los buses, con letras musicales que llaman a la conciencia social hacia el fomento de la importancia de la familia, la amistad, el no consumo de las drogas. O bien de propuestas como el denominado Proyecto Liberarte de los llamados PPL³ que, a partir de la comunicación popular, como herramienta de reflexión y transformación social, expresan su inconformismo con la exclusión social de la que han sido objeto a través de la composición de ofertas musicales como la titulada “Sobreviviendo tras las rejas”; cuya esencia es volver a reinsertar a los presos a la sociedad restaurando la condición del ser humano.

La diferencia de la música protesta de los años 70 y 80 en Ecuador con la de hoy, es que aquella pudo en su época trascender fronteras en un momento en donde la izquierda socialista había alcanzado protagonismo en un momento coyuntural y, por ello, en Latinoamérica surgieron con fuerza músicos y grupos musicales como Piero, Silvio Rodríguez, Mercedes Sosa. En Ecuador Pueblo Nuevo, Jaime Guevara conocido como “el chamo Guevara”; entre otros.

Sin embargo, el contexto actual donde confluye con fuerza la industria cultural del consumismo que adormece a la audiencia en sus fauces, no adquiere tanta trascendencia la letra de una música como el ritmo que esta proyecta; por lo que, obliga a expresiones musicales como las propuestas por el Proyecto Liberarte a manifestarse en espacios reducidos que son comprendidos por solo quienes han vivido realidades diferentes tan profundas como la exclusión social de la que son objeto por su condición de presos.

Esto conlleva, en efecto, a la reflexión de que la música protesta hoy por hoy todavía tiene necesidad de expandirse, en tanto queda aún esa inquietud de alzar la voz constituyéndose, así como una urgencia que permita ser un arma que despierte a la acción social. Para ello, García propone “actualizar las leyes y crear otras nuevas, porque las industrias culturales han pasado a ser predominantes en la formación de la esfera pública y la ciudadanía, como lugares de información, sensibilización a las cuestiones de interés común y deliberación entre sectores sociales” (2001, p.60).

3 Personas Privadas de la Libertad.

7. Consideraciones finales

El despertar la conciencia social es uno de los propósitos clave con el que la música protesta debe su existencia, en tanto ha surgido como una necesidad de los pueblos de romper el silencio y manifestar su inconformismo con un modelo que ejerce constantes prácticas excluyentes en la llamada industria cultural, que en el campo de la música han sido evidentes sus transformaciones promoviendo espacios que dirijan el sentir de las personas hacia el sentido del puro entretenimiento aflorando sentimientos como el enojo, la tristeza, la alegría con ritmos pegajosos o bien ritmos que llegan al alma.

Sin embargo, la música como toda manifestación artística lleva inserto en si el deseo de provocar experiencias donde no solo inciten a la emotividad, sino que también se convierta en un espacio para expresar pensamientos, ideas, inconformismos ante la realidad. Es a partir de ahí que la canción protesta adquiere sentido, en tanto como expresión de la cultura de un pueblo se identifica claramente con sus prácticas, sus deseos, sus ideas: su ideología; que presenta una serie de particulares condiciones tanto sociales como políticas donde para unos es denuncia y para otros amenaza, por su alto contenido reivindicatorio de justicia, cuyos orígenes, entre otros; surgió “en la creación de los sindicatos obreros, que añadieron nuevas letras politizadas a viejas tonadas tradicionales con el fin de crear himnos de solidaridad y protesta” (ROBAYO, 2015, p. 58) donde, incluso en países “desarrollados” como Estados Unidos tuvo trascendencia frente a un época en donde se conforman sindicatos frente a la represión con la que los obreros fueron objeto de parte de sus patronos.

Lo expuesto conlleva a reflexionar cómo a partir de momentos coyunturales de épocas dictatoriales de parte de los Estados como el ecuatoriano, primordialmente en las décadas de los 60, 70 y parte de los 80, la música protesta adquirió un alto grado de protagonismo, especialmente, porque la izquierda había alcanzado trascendencia en aquellos tiempos donde surgieron en Latinoamérica grandes exponentes de la música protesta como Piero, Silvio Rodríguez, Pueblo Nuevo, Jaime Guevara, Mercedes Sosa, entre tantos otros que en sus letras reflejaban inconformismo, rebeldía, denuncia; deseo de reivindicación pero que tras la caída del muro de Berlín fue perdiendo fuerza como también lo hará la música protesta; y que poco a poco se irán imponiendo nuevas formas de vida que al final se irán amoldando a la industria cultural del consumismo.

En la actualidad, la industria cultural, apoyada fuertemente por los medios de comunicación, ha transformado esas formas de protesta por otras centradas en el entretenimiento hacia el consumismo y que en palabras de Wortman (2001) con la fuerte penetración de las nuevas tecnologías, como la TV por cable, el video, la computadora con todas sus posibilidades a través de la línea telefónica, el correo electrónico e internet, el DVD, los videojuegos, los discos compactos “estas tecnologías y soportes han generado en el ámbito hogareño

un sinnúmero de posibilidades de disfrute de la cultura que años atrás no era posible” (WORTMAN, 2001, p. 135). Pero que, sin embargo, y pese a reducir a espacios más privados a la música protesta, todavía mantiene su esencia de conciencia social y denuncia frente a las formas excluyentes de las que son objeto por su modo de vida diferente al convencional.

En Ecuador, por ejemplo, afloran propuestas musicales en movimientos artísticos como el Hip Hop donde los presos del llamado Proyecto Liberarte, de la ciudad de Quito, buscan intervenir directamente en los aspectos que impiden la comunicación entre individuos, como la estigmatización, la criminalización de las culturas o subculturas a partir de la condición del ser humano.

Esto es prueba de lo que Hall (2010) había manifestado en una de sus reflexiones: que todavía existe de por medio un terreno todavía fértil del que afloran victorias y derrotas no definitivas; lo que abre la posibilidad de deducir que también pueden emerger nuevas identidades en la llamada por Hall (2010) “lucha cultural” que a pesar de imponerse unas sobre otras, siempre existe un espacio jamás concluido.

8. Referencias bibliográficas

- Bisbal, M. (2001). *Cultura y comunicación: signos del consumo cultural*. Argentina: Nueva Sociedad.
- Eco, H. (1984). *Apocalípticos e integrados*. España: Editorial Lumen.
- García, N. (2001). Por qué legislar sobre industrias culturales. Nueva Sociedad.
- Hall, S. (n.d.). Estudios Culturales: Dos Paradigmas. *En Revista Causas y Azares*(1).
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1988). *La industria cultural Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- López, X. M. (2011). *Breve historia de la música*. Nowtilus.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Martínez, P. (2011). *Capitalismo e industria cultural: la música popular. cantinera, carrillera y de despecho en Popayán*. Colombia. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Mateos, G. (2013). *La transformación en la industria cultural musical. La música en la red y la producción musical entre artistas*. Universidad Rey Juan Carlos.
- Mclaren, P. (1998). *Multiculturalismo Revolucionario. Pedagogía gangsta y guetocentrismo*. Mexico: Siglo XXI editores.
- Ortale, P. (2018, enero). *La música como vehiculizador de la resistencia popular. Registro sonoro del Patrimonio Inmaterial*. Retrieved from http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_11/ortale_mesa_11.pdf
- Peralta, H. (2003). Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano . Universidad Andina Simón Bolívar.
- Robayo, M. (2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Revista Calle 14*, 10(16).
- Romé, S. (2009). La música popular y su enseñanza Reflexiones introductorias y debates . *Revista de Música*, 23(31).
- Romero, J. R. (2011). *La música en la industria cultural*.

- Sag, L. (2009). Origen de la música. *Revista Innovación y experiencias educativas* 1(1), (pp.1-9).
- Salazar, G. (2014, marzo). Memorias y trayectos del rock y el Estado en la vida de Jaime Guevara. Quito, Pichincha, Ecuador: Flacso.
- Sánchez, Y. (2016, diciembre 27). Reguetón, la música de la realidad. *El País*.
- Tillet, A., & Ravettino, A. (2012). La música popular como “recurso cultural” de protesta y resistencia. El caso Calle 13. *Ponencia presentada en I Jornadas de Estudios de América Latina*, (pp. 1-17). Buenos Aires.
- Wortman, A. (2001). *Globalización cultural, consumos y exclusión social*. Nueva sociedad.