

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA Y ESTUDIOS DE GÉNERO
CONVOCATORIA 2011-2014

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTORADO EN CIENCIAS
SOCIALES CON ESPECIALIZACIÓN EN ESTUDIOS ANDINOS**

**COMUNICACIÓN Y SENTIDOS CULTURALES DE PRODUCTORES Y
COMERCIANTES DE MERCANCÍAS MUSICALES EN OTAVALO,
ECUADOR Y EN EL ALTO, BOLIVIA**

NÉSTOR RAÚL MONCADA LANDETA

QUITO, SEPTIEMBRE DE 2015

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA Y ESTUDIOS DE GÉNERO
CONVOCATORIA 2011 – 2014**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTORADO EN CIENCIAS
SOCIALES CON ESPECIALIZACIÓN EN ESTUDIOS ANDINOS**

**COMUNICACIÓN Y SENTIDOS CULTURALES DE PRODUCTORES Y
COMERCIANTES DE MERCANCÍAS MUSICALES EN OTAVALO,
ECUADOR Y EN EL ALTO, BOLIVIA**

NÉSTOR RAÚL MONCADA LANDETA

ASESOR DE TESIS: DOCTOR AGUSTÍN LAO-MONTES

LECTORES/A:

DOCTOR DANIEL BARREDO

DOCTORA SARA BORJA

DOCTOR JORGE CALDERA

DOCTOR OMAR CERRILLO

QUITO, SEPTIEMBRE DE 2015

A la memoria de:
Mi padre, Néstor Moncada Sánchez;
Mi madre, Germania Landeta Pazmiño;
Mi hermano, Yuri Moncada Landeta.

AGRADECIMIENTOS

La magnitud del trabajo de esta tesis solo pudo realizarse gracias al apoyo de mi familia, compañeros y amigos.

Mi deuda imperecedera con mi esposa, Nanci Tello, con mi hija, Elisa Moncada y con Andrea Granda por su respaldo y sacrificio, porque aceptaron generosamente mi dedicación a este trabajo en reemplazo de momentos familiares de recreación y esparcimiento.

Consigno mi gratitud por sus aportes académicos, metodológicos y teóricos a mi Asesor de Tesis, Doctor Agustín Lao Montes. De igual manera, en su nombre y a nombre de los profesores, personal administrativo y directivos, agradezco al Doctor Juan Ponce, Director de FLACSO-Ecuador las facilidades para la realización integral de este trabajo académico.

Es oportuno reconocer el apoyo que profesores y autoridades de la Universidad Central del Ecuador dieron a mi proceso de formación en este Doctorado, especialmente mi gratitud al Doctor Edgar Samaniego, ex Rector de esta Alma Mater. A Lourdes Manosalvas, ex Secretaria Abogada, y a Francisco Ortega ex Subdecano de la Facultad de Comunicación Social, así como a los profesores de esta unidad académica Roberto Freire y Oscar Llerena, quienes me apoyaron y facilitaron mi labor con gestiones y aportes académicos. A todos mi profunda gratitud.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN.....	12
INTRODUCCIÓN.....	14
Contenido.....	18
Metodología.....	21
CAPÍTULO I.....	24
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA.....	24
Comunicación y sociosemiótica.....	24
Modernidad, dinámicas culturales, comunicación y creación de sentidos.....	30
La interacción social desde fundamentos culturales andinos.....	42
Industria cultural, medios masivos y culturas andinas.....	45
Análisis sociosemiótico.....	49
Los elementos y funciones de la comunicación en relatos de canciones.....	49
Mundos <i>real</i> , <i>referencia</i> y <i>posible</i> de la comunicación y culturas.....	52
El modelo actancial en canciones y relatos.....	60
Enfoque metodológico y estrategia de investigación.....	62
Información documental digital o impresa.....	63
Entrevistas.....	64
Observación.....	65
Aplicación de modelos sociosemióticos y procedimientos.....	65
CAPÍTULO II.....	75
CONTEXTO HISTÓRICO DE ECUADOR Y BOLIVIA.....	75
Formación de los Estados en Ecuador y Bolivia en el primer siglo republicano.....	75
Ecuador: inestabilidad y pugnas en la primera mitad del siglo XX.....	81
Bolivia: 1930-1982.....	87
El desarrollismo.....	90
El neoliberalismo.....	98
El contexto actual.....	114

CAPÍTULO III.....	126
PRODUCTORES, COMERCIANTES E INDUSTRIA CULTURAL MUSICAL DE OTAVALO Y EL ALTO.....	126
Reseña histórico del origen cultural del mestizaje durante la colonia.....	127
Características de la música de Otavalo y El Alto en sus contextos: 1960-2000.....	140
El contexto actual de Otavalo.....	148
El contexto actual de El Alto.....	153
Industria Cultural, globalización y neoliberalismo.....	160
Producción y consumo de mercancías musicales, poder simbólico y culturas andinas.....	166
Masificación versus diversidad cultural en Otavalo y en El Alto.....	169
CAPÍTULO IV.....	178
COMUNICACIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE PRODUCTORES Y COMERCIANTES DE MERCANCÍAS MUSICALES.....	178
Los sentidos de productores y comerciantes de Otavalo y El Alto sobre la contradicción del <i>valor de uso</i> y el <i>valor</i> de la mercancía.....	179
Significados de la música y la fiesta en Otavalo.....	198
Las “Entradas”, fundamentos significativos en la ciudad de El Alto.....	211
CAPÍTULO V.....	228
COMUNICACIÓN, SOCIOSEMIÓTICA Y MERCANCÍAS DE MÚSICA.....	228
Los elementos y funciones de la comunicación de mercancías musicales.....	229
Exhibición de mercancías en mercados andinos.....	234
El ritual del regateo en el comercio andino.....	238
El <i>Ekeko</i> y la abundancia, símbolo de comerciantes bolivianos.....	240
Funciones de comunicación en relatos de canciones.....	243
Función <i>Expresiva</i>	246
Función <i>Conativa</i>	249
Función <i>Referencial</i>	251
Los mundos <i>real</i> , <i>referencia</i> y <i>posible</i> en las narraciones de canciones.....	253
El modelo actancial en relatos de canciones.....	266
<i>Sujeto del poder</i>	269

<i>Sujeto virtual</i>	272
Análisis de dos canciones con los tres modelos sociosemióticos	276
CONCLUSIONES.....	278
Conclusiones del Capítulo I. Fundamentación Teórica y Metodológica.....	278
Conclusiones del Capítulo II. Contexto histórico de Ecuador y Bolivia.....	280
Conclusiones del Capítulo III. Productores, comerciantes e industria cultural Musical de Otavalo y El Alto.....	284
Conclusiones del Capítulo IV. Comunicación y significación de productores y comerciantes de mercancías musicales.....	288
Conclusiones del Capítulo V. Comunicación, sociosemiótica y mercancías de música.....	290
BIBLIOGRAFÍA.....	293
Entrevistas.....	310
Otra fuente.....	311
ANEXOS.....	312
Anexo 1.....	312
Guía de preguntas para Entrevistas a Informantes Claves.....	312
Música, fiestas y rituales.....	312
Productores y Comerciantes de Instrumentos Tradicionales.....	313
Relación con la Industria Cultural.....	313
Anexo 2.....	315
Transcripción de Entrevistas a Informantes Clave.....	315

ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO I

Imagen No. 1. Una representación del Pase del Niño en Cuenca, 2011.....	41
Imagen No. 2. Exhibición de tropa de sikus en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia.....	55
Imagen No 3. Exhibición de bombos y tambores en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia.....	56
Imagen No. 4. Cuatro venezolano.....	57
Imagen No. 5. Un pingullero se acompaña con un tambor, hace la música para danzantes en el Carnaval de Amaguaña 2011, al este de Quito.....	59
Imagen No. 6. Pingullo y pífano.....	67
Imagen No. 7. Quenas.....	68
Imagen No. 8. Rondadores.....	69
Imagen No. 9. Payas.....	70
Imagen No. 10. Tarka y flauta andina travesera.....	71
Imagen No. 11. Tiple colombiano.....	72
Imagen No. 12. Bandolín ecuatoriano.....	73
Imagen No. 13. Bongós, tumbas y timbales.....	74

CAPÍTULO III

Imagen No. 14. La <i>Virgen como Pachamama</i>	132
Imagen No. 15. Charango construido de madera.....	136
Imagen No. 16. Exposición de varios tipos de charango en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia.....	138
Imagen No. 17. Banda con instrumentos de bronce interpreta una morenada en El Alto.....	140
Imagen No. 18. Bocina.....	142
Imagen No. 19. Melódica y rondín.....	144
Imagen No. 20. Puestos de venta en la Plaza de Ponchos de Otavalo.....	152

Imagen No. 21. Puestos de venta, sector de La Ceja en El Alto.....	155
Imagen No. 22. Mohoceño.....	157
Imagen No. 23. Exhibición de figuras con representación de la danza de la morenada en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia.....	159
Imagen No. 24. Puesto de venta de CDs de música ubicado frente a la Plaza de Ponchos en Otavalo.....	173
CAPÍTULO IV	
Imagen No. 25. Danza del Inti Raymi en Otavalo, sus participantes bailan en círculo.....	205
Imagen No 26. Diablo Huma, personaje principal del Inti Raymi de Otavalo.....	206
Imagen No. 27. Danzantes del Inti Raymi portan gallinas durante su baile.....	207
Imagen No. 28. Mujeres jóvenes y niñas en la danza del Inti Raymi.....	209
Imagen No. 29. Exhibición de figuras con representación de la danza tarqueada en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia.....	213
Imagen No. 30. Exhibición de figuras con representación de la danza Mohoceñada en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia.....	214
Imagen No. 31. Exhibición de figuras con representación de la danza kullawada en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia.....	216
Imagen No. 32. Exhibición de figuras con representación de la danza de los caporales en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia.....	217
Imagen No. 33. Invitación para participar en un convite de la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani 2013.....	221
Imagen No. 34. Pareja de prestes de la Fraternidad de Nevada, agosto de 2013.....	225
Imagen No. 35. Convite de la fraternidad Nevada, agosto de 2013.....	226

Imagen No. 36. Danzantes de la Fraternidad Nevada, bailan durante un convite, agosto de 2013.....	227
---------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

CAPÍTULO V

Imagen No. 37. Artesanías e instrumentos de música exhibidos abundantemente en puestos de venta en la Plaza de Ponchos de Otavalo.....	235
Imagen No. 38. Instrumentos de música y otras mercancías exhibidos por repetición y abundancia en un puesto de venta en El Alto.....	236
Imagen No. 39. <i>Ekeko</i> , se expone en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia.....	241

INDICE DE MAPAS

CAPÍTULO III

Mapa No. 1. Otavalo.....	148
Mapa No. 2. El Alto.....	154

ÍNDICE DE GRÁFICOS

CAPÍTULO I

Gráfico No. 1. Modelo Actancial de Greimas.....	60
-------------------------------------------------	----

CAPÍTULO IV

Gráfico No. 2. Características de la mercancía.....	183
-----------------------------------------------------	-----

CAPÍTULO V

Gráfico No. 3. Elementos y funciones de comunicación en la dimensión producción/consumo de mercancías.....	230
Gráfico No. 4. Elementos y funciones de comunicación en la dimensión de relatos de canciones.....	243
Gráfico No. 5. Modelo sociosemiótico de los mundos de la comunicación.....	254
Gráfico No. 6. Los elementos del modelo actancial encontrados en relatos de canciones.....	269

ÍNDICE DE TABLAS

CAPÍTULO V

Tabla No. 1. Funciones de comunicación en la dimensión producción/consumo de mercancías.....	233
Tabla No. 2. Funciones de comunicación en la dimensión de relatos de canciones.....	245
Tabla No. 3. Mundos real, referencia y posible en relatos de canciones.....	256
Tabla No. 4. Modelo actancial en relatos de canciones.....	267

RESUMEN

El presente estudio aborda la comunicación y creación de sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales de Otavalo y El Alto desde sus cosmovisiones y sus convenciones de enunciación de sistemas simbólicos, en el contexto de la modernidad capitalista que viven Ecuador y Bolivia. Se inscribe en una interacción de varias disciplinas para entender la relación entre cultura, mercancías musicales y comunicación. La pregunta de la tesis es: ¿cómo se comunican y crean sentidos los productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo y El Alto? Es un estudio que privilegia al sujeto y su inclinación social y cultural en los procesos de comunicación de producción/consumo de instrumentos musicales y en los relatos de canciones contenidas en CDs y DVDs, que también se difunden en You Tube; demuestra cómo los individuos actúan según cómo conciben la realidad en su interacción social. En el Capítulo I se expone los principales ámbitos de aproximación teórica de esta tesis: la comunicación y la sociosemiótica; dinámicas culturales, comunicación y creación de sentidos; la interacción social desde fundamentos culturales andinos; industria cultural, comunicación mediática y culturas andinas; análisis sociosemiótico con la utilización de los modelos: elementos y funciones de la comunicación de Jakobson; los mundos real, de referencia y posible de Eco y el modelo actancial de Greimas. Al final de este capítulo se expone los fundamentos metodológicos empleados en la tesis. En el Capítulo II responde a las preguntas: ¿Cuál es el contexto histórico en Ecuador y Bolivia en su relación con sectores sociales? y ¿cómo los patrones comunes como las particularidades de cada país convergen y divergen? Recoge el debate sobre interpretaciones acerca de hechos históricos, políticos, económicos y sociales a partir de una revisión de libros, artículos y ponencias de los dos países. Un propósito de este acápite fue profundizar en el análisis histórico acerca de la vinculación entre la creación de los Estados en Ecuador y Bolivia y los sectores sociales, con énfasis en los indígenas, desde la fundación de las repúblicas hasta la actualidad. El Capítulo III analiza la producción de mercancías musicales: CDs y dvs, en Otavalo y El Alto relacionada con la industria cultural y mediática de Ecuador y Bolivia. A partir de una breve contextualización histórica y cultural de la música en estas dos ciudades, se caracteriza instrumentos musicales, ritmos y usos de la música en rituales y por parte de ensambles. Hay reflexión sobre investigaciones de la industria cultural musical que dan cuenta de las mutaciones que en las últimas décadas han vivido empresas, artistas y tendencias musicales relacionados con comunidades indígenas

andinas. En el Capítulo IV se reflexiona acerca de la creación de sentidos de productores y comerciantes de Otavalo y El Alto sobre una contradicción de las mercancías musicales: el *valor de uso* y el *valor social* del trabajo, a partir de sus referencias y relacionados con rituales fundamentales. Son sectores indígenas que sustentan su accionar en sus cosmovisiones kichwas por parte de los ecuatorianos y aymaras de lado de los bolivianos, que implica: interacciones, saberes, significaciones, fantasías tal como se demuestra con el análisis de dos fiestas insignias de estas ciudades andinas: Inty Raymi en Otavalo y la Entrada 16 de Julio en El Alto. El Capítulo V expone los resultados del estudio cualitativo de la sociosemiótica. Se analizan dos dimensiones de la vida social que tienen su propia existencia: una es la producción/consumo que se relaciona con productores y consumidores; la segunda es el lenguaje con el que el ser humano realiza procesos verbales con objetos de comunicación oral, escrito o audiovisual. Se exponen los resultados de la aplicación de modelos sociosemióticos en producción y consumo de mercancías y en relatos de canciones contenidas en CDs y dDVDs adquiridos en los mercados andinos de Otavalo y El Alto y otras canciones identificadas en You Tube sobre la base de consultas a informantes para esta tesis. Metodológicamente se aplicaron tres técnicas en la investigación: análisis documental, entrevistas en profundidad a informantes claves y la observación. Además de la aplicación de los modelos sociosemióticos orientados al análisis de los sentidos sobre las mercancías y las narraciones de 39 canciones de música popular de Ecuador y Bolivia.

INTRODUCCIÓN

Podríamos decir que la población latinoamericana presenta una pluralidad tan amplia de usos y costumbres, de lógicas de comportamiento, que resulta difícil hablar de una sola identidad latinoamericana; que dicha pluralidad llega incluso a mostrarse como una incompatibilidad. Al mismo tiempo, sin embargo, paradójicamente esa misma pluralidad parece desplegarse como la afirmación de una *unidad sui generis* (Echeverría, 2006: 195).

En cualquier caso, un elemento clave de la epistemología actual es la aparición del sujeto. Esto se da a un doble nivel. Surge el sujeto en el objeto de estudio... En la actualidad, la vida cotidiana, tal y como la perciben los actores sociales, se ha convertido en un objeto de estudio privilegiado. Pero también aparece el sujeto como autor de la investigación. Se constata que la ciencia es una obra realizada por seres humanos (Rodrigo Alsina, 2005: 39).

La presente es una tesis que surge de mi triple preocupación intelectual: comunicador, músico y andino¹, al tiempo de responder a la formación impartida en el Doctorado en Ciencias Sociales con especialización en Estudios Andinos de FLACSO-Ecuador, 2011-2014. En los momentos de cambios políticos, económicos y culturales que viven varios países en Latinoamérica desde comienzos de la década del 2000, entre ellos Ecuador, Bolivia, Venezuela, Argentina, Uruguay, Brasil, Nicaragua, que han pasado de regímenes con modelos neoliberales a construir propuestas que tienen como eje el protagonismo del Estado, la regulación y la inclusión social, es fundamental estudiar la situación de poblaciones o actores sociales, en este caso desde cosmovisiones culturales y sus convenciones sobre sistemas simbólicos de comunidades andinas.

Se trata de un estudio que aborda la comunicación y creación de sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales de Otavalo y El Alto desde sus cosmovisiones, en el contexto de la modernidad capitalista que viven Ecuador y Bolivia. Es un estudio interdisciplinario, no hay antecedentes similares aplicados para objetos de estudio de estos países andinos; la temática responde a una pluralidad de perspectivas vinculadas con la sociología y la semiótica, para entender la relación entre comunicación y cultura, la significación e interpretación que realizan los productores y

¹ Soy profesor de Comunicación en la Universidad Central del Ecuador desde hace 23 años, con título de tercer nivel en Comunicación Social, con una Maestría en investigación y docencia de la comunicación. Intérprete de instrumentos de música andina, especialmente de cuerda y percusión, integrante del grupo de música Tierra Libre con el que he trabajado 33 años, un ensamble que ha interpretado música andina de Ecuador, Bolivia, Perú, Colombia, Chile. Lo andino es un ámbito que he reflexionado desde teorías de las culturas relacionadas con la significación o la comunicación.

comerciantes de mercancías musicales sobre la base de sus referencias y en relación con personas de otras culturas.

Las teorías de la comunicación, que estudian categorías culturales relacionadas con los sentidos se ubican en distintas disciplinas, incluso se han fusionado ciencias para un tratamiento interdisciplinario sobre fenómenos o hechos de comunicación, tal es el caso de la sociosemiótica que apoya esta disertación académica.

Es un estudio que analiza las referencias culturales que tienen los productores y comerciantes de mercancías musicales como actores sociales, que piensan y actúan condicionados por interacciones. Por tanto, las acciones, motivaciones, intereses, necesidades y relaciones de estos sectores entre sí, con otros actores y con las mercancías se enmarcan y comunican en el campo social de las culturas andinas y en un contexto histórico contemporáneo. Las contradicciones que atraviesan estas relaciones sociales y culturales son identificadas en este estudio sociosemiótico porque permite entender algunos conflictos que enfrentan los kichwas de Otavalo y los aymaras de El Alto frente instancias y sectores externos a sus comunidades.

Son sectores sociales que responden a un proceso de *mestizaje barroco*² distinto a cualquier otro en el mundo, ya sea anglosajón o latino, o de cualquier país de Europa, Asia o Norteamérica; porque en todos los países en el mundo existen mestizajes, gracias a la migración permanente que el ser humano ha realizado en distintos momentos históricos. Quienes sostienen la originalidad del mestizaje en la región piensan en la ponderación de este proceso en América Latina, frente a la degradación del término mestizo que otros sectores proponen. El solo auto denominarse mestizos no ayuda a reconocer ninguna singularidad, en cambio, a partir del reconocimiento y caracterización del *mestizaje barroco* que históricamente por su lado han vivido los

² El *mestizaje barroco* se entiende aquí como el resultado de un proceso intercultural que propició la Contrarreforma aplicada por el poder ibérico durante los siglos XVII y XVIII. Es un mestizaje o sincretismo entre los españoles y los pueblos originarios que copó todos los espacios de la vida durante la Colonia, tanto en el ámbito privado, como en el intercultural hasta la esfera de lo público. Gracias a este proceso existen mestizos y cristianos originales en esta región continental, mestizaje que propició la sobrevivencia de la diversidad cultural, frente a otras comunidades en el mundo. Posteriormente lo barroco se fusionó con otras propuestas culturales como las afroamericanas. Este *mestizaje barroco* y su proceso a partir de la Contrarreforma tal como reflexiona Echeverría (2006: 54, 214) se expone en las pp. 127 y ss. del Capítulo III de esta tesis.

kichwas comerciantes de Otavalo, y por el suyo, los cholo-mestizos³ de El Alto, los muestran culturalmente únicos en el mundo.

Cada comunidad andina tiene sus formas, escenificaciones, representaciones, manifestaciones artísticas originales, trajes y nivel de participación en distintos rituales. Los kichwas de Otavalo festejan su principal fiesta del Inti Raymi organizándose en grupos conformados por decenas de integrantes que se dividen en músicos y danzantes, todos armonizan la coreografía con la interpretación de instrumentos andinos en ritmos alternados de intiraymi y sanjuanito, también originales de los kichwas en varias regiones del Ecuador, pero especialmente en la sierra norte. Cada participante viste un traje distinto, solo el Diablo Huma tiene una máscara y vestido que le diferencia del resto. Cada grupo llega a la denominada toma de la plaza por separado, donde antes se disputaban con violencia, ahora se compite por presencia, número y ánimo de los participantes. Esto se repite en distintas plazas y en distintos días durante varias horas, a nivel rural y urbano del cantón Otavalo.

En cambio en El Alto, en la Entrada 16 de Julio, la principal celebración de esta ciudad, alrededor de 60 fraternidades compuesta cada una de cientos de danzantes y músicos, la mayoría de origen aymara, bailan una danza por presentación en una procesión o desfile, con trajes ataviados de adornos y distintas coreografías, cada una correspondiente a un ritmo, ya sea morenada, pujllay, tinkus, suri sikuris, caporales; acompañadas por ensambles de músicos, la mayoría con instrumentos de bronce. En esta celebración los participantes recorren alrededor de 22 cuadras, todo el evento dura más de 15 horas con un desborde de fe, energía, transpiración, y despliegue de abundancia por el colorido, los adornos, los diseños de trajes, las joyas que portan, especialmente los integrantes de fraternidades de morenadas organizadas e integradas por cholo-mestizos.

Aunque son distintas estas fiestas relacionadas con las mercancías musicales, que se aborda en esta Tesis: Inti Raymi de Otavalo y la Entrada 16 de Julio de El Alto, en común tienen la preeminencia social de cada organización festiva, el uso de mecanismos culturales para su financiamiento, la interpretación de ritmos originales con instrumentos musicales ya sea de ensambles andinos o de bronce en cada comunidad, el valor ritual y simbólico de estos instrumentos en sus celebraciones que compromete a

³ Cholo-mestizos es un término que designa a los aymaras, especialmente comerciantes, que adoptaron estilos de vida urbano, véase la nota 6 del Capítulo IV de esta tesis.

productores y comerciantes de origen kichwa o aymara oriundos de poblaciones relacionadas o que viven en estas dos ciudades andinas, el vínculo de las acciones rituales con valores andinos de reciprocidad, complementariedad, correspondencia. Cada fiesta andina refleja el *ethos barroco*⁴, también manifiesta la escenificación del conflicto, de enfrentamiento de los dominantes frente a los dominados, del cristianismo frente a las cosmovisiones andinas que terminan amalgamándose en cada proyecto inconcluso de mestizaje. Pero, lo más importante es que la mayoría de mecanismos de significación y comunicación en estas celebraciones, u otros mecanismos culturales relacionados, priorizan al *sujeto* sobre el *objeto*, al ser humano vinculado con otros actores sociales, con la fe cristiana y con la naturaleza por sobre el fetichismo de las mercancías. La preeminencia de la cosificación mercantil es, al contrario, una tendencia normal en el resto del sistema capitalista que escamotea el trabajo socialmente necesario y sus vínculos culturales.⁵

Es una perspectiva cualitativa de estudio en la que predominan interpretaciones teóricas y culturales para dar cuenta de los enunciados que los sujetos hacen desde la diversidad cultural, las racionalidades, ideas y creencias propias de las culturas andinas y su correlación con los procesos de la modernidad capitalista que pensó y mundializó Europa; porque la modernidad capitalista se concibe como el modo de vida que los países desarrollados impusieron a nivel global, sobre la base de la mundialización de procesos tales como el capital, la tecnología, las mercancías, su producción, la circulación y el consumo de acuerdo con sus singulares referencias culturales de occidente, desde donde diseñaron el sistema jurídico, la ciencia, la tecnología, el arte

⁴ El *ethos barroco*, de acuerdo con Echeverría (1994: 18) implica una manera de ser original, de comportamiento cultural único de los mestizos en Latinoamérica, con identidades propias frente a la vida y como estrategia que ha enfrentado a la modernidad capitalista. Esta categoría de *ethos barroco* se profundiza en las pp. 34, 38 y 39 del Capítulo I y pp. 127 y ss. del Capítulo III de esta tesis.

⁵ Alguna vez me preguntaron si vivo de la música, en broma y en serio contesté que mi verdadera fuente de ingreso espiritual es la interpretación de la música andina, no gano mucho dinero, ni sería suficiente para subsistir, pero me nutro del patrimonio cultural que la implica y de su *valor de uso* simbólico. Mi grupo de música nunca incursionó en la industria cultural, producimos con recursos propios nuestros CDs para difundir nuestro trabajo antes que para obtener ganancia o rentabilidad. Igual ocurre con la música de los rituales de las comunidades andinas, son fundamentalmente patrimonios culturales vinculadas con nexos sociales que prevalecen sobre cualquier proceso de mercantilización capitalista, aunque los rituales se relacionan con las mercancías, priman las relaciones comunitarias por sobre el lucro; el ser humano y su trabajo por sobre el objeto.

vinculados a la racionalidad rentista, a la acumulación de riqueza de propietarios individuales.

La comunicación cumple un rol fundamental en este contexto, se expresa en estas relaciones, hechos, mundos e intercambios simbólicos, prácticas sociales, narraciones inmersas en el sistema mundo capitalista que occidente ha creado, aplicado en esta tesis a dos dimensiones de comunicación: producción/consumo de mercancías musicales y al lenguaje en narraciones de canciones.

La comunicación en la modernidad se evidencia en el despliegue urbano, las estructuras de comunicación mediática, instrumental y tecnológica, las redes de calles, señalética de tránsito, entre otras formas de comunicación. El mundo de referencia de la cultura occidental, aunque parece hegemónico y dominante por los procesos de globalización y las tendencias en el uso de las tecnologías, no se ha consolidado en la mentalidad de la mayoría de la población de América Latina, por esa diversidad cultural importante que se expresa en el *ethos barroco* o mestizaje cultural; son creencias, modos de comportamiento, formas de relacionarse, de interactuar, maneras de hablar, estrategia de supervivencia e integración social originales. Este *ethos barroco* rebasa al arte y responde a cosmovisiones de una multiplicidad de culturas tradicionales propias de los países de América Latina, sometidos a una relación mundial neocolonial de dominación.

Contenido

La Tesis contiene cinco capítulos que sistematizan y contrastan la información recopilada. El Capítulo I recoge el sustento teórico del trabajo académico y la caracterización de la metodología utilizada. De modo general se expone el soporte conceptual que se utilizó para responder a la pregunta de la Tesis: ¿cómo se comunican y crean sentidos los productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo y El Alto? Los principales ámbitos de aproximación conceptual son: la comunicación y la sociosemiótica; dinámicas culturales, comunicación y creación de sentidos; la interacción social desde fundamentos culturales andinos, industria cultural, comunicación mediática y culturas andinas; análisis sociosemiótico con la utilización de los modelos: elementos y funciones de la comunicación de Jakobson, modelo que se aplica a las dos dimensiones de estudio semiótico de la presente tesis: la dimensión producción/consumo de mercancías musicales y la dimensión lenguaje que analiza los relatos de canciones que

se comercializan y se difunden en Otavalo y El Alto; los mundos real, de referencia y posible de Eco que analiza la relación entre las cosmovisiones culturales, sus relatos de canciones y la realidad de las culturas andinas a las que pertenecen los productores y comerciantes de mercancías musicales; y el modelo actancial de Greimas que estudia el papel del *sujeto* en el discurso narrativo de canciones andinas en los dos posibles desenlaces: protagonista si en el relato alcanza el *objeto* de su intención, o víctima si la narración muestra fracaso o el *sujeto* sucumbe ante obstáculos. Finalmente se profundiza en el enfoque metodológico de esta tesis, estrategia de investigación y técnicas utilizadas para la recopilación de la información.

El Capítulo II es fundamentalmente monográfico, explica las preguntas ¿Cuál es el contexto histórico en Ecuador y Bolivia en su relación con sectores sociales? y ¿cómo los patrones comunes como las particularidades de cada país convergen y divergen? Recoge el debate sobre interpretaciones acerca de hechos históricos, políticos, económicos y sociales a partir de una revisión de libros, artículos y ponencias de los dos países. Un propósito de este acápite fue profundizar en el análisis histórico acerca de la vinculación entre la creación de los Estados en Ecuador y Bolivia y los sectores sociales, con énfasis en los indígenas, desde la fundación de las repúblicas hasta la actualidad, dentro del contexto mundial de expansión del proyecto eurocéntrico de modernidad capitalista que ha generado patrones globales y regionales de dominación en la relación-centro periferia.

El Capítulo III reflexiona en torno a la pregunta ¿Cuál es la relación entre los productores y comerciantes de Otavalo y El Alto con la industria cultural que produce bienes musicales, difundidos por los grandes medios masivos en Ecuador y Bolivia? Es un capítulo que trata, en primer lugar, sobre el *mestizaje barroco* de culturas andinas⁶, proceso histórico que se contrasta con la racionalidad económica y los valores fundamentales de la modernidad capitalista, que comenzó a gestarse durante los siglos XVII y XVIII de la Colonia. En segundo lugar, se contextualiza Otavalo y El Alto de las últimas décadas, se define la producción musical y la caracterización cultural del *ethos* y el *mestizaje barroco* que contiene al sincretismo musical de instrumentos, ritmos y ensambles andinos. Finalmente, este texto compara la relación de productores

⁶ El término de culturas andinas se encuentra en un debate que, a mi juicio, no llega a definirse. Aquí se entiende a las culturas andinas como los procesos sociales, cosmovisiones, prácticas rituales, sincretismo, construcción musical, lenguaje que han generado históricamente las comunidades indígenas kichwas en Otavalo y las aymaras en El Alto.

y comerciantes de música con las industrias culturales de Ecuador y Bolivia, comprende su inserción en el sistema mediático, sobre la base de un análisis de investigaciones desarrolladas en este ámbito de producción industrial cultural musical en el período 2008-2013 y las reflexiones de informantes claves.

El Capítulo IV expone la relación de los productores y comerciantes kichwas de Otavalo y aymaras de El Alto alrededor de una contradicción de las mercancías musicales relacionada con la comunicación y su articulación con celebraciones consideradas referentes de estas comunidades andinas. Se plantea la pregunta: ¿qué sentidos tienen los productores y comerciantes de Otavalo y El Alto alrededor de mercancías de música en los rituales y dinámicas culturales de sus comunidades? Es un capítulo que recoge el sustento de las cosmovisiones, entendidas como diversos modos de entender y de vivir la fiesta o celebración, la identificación, la solidaridad, la reciprocidad, la complementariedad, la correspondencia y polaridad de productores y comerciantes inmersos en comunidades andinas y su vinculación con las mercancías musicales y otros sectores sociales. Las acciones, obras y testimonios exhibidos permiten reconocer a estos grupos en sus condiciones de vida, comprender la organización que procuran para su ritualidad y sus interacciones culturales y económicas, alrededor de lo cual generan iniciativas o mecanismos culturales para financiar sus fiestas y realizar el *valor de uso* simbólico de las mercancías musicales. Se describen las principales fiestas de estos sectores para entender sus creencias y universos simbólicos, y para reconocerlos como grupos que interactúan desde sus culturas. Se trata de entender sus referencias culturales a partir de la caracterización de sus fiestas, celebraciones, rituales, instrumentos musicales y experiencias vivenciales.

El Capítulo V muestra la preeminencia del *sujeto* en la comunicación de circunstancias relacionadas con las mercancías musicales. El protagonismo del *sujeto* desde situaciones de productores y comerciantes como individuos o como grupos se expone en acciones y procesos de interacción, especialmente cara a cara, para alcanzar realizaciones vitales. Los modelos sociosemióticos aplicados en esta Tesis y explicados en este Capítulo permiten entender ¿Cómo se produce la comunicación y los sentidos culturales con las mercancías musicales de instrumentos, CDs y dDVDs en Otavalo y El Alto? Se expone la preeminencia del *sujeto* frente al *objeto* en la dimensión de la significación de procesos de producción/consumo de mercancías musicales, y en la dimensión de comunicación centrada en la enunciación del lenguaje verbal de estas

comunidades andinas urbanas para lo cual se aplican las funciones de la comunicación de Jakobson. Otra perspectiva de análisis sobre la significación del *sujeto* en los procesos comunicacionales de estas comunidades andinas lo constituyen los relatos de canciones en los que enuncian la motivación, afectividad, incentivo de la autoestima en las interacciones de kichwas y aymaras entre sí, para lo cual se usa el modelo semiótico de Eco de los mundos *posible*, *referencia* y *real*, sobre la base de estos tres mundos que se aplican en relatos de canciones, cosmovisiones y situaciones o hechos se analiza la construcción social de la comunicación de estas culturas. Finalmente, el modelo actancial de Greimas descubre en las narraciones el enfrentamiento e intento de superación de situaciones de adversidad por parte de *sujetos* para alcanzar *objetos* de su interés, sean materiales o espirituales desde perspectivas de realización cuando los alcanzan, o, al contrario, sometidos a la fatalidad cuando los *sujetos* no logran conseguir sus *objetos*. Las identidades en estas canciones se conectan como identificación en la medida que los relatos tienden a fijar las creencias de grupos y colectividades; y como diferenciación, al resaltar algunos objetos, acontecimientos, relaciones, procesos y estructuras que vuelven visibles los huecos y discontinuidades en las percepciones diferenciadas de estos actores sociales.

Metodología

La propuesta metodológica se orienta a comprender la vinculación de elementos culturales diversos que intervienen en fenómenos comunicacionales como el que plantea la presente tesis. Es un estudio de carácter cualitativo, se sustentó en preguntas de investigación que se exponen al principio de cada Capítulo de esta tesis. Preguntas que guiaron el proceso de delimitación de los objetos de estudio, la orientación del estado del arte, la aproximación teórica y la definición de técnicas de investigación que facilitaron la recolección de la información en sus etapas de estudio. Las técnicas se aplicaron desde fines del 2012 hasta febrero del 2015. El Autor realizó un viaje a la ciudades de El Alto y La Paz en donde durante el mes de agosto de 2013 recolectó la información en función de esta metodología. En el caso de Otavalo se realizaron ocho viajes desde Quito, ciudad de residencia del tesista, en el transcurso de dos años de investigación de campo y de gabinete.

No es un estudio comparado, se trata de analizar dos casos propios y originales que tienen características comunes y que han vivido en el mismo contexto histórico

pero que no pueden ser tomadas como deterministas o causales entre los dos países. Se analiza, por un lado, la similitud de rasgos culturales, entre cada caso de productores y comerciantes artesanales de origen quichwa en Ecuador y Aymara en Bolivia, en el proceso histórico, cultural, económico común que los cubre; por otro lado, se expone las características propias, singulares en los ámbitos culturales, económicos, políticos y sociales de cada objeto de estudio.

Una de las técnicas utilizadas fue la entrevista en profundidad a informantes claves: se realizaron 17 entrevistas⁷ a 7 ecuatorianos, de los cuáles 5 son kichwas, y a 10 bolivianos, de quienes 4 son aymaras. Los entrevistados son especialistas, investigadores, constructores de instrumentos musicales, productores, comerciantes, músicos, danzantes, compositores, estudiosos seleccionados por su nivel de comprensión o dominio cognoscitivo acerca de la relación producción/consumo de mercancías musicales y lenguaje contenido en canciones en Otavalo y El Alto y por las facilidades de localización y contactos en Otavalo, Quito, El Alto y La Paz, lugares donde se realizaron las entrevistas a los informantes, a quienes se indagó sobre sus puntos de vista, opiniones, conocimientos, valoraciones, interpretaciones, relato de vivencias, reacciones personales sobre el vínculo de las mercancías musicales con las fiestas, rituales o celebraciones de estas comunidades andinas en el marco de procesos de comunicación. Como instrumento se aplicó una guía de preguntas a una o a varias personas de modo alternado, por separado, en varias sesiones de trabajo.

Otra técnica utilizada fue la observación para la recopilación de datos mediante la percepción directa, especialmente en sitios de producción y comercialización y en lugares sede de las celebraciones relacionadas con los productores y comerciantes de mercancías musicales. La compilación de la información se realizó mediante la aplicación de una guía de observación y una cámara fotográfica cuando las condiciones lo permitieron.⁸ Fue una observación ordinaria, que permitió al autor de esta tesis aproximarse al objeto de estudio: individuos, grupos, comunidades, familias, sin la necesidad de participar o vivir con los sujetos de observación.

⁷ Sus datos se encuentran en Entrevistas, pp. 310 y 311 al final de la Bibliografía de esta tesis.

⁸ Algunos comerciantes de Otavalo y El Alto se negaron a la grabación de la entrevista y no permitieron tomar fotos de ellos ni de los lugares de producción y comercio. Un informante me aseguró que esto se debe al nivel de informalidad, especialmente en los sitios de negocio de la ciudad de El Alto, los cholomestizos no querían comprometerse con información que, a su juicio, podría ser utilizada para exigirles procesos de legalización y tributación por parte de instituciones estatales.

La técnica de información documental digital o impresa permitió indagar en fuentes bibliográficas, hemerográficas, audiovisuales, páginas de internet, digitales; documentos y textos y material audiovisual que se encontraron en bibliotecas, centros de documentación, archivos públicos, sitios de venta de CDs y dDVDs en Otavalo y El Alto, videotecas y discotecas, archivos individuales o privados del Autor y de personas que generosamente colaboraron con textos para compendiar información secundaria o indirecta. Como parte de esta técnica comprendió la aplicación de modelos semióticos al análisis de 39 canciones de la música popular de Ecuador y Bolivia, que se exponen en el Capítulo V de esta tesis.

En suma, se estudia varios elementos culturales que se entrelazan entre sí, pero lo que esta tesis destaca es la rica significación que demuestran estas comunidades indígenas a partir de sus ejes musical, dancístico, ritual, social y simbólico relacionados con las mercancías, a partir de todo lo cual generan mecanismos de comunicación, y desde donde se puede apreciar su autenticidad como seres humanos que han desarrollado una importante práctica cultural para sus modos de vida, porque viven procesos generosos con el sincretismo de otras culturas, abiertos a tomar lo que ellos consideran lo mejor de los otros y a mostrar sus cualidades en el contexto capitalista que viven, trabajan, producen y consumen. Enfrentados a otros sectores sociales que, en cambio, se consolidaron desde los procesos que occidente demanda para la realización de la ganancia o rentabilidad, incluso confrontados con procesos de exclusión, marginación y humillación por el sistema centro-periferia que los países desarrollados han impuesto. Quizá una paradoja que escuché en el altiplano boliviano podría ilustrar mejor este proceso: los aymaras (al igual que los kichwas) lo que siempre impedirán es desaparecer culturalmente u olvidar su pasado histórico, y evitarán al máximo tocar bajo en El Alto.

CAPÍTULO I

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA

Comunicación y sociosemiótica

El presente estudio aborda la comunicación y creación de sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales de Otavalo y El Alto en el contexto de la modernidad capitalista que viven Ecuador y Bolivia. Se inscribe en una interacción de varias disciplinas para entender la relación entre cultura, mercancías musicales y comunicación.

Considera los aportes del reciente proceso interdisciplinario de la sociología y la semiótica, denominado “sociosemiótica”, que contempla estudios como el que se propone aquí, tal como señalan Greimas y Courtés (1982: 391 y ss.) o Rodrigo Alsina (2005), así como un análisis de la música apoyado en la reflexión del *ethos barroco* que hace Echeverría (1998a) como referencia cultural de saberes, sentidos semiótico-culturales, fantasía y goce estético desde una perspectiva semiótica. Desde donde se pregunta: ¿cómo se comunican y crean sentidos los productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo y El Alto?

En este Capítulo se exponen los fundamentos teóricos de la comunicación y la significación, los signos como expresión de la conciencia individual y social. A partir de lo cual se investigó los diferentes modos de narrar acerca de lo social y cultural que contienen las canciones de productos musicales como CDs y DVDs, poner a flote sus temáticas, sus articulaciones formales, sus modalidades expresivas, sus prácticas relacionadas con sus interacciones sociales. Los relatos populares contenidos en letras de canciones son formas de comunicación, maneras de contar la historia de los sectores sociales.

Para entender los fenómenos y procesos comunicacionales hay que acudir a distintas ciencias sociales y humanas. Las teorías sobre comunicación surgen de la sociología, la lingüística, la economía, la antropología, la historia, la psicología, la semiótica.

Hay investigaciones en comunicación en América Latina que se ocupan de las mutaciones que experimentan las sociedades modernas actuales en relación con las

culturas, denominadas sociedades de la información (Mattelart, 2007), sociedades de la comunicación (Martín Barbero, 1988), sociedades mediáticas o de los medios masivos (Thompson, 1998), sociedades de la imagen (Ramonet, 1998) y en los últimos años sociedad red o sociedades digitales (Castells, 2001).

Hoy no solo se habla de los medios masivos de comunicación: televisión, radio y prensa; nuevas tecnologías engrosan el sistema de comunicación: internet, redes sociales, televisión por cable, celulares inteligentes, son los aparatos que están presentes en las relaciones sociales, especialmente de quienes habitan en los centros urbanos.

Las teorías que estudian la comunicación se ubican en distintas disciplinas, se inscriben en posibilidades multidisciplinarias de tratamiento. Debido a que el estatuto de ciencia de la comunicación social está en discusión, no se la puede ubicar como disciplina autónoma porque carece de rigurosidad y organización teórico-metodológica propios, la comunicación social está en un permanente proceso de sistematización y discusión epistemológica.

Un interés cada vez mayor por la interdisciplinariedad. La comunicación es un campo donde confluyen los intereses de diferentes disciplinas como la lingüística, la psicología, la sociología, la teoría matemática de la información (...) Es un dominio de intersección, que, epistemológicamente, pertenecía a todos y a nadie. Y sobre este dominio de intersección se edifica la semiótica (Serrano, 1984: 8).

Según López (1989: 15), los elementos de la comunicación surgen de la teoría de la información y convergen en torno al fenómeno de los medios masivos, el cual habitualmente se reconoce como objeto de la comunicación en virtud de un convencionalismo académico tácito.

De allí que las definiciones que el funcionalismo ha dado a los elementos de la comunicación social, como el emisor (instituciones manejadas por personas especializadas), el receptor (grupo numeroso, heterogéneo y disperso), el canal (recursos tecnológicos), el mensaje (contenidos simbólicos), provienen del subparadigma empirista funcionalista que entiende a la comunicación como fenómeno en general y el de masas en particular.

La perspectiva de estudio de los medios masivos de comunicación se conecta con la racionalidad tecnológica de Occidente. Aquí, el centro de atención es la esencialidad instrumental que tienen los medios. A su vez, la tecnología funciona inmersa en las condiciones económicas y sociopolíticas del capitalismo.

Para el presente estudio se concibe la comunicación como una mediación cultural socialmente constituida. La mediación es el lugar desde donde los sectores o actores sociales otorgan sentido a la comunicación. Los procesos, actores y prácticas de comunicación rebasan los medios masivos e incluyen prácticas religiosas, artísticas, comunitarias, familiares, celebrativas, festivas.

La comunicación adquiere sentido en las mediaciones culturales. Las mediaciones más importantes son las convicciones, saberes o conocimientos duraderos y estables que las culturas proveen a los actores sociales desde sus mundos de referencia que son abstractos, son concepciones, propiedades o ideas sustanciales intangibles.

La comunicación no cubre solo a los medios masivos, se amplía a los espacios de la cultura, la historia y la vida, desde los cuales los medios y los sistemas de signos son leídos, mirados, escuchados por los actores sociales.

Todos ellos (los procesos, actores y prácticas de comunicación) rebasaban sin duda los medios para involucrar espacios religiosos, prácticas políticas, mundos artísticos, etcétera. No se trataba de sacar a los medios como objeto de estudio, sino de redefinirlos (Orozco, 1995: 63).

La comunicación es cuestión de actores, y no sólo de aparatos y de estructuras. Se trata de entender el carácter subjetivista o concentrada en una comunicación del *sujeto* que es contrario al carácter objetivista de procesos comunicacionales centrados en tecnología o en el lenguaje, sea escrito u oral. Se procura identificar la presencia del *sujeto* y su inclinación social y cultural en los procesos de comunicación que genera la producción de instrumentos musicales y los relatos de canciones contenidas en CDs y DVDs, para descubrir si los individuos actúan según cómo conciben la realidad en su interacción social.

La escuela de Palo Alto¹ estableció varios axiomas en la explicación de la comunicación de interacción, de donde se toman para el presente trabajo académico las siguientes premisas fundamentales:

- la comunicación es vista como sinónima del comportamiento humano, es decir, comunicación y comportamiento son inherentes al ser humano.
- La comunicación se sustenta en la relación e interacción, cada actor estructura los acontecimientos a su manera.

Para los pensadores de la Escuela de Palo Alto, los modos de comportamiento tales como la palabra, el gesto, la mirada y el espacio interindividual se entienden en la comunicación como procesos de interacción (Rizo, 2004: 12). La semiótica y la comunicación son ramas de un mismo tronco: la interacción social. De allí que su objeto de estudio sea el sentido y los medios que la producen. Los investigadores de esta Escuela conciben la comunicación como un proceso permanente a varios niveles cuyo estudio procura captar la emergencia de la significación, describir el funcionamiento de diferentes modos de comportamiento en un contexto dado (Mattelart y Mattelart, 1997: 49).

Para Blanco y Bueno la semiótica "*...es la disciplina que se ocupa de la descripción científica de los signos y de los sistemas de significación, cualquiera que sea su materia significante*" (Blanco y Bueno, 1989: 15). Criterios similares se encuentran en la obra de Barthes (1970). Por signo se entiende que "*...es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de cualquier otra cosa*" (Eco, 1985: 31).

Según Morris, citado por Eco (1994: 28), la semiótica a partir del estudio de la relación de signos, interacción social y comunicación, ha planteado las siguientes dimensiones:

- la dimensión semántica se ocupa de los significados y de la realidad a la cual aluden;
- la dimensión sintáctica estudia la relación de los signos entre sí, de acuerdo con normas combinatorias;
- la dimensión pragmática se preocupa por la relación de los signos con los usuarios: efectos sobre destinatarios, el signo y sus orígenes.

¹ Nombre de una pequeña ciudad del sur de las afueras de San Francisco, Estados Unidos, donde se agruparon investigadores norteamericanos: antropólogos, sociólogos, lingüistas, matemáticos, psiquiatras para estudiar la comunicación social (Mattelart y Mattelart, 1997: 47).

En esta Tesis se prioriza las dimensiones semántica y pragmática, que consideran a la comunicación en su relación con las culturas, con los actores, sus relaciones espaciales, sus modos gestuales, sus ámbitos de proximidad (íntima, familiar, social, masiva), sus códigos musicales, entre otros, para encontrar las bases de la sensibilidad en las comunidades contemporáneas. La semiótica está vinculada a la comunicación, a la significación y a la acción humana (Serrano, 1984: 7).

...la semiótica estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como *procesos de comunicación* (Eco, 1986: 22).

La comunicación es objeto de estudio de la semiótica para explicar sistemas de signos por ejemplo: de lenguaje y de símbolos, andamiajes o equipamientos urbanos, de producción y de consumo, que ha creado la racionalidad tecnológica de la modernidad capitalista. Además de analizar otros sistemas de significación: espacios producidos por culturas latinoamericanas sustentados en relaciones interpersonales, familiares, comunitarias, religiosas, étnicas, generacionales, de género, de clase.

Los sistemas de signos son modelos constituidos por principios de organización de relaciones significativas. La comunicación está directamente relacionados con procesos de significación, como condición propia y necesaria. Aquí la preeminencia del análisis se orienta al proceso de producción del sentido, sus condiciones y relaciones culturales y sociales.

Tal como lo afirma Eco, el debate sobre la importancia de la semiótica pasa por el examen de cinco conceptos básicos: signo, significado, metáfora, símbolo y código. Para el presente estudio es fundamental la relación entre código y signo, que ubica el tratamiento de la semiótica en su relación con la comunicación.

El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación (Eco, 1985: 35).

El código es uno de los más importantes conceptos para entender la dinámica entre el proceso de significación de actores sociales con las mercancías, en el presente caso para comprender la

interpretación de los sentidos de las mercancías musicales y las significaciones para kichwas y aymaras a partir de los relatos de sus canciones.

...toda la vida social, toda faceta de la práctica social, es mediada por el lenguaje (concebido como un sistema de signos y representaciones, dispuesto por códigos y articulado mediante diversos discursos) (Hall, 2010: 233).

Parafraseando a Eco (1994: 22), la comunicación o significación sobre las mercancías musicales o sus contenidos narrativos se realiza con un código que comparten los actores para su interpretación, porque al contrario, sin código, supondría reducirlo a un proceso de estímulo-respuesta. Los códigos constituyen las estructuras cruzadas de referencia, las sedimentaciones del significado y la connotación, que cubren el rostro de la vida social y lo hacen clasificable, inteligible y significativo (Hall, 2010: 236).

El estudio de la comunicación considera las narraciones como textos que versan y trabajan con palabras, signos de los más diversos cuya interpretación solo es posible con el código.

Lo que contribuye a definir un signo es su posibilidad de instituir una relación entre significante y significado a base de un código, y no el hecho de que el significante haya sido emitido intencionalmente (Eco, 1994: 172).

Se trata de explicar cómo culturalmente, desde la perspectiva de los actores sociales, las palabras como significantes en un relato tienen significación o connotación, pero no siempre denotación o correspondencia con los hechos o cosas observables. Es decir, todas las palabras connotan o son abstractas, pero no todas denotan o remiten a características superficiales, palpables o tangibles.

De otro modo, casi todo nuestro vocabulario cognoscitivo y teórico consiste en *palabras abstractas* que no tienen ningún correlato en cosas visibles, y cuyo significado no se puede trasladar ni traducir en imágenes (Sartori, 2006: 51).

El código existe en un contexto social de comunicación e interpretación en el que se producen procesos de codificación y decodificación, o de cifrar y descifrar por parte de sujetos, en el marco de procesos de producción y consumo. “*Producir y consumir objetos es producir y consumir significaciones. Producir es comunicar*” (Echeverría, 1998a: 181).

La sociosemiótica procura entender las interacciones culturales de actores sociales al abordar la relación entre comunicación y cultura (Rodrigo Alsina: 2005: 43 y ss.). Estudia la interpretación que los actores sociales, en este caso de productores y comerciantes de mercancías musicales, realizan de relatos que circulan en la sociedad, el sentido de las canciones y la construcción de sentidos sobre las mercancías.

La sociosemiótica es una propuesta de investigación interdisciplinaria que se orienta al estudio de la comunicación y la significación desde el lenguaje, los sistemas de signos, la producción de sentidos de actores sociales inmersos en contextos sociales, políticos, económicos y culturales. Esta interdisciplinaria se ha ocupado de estudiar la comunicación en su relación con sistemas de signos que consideran las formas de interacción social.

Las investigaciones de la sociosemiótica en el campo de la comunicación centran su preocupación en objetos culturales, especialmente en los sistemas de significación o lenguajes o sistemas de signos, y del conjunto de normas que los regulan en su relación con estructuras sociales. Conjuga aproximaciones de la sociología y la semiótica al mundo de la comunicación basadas en la construcción de la significación del ser humano (Rodrigo Alsina, 2005: 22).

Este trabajo de estudio sociosemiótico analiza las mercancías musicales y los sentidos que les dan productores y comerciantes, que a diferencia del resto de mercancías, se trata de productos que tienen un valor de uso simbólico, que es opuesto a la satisfacción de una necesidad material; el valor de uso simbólico es intangible, orientado a una realización de goce estético, lúdico e imaginario.

Modernidad, dinámicas culturales, comunicación y creación de sentidos

La comunicación se relaciona íntimamente con la cultura y permite comprender la política, la economía, el medio ambiente, las artes, la cotidianidad y la ubicación de los medios masivos de información, la industria cultural y otras instancias comunicacionales. La comunicación solo puede aprehenderse y objetivarse a partir del estudio de las relaciones de los seres humanos.

Son relaciones que van definiendo las identidades, los modos de incorporarse a los procesos de socialización y a la definición de la vida cotidiana y sus cambios. Los demás y el cómo nos acercamos a ellos, forman parte de nosotros mismos y del sentido de lo que hacemos, sea en la vida diaria concreta como en la implementación de un proyecto de desarrollo. Sin embargo, observamos cómo en muchos proyectos se ha perdido el sentido del Otro, inclusive en las manifestaciones de la cultura política en nuestro país (Perú), dando paso y asentamiento a las intolerancias y las fragmentaciones más diversas (Alfaro, 1993: 28, el paréntesis es nuestro).

Desde la década del 80 del siglo XX, en América Latina varios estudiosos han analizado la comunicación inmersa en dinámicas culturales (Torrice, 2010: 78). Las culturas son, desde esta perspectiva, ejes para comprender los procesos de comunicación social del subcontinente. Su fundamento principal es el reconocimiento de una multiplicidad de matrices culturales que coexisten en la región, caracterizadas por procesos históricos, que podrían clasificarse en dos: una es la de Occidente que ha creado el paradigma de la modernidad, sustentado en la razón instrumental y que se universalizó a través del capitalismo, la globalización y el mercado; la segunda es común a la diversidad de culturas propias de la región que se constituyeron luego de un largo proceso de mestizaje que amalgamó, cosmovisiones, creencias, pensamientos míticos, universos simbólicos característicos durante la Colonia y posteriormente con las repúblicas, que se expresan en prácticas rituales, costumbres, tradiciones, celebraciones producción artística, comercialización de productos artesanales y culturales.

Para Dussel (2000: 45 y ss.), hay dos definiciones de la modernidad. La primera es eurocéntrica, provinciana, regional, sustentado en la razón como proceso crítico que implanta el principio de la importancia del sujeto y que se cumpliría en Europa en el siglo XVIII.

Modernidad que se diferenció del cristianismo católico medieval por la proclamación de la secularización del mundo público y el reconocimiento de la capacidad creadora y autónoma del ser humano “...la creación de una sociedad autocentrada, separada del mundo humano, de la naturaleza y de los dioses a la vez” (Touraine, 1993: 221). La modernidad:

...se refiere a los modos de vida u organización social que surgieron en Europa alrededor del siglo XVII en adelante y que posteriormente se hicieron más o menos universales en su influencia (Giddens, 1994: 15).

De acuerdo con esta concepción, inicialmente la modernidad se implementó en los países noroccidentales de Europa, fundamentalmente Inglaterra, los Países Bajos, el norte de Francia y el norte de Alemania (Sztompka 1993: 93, 94), luego se expandió por Europa Occidental, es decir, se convirtió en globalizadora y universalizante. Es una definición de la modernidad que contiene la noción de lo nuevo y su proyección al futuro.

Como el mundo nuevo, el mundo moderno, se distingue del antiguo por estar abierto al futuro, el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce de sí algo nuevo. A la conciencia histórica de la modernidad pertenece, por tanto, el deslinde entre “lo novísimo” y lo moderno: la actualidad como historia del presente dentro del horizonte de la Edad Moderna, pasa a ocupar un lugar prominente (Habermas, 1989: 17).

Varios autores denominan a esta concepción mito difusionista y eurocéntrico, antes que una forma histórica que se haya producido en Europa (Dussel, 2000: 49; Quijano, 2000: 211).

La segunda definición sostiene que la modernidad se inició en 1492 cuando comienza a desplegarse el sistema mundo y, al contrario de lo que pregona el mito difusionista, desde el principio la modernidad capitalista adquirió su influencia mundial al crearse el centro de la Historia Mundial en Europa y ubicar como su periferia al resto de culturas en los demás continentes, tal es el caso de Latinoamérica (Dussel, 2000: 46).

El capitalismo mundial fue, desde la partida, colonial/moderno y eurocentrado. Sin relación clara con esas específicas características históricas del capitalismo, el propio concepto de “moderno sistema-mundo” desarrollado, principalmente, por Immanuel Wallerstein a partir de Prebisch y del concepto marxiano de capitalismo mundial, no podría ser apropiada y plenamente entendido (Quijano, 2000: 208).

Es una definición que sitúa a la modernidad como una construcción eurocéntrica que pensó y organizó a toda la humanidad en función de concepciones de espacio y tiempo a partir de su propia experiencia y especificidad histórica y cultural, que se difundió como patrón de referencia superior y universal. Es un metarelato con el que se ha organizado la humanidad, es un sistema colonial/imperial al que se articula el tiempo, el espacio y los pueblos en el mundo (Lander, 2000: 23, 24). La confusión del eurocentrismo respecto de la modernidad

estriba, de acuerdo con Dussel (2000: 48), en haber concebido como si fuese universal y abstracta la mundialidad concreta hegemonizada por Europa como “centro”.

La globalización es un proceso creado para consolidar la acumulación del capital, especialmente financiero o ficticio, sobre la base de la mundialización de nuevas tecnologías, entre las que resaltan las formas mediáticas y de comunicación como las tecnologías diseñadas para transacciones económicas, medios masivos y el internet, que cumplen un importante rol funcional al proyecto neoliberal de los países desarrollados. Geográficamente el capital se despliega de manera desigual.

El paisaje geográfico que el capital construye no es un mero producto pasivo. Evoluciona de acuerdo con ciertas reglas genéricas que tienen - como las que gobiernan la evolución combinatoria de las tecnologías- su propia lógica autónoma pero contradictoria... Sin el desarrollo geográfico desigual y sus contradicciones, el capital se habría osificado hace tiempo y habría caído en el caos. Es un medio clave para la reinención periódica del capital por sí mismo (Harvey, 2014: 149).

La modernidad no acepta otro parámetro que no sea fundamentado en el de la racionalidad instrumental. La razón tecnológica y el capital son la base del orden social, pone fin a la supremacía del pensamiento del ser humano o del sujeto que era el propósito inicial del proyecto eurocéntrico de modernidad. Los *objetos*, que debían servir como herramientas del *sujeto*, son subyugados a la supremacía de la producción capitalista, la tecnología convierte a los seres humanos en sus esclavos.

...Solo cuando la razón da a conocer su verdadera esencia en la figura narcisista de un poder que todo lo sojuzga convirtiendo en objeto todo cuanto le rodea, de un poder identitario, sólo universal en apariencia, empeñado en su propia autoafirmación y en un acrecentamiento particularista de sí mismo... (Habermas, 1989: 363).

La modernidad también afectó la naturaleza, porque el exagerado ritmo de producción y consumo ha producido graves efectos como la polución, el agotamiento de recursos, la destrucción del medio ambiente, y expansión de enfermedades propias de la modernidad. (Sztompka, 1993: 52).

La diferencia entre los países denominados desarrollados y los del tercer mundo -como el Ecuador y Bolivia- respecto de la modernidad estriba en el grado de consolidación y

socialización de la racionalidad tecnológica controlada por el poder, y sus diferencias con las culturas de Latinoamérica.

En la cultura moderna la razón queda definitivamente despojada de su pretensión de validez y asimilada al puro poder (...) Bien es verdad que con la economía capitalista y el estado moderno se refuerza también la tendencia a reducir todas las cuestiones de validez al limitado horizonte de la “racionalidad con arreglo a fines” de sujetos que se conservan a sí mismos o de sistemas que mantienen su patrimonio y organización internas (Habermas, 1989: 142).

Desde la relación comunicación y cultura se entiende el sentido de los espacios de la modernidad como un gran modelo o patrón sociocultural de occidente. Estos espacios son distintos en comparación con aquellos que diversas culturas de la región mantienen. Incluso el concepto de objetividad varía de acuerdo a las diversas culturas que existen en Latinoamérica.

Para efectos de este estudio, se trata de entender aquellas matrices culturales que producen espacios y formas de comunicación no instrumental y relacional de culturas no occidentales, como las que existen en Latinoamérica, especialmente las comunidades indígenas andinas kichwas de Otavalo y aymaras de El Alto. En esta región las dinámicas culturales, el mundo de referencia, sus códigos de comunicación e interpretación se sintetizan en un *ethos barroco*, que para Echeverría tiene doble sentido. El primero evoca el significado de “abrigo o morada”. El segundo:

Conjunta el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático” –una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso- con el concepto de “carácter, personalidad individual o modo de ser” –una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera- (Echeverría, 1994: 18).

Las culturas son universos simbólicos que definen a los pueblos, articula saberes, racionalidad, símbolos, vivencias, prácticas ceremoniales, comportamientos, formas de organización e interacción, costumbres, tradiciones, es el mundo de referencia desde donde los actores sociales miran la vida. El *mestizaje barroco*, y su diversidad cultural que se produjo en América Latina durante la colonia, obedeció a proyectos de sincretismo entre el código identitario europeo y el código de los pueblos originarios, lo barroco en este

mestizaje consiste en “*inventarse una vida dentro de la muerte*” porque los indígenas tuvieron que sobrevivir sobre la base de incorporar su código al código del conquistador y posteriormente enfrentar la racionalidad de la modernidad capitalista (Echeverría, 2006: 214, 216). No se trató de un solo mestizaje lo que se gestó en el continente. Existen distintas síntesis de mestizajes que han producido una rica diversidad cultural. Son procesos inacabados, inconclusos, en permanente transformación e interacción intercultural.

Una cultura proyecta a los seres humanos a la vida, les dota de sentidos de pertenencia y les permite ocupar el mundo de modo original, estar presente en los espacios públicos, interculturales y privados, dentro de un contexto histórico determinado. La música es un elemento decisivo dentro de una cultura, porque es un lenguaje que crea identidades, símbolos, emociones, sentidos de pertenencia.

La música es un instrumento comunicativo fundamental que persigue describir conceptos, sensaciones, lugares, situaciones..., y por esta razón, las diversas culturas la han utilizado como un potente agente de socialización, ya que siempre ha tenido un poder y una vocación educativa importante que ha sido fundamental para la construcción social de identidades y estilos culturales e individuales (Hormigos, 2010: 94).

La industria cultural, o las referencias simbólicas y rituales, o los conflictivos de dominación y hegemonía de la música, se inscriben en procesos de comunicación y de significación social e histórica. Aquí se entiende la comunicación inmersa en las dinámicas culturales que articulan a las distintas concepciones, saberes, valores, rituales, prácticas, productividad, organización e interacción de pueblos y comunidades. Desde la comunicación y los sistemas de significación los pueblos se interrelacionan, se sitúan en el mundo (Kowii y Flores, 2001: 112). La comunicación es:

...el lugar en el cual las personas viven, dentro del cual las personas se colocan...No es un lugar `subjetivo', es objetivo, sin embargo es una objetividad con la espesura de las dimensiones culturales que tiene la vida, por donde pasa lo religioso, lo sexual, lo poético, el dolor, la emoción, la devoción (Martín Barbero, 1988: 39).

La comunicación en su relación con la realidad y los sujetos ha desatado distintas perspectivas de análisis al preguntarse ¿qué es lo que se comunica: la realidad entendida cómo un ámbito independiente de la voluntad humana o todo lo que se diga acerca de la realidad pertenece al

sujeto, al pensamiento humano? Lo irrefutable es que el lenguaje cumple un papel fundamental en este proceso porque contiene los significados acerca de cualquier cosa en la realidad, que es lo que se difunde comunicacionalmente. El debate se centra en identificar cómo el lenguaje y el sistema de significación social pertenecen a concepciones de sectores sociales.

El presente estudio tiene la concepción de que el lenguaje pertenece al sujeto, lo que distrae de esta afirmación son los hechos culturales de la modernidad capitalista que presentan al léxico, a los signos, a sus sentidos con referencia en sí mismos, desprovistos de la acción humana en procesos comunicacionales como la información, la publicidad y la cultura de masas que aparecen sin referencia cultural de los sujetos que emiten. Los significados son circulares cuando justifican acciones, creencias, puntos de vista, moralidades, para crear alabanzas, privilegiar objetos, atacar adversarios. Son enunciados que aparecen con el carácter de impersonal, atemporal y universal cuando los seres humanos aceptan convencionalmente un léxico o enunciados sobre la realidad como si fuese objetiva (sin *sujeto*). Sin embargo son momentos de comunicación que se presentan aislados del contexto cultural y de la ubicación humana del sector social desde donde se emiten estos procesos. Los actores sociales representan o interpretan la realidad mediante la comunicación, como un resultado social intersubjetivo. La mediación es el lugar desde donde los actores otorgan sentido a la comunicación.

La cultura pasa a ser comprendida como el campo en el cual los sujetos humanos elaboran símbolos y signos, instituyen las prácticas y los valores, definen para sí mismos lo posible y lo imposible... determinan el sentido de la vida y de la muerte y de las relaciones entre lo sagrado y lo profano (Chauí, 2007).

La realidad es una construcción cultural de actores sociales. La realidad no tiene una interpretación única. Desde esta perspectiva, la existencia de la realidad depende de lo que los actores o sujetos piensen y digan. El acto comunicativo es un *ethos* (acción ritual), expresa la subjetividad, el punto de vista relativo al *sujeto* es lo que se comunica. Porque uno es el *mundo real* que está afuera del pensamiento y el lenguaje del ser humano, y otra dimensión es el lenguaje que es creación y pertenece a los seres humanos.

...se dan, de hecho, innumerables versiones de la realidad, que pueden ser muy opuestas entre sí, y que todas ellas son el resultado de la comunicación, y no el reflejo de verdades eternas y objetivas (Watzlawick, 1994: 7).

La comunicación cumple un rol fundamental en el contexto cultural de un país, porque se expresa en hechos, mundos simbólicos, prácticas y relaciones sociales que por un lado la modernidad ha creado mediante el desarrollo del capitalismo y su proceso de mundialización, también llamado globalización. Sus manifestaciones se evidencian en el desarrollo urbano, las estructuras de comunicación instrumental y tecnológica que han dado lugar a la circulación de productos mediáticos y la conformación de sistemas de comunicación como las redes viales, señalética de tránsito, entre otros. Por otro lado, las culturas latinoamericanas han fundado espacios y formas de comunicación con preeminencia en interacción interpersonal y comunitaria cara a cara y comunicación oral.

La cultura es la gran mediadora de todo proceso de comunicación y de su significación social e histórica (Martín Barbero, 1988: 238). Para Lull (1992: 56), la cultura es el contexto último, un contexto dinámico que se construye a través de la comunicación. Las normas, los entendimientos socialmente coordinados que promueven patrones particulares de entendimiento humano y actividad comunicativa, están localizadas, influenciadas y definidas por elementos centrales de cultura. Perspectiva que también comparte Eco (1986: 35) al afirmar que *“todo fenómeno cultural es un acto de comunicación y puede ser explicado mediante los esquemas propios de cualquier acto de comunicación”*.

Se trata de entender no solo la matriz racionalista y tecnológica en que se sustenta la comunicación de Occidente a partir de la cual se han creado y generalizado los medios masivos de comunicación y otras tecnologías como el internet, sino también de aquellas otras matrices culturales que producen otros espacios y formas de comunicación no instrumental y relacional de culturas, como las que existen en Latinoamérica.

La presente tesis es un trabajo académico que se orienta al estudio de la comunicación en su relación con prácticas culturales y actores sociales, que difiere de las investigaciones centradas solo en los medios de comunicación. Se trata de entender los

espacios, formas, medios y mecanismos desde los cuales se produce la comunicación y se construye socialmente la realidad (Berger y Luckmann, 1979: 13).

La creación de sentidos se entiende en la significación que productores y comerciantes hacen de sus mercancías musicales. Echeverría (1998a) explica que la relación cultura y economía tiene que ver con el enfrentamiento a la modernidad capitalista y con la contradicción de la mercancía que se produce entre el *valor de uso* y el *valor*. Pensamiento crítico marxista que este autor lo desarrolla desde el contexto cultural latinoamericano y desde un enfoque semiótico que examina el fundamento de la comunicación y significación de las culturas en la región.

El *valor de uso* implica la satisfacción de necesidades de los seres humanos, como *forma natural* de la reproducción social, orientado a la vida, disfrute y deleite; el *valor* o valor puramente económico o mercantil expresa la cantidad de tiempo de trabajo humano que se usa en promedio para la producción de un cierto bien o mercancía y genera ganancias, acumulación del capital o *plusvalor* (Echeverría, 2000: 37, 38).

En las mercancías musicales se concentra el *valor de uso* simbólico porque se relaciona con necesidades intangibles de los sujetos en el marco de la originalidad cultural, así como en su relación con identidades y la diversidad cultural de la región. Las significaciones que supone el *valor de uso* se manifiesta, de acuerdo con Echeverría (1998: 186), en la producción/consumo mediante la comunicación/interpretación, especialmente con el código del lenguaje con los que los sujetos cifran y descifran los signos que intercambian.

Echeverría clasifica cuatro posibilidades de vivir dentro de la modernidad capitalista: el *ethos realista*, el *ethos romántico*, el *ethos clásico* y el *ethos barroco*. Según este autor, cada *ethos* nace en distintas épocas de la modernidad capitalista, el *ethos barroco* aparece en el mediterráneo europeo, el *ethos romántico* es centroeuropeo, el *ethos clásico* es nórdico y el *ethos realista* es occidental. A escala mundial el *ethos realista* es predominante (Gandler, 2007: 409, 410).

El *ethos realista* niega la contradicción entre el *valor*² y el *valor de uso*, y pondera más al *valor*. El *ethos romántico* desconoce también esta contradicción, pero soslaya el *valor de uso*. El *ethos clásico* acepta esta contradicción y se inclina por el *valor*. Finalmente, el *ethos barroco* reconoce también dicha contradicción, pero rescata el *valor de uso* (Echeverría, 2000: 171; Gandler, 2000: 56; Gandler, 2007: 409 y ss.). García Linera (2009) también estudió la contradicción del doble valor de las mercancías en las dinámicas de comunidades agrícolas de Bolivia.

El *ethos barroco* se generó durante la colonia española y pervive en la actual modernidad capitalista. Otro rasgo significativo es que el *ethos barroco* es más próximo al catolicismo, mientras que el *ethos realista* se acerca al protestantismo europeo (Gandler, 2007: 402); “*el ethos realista predomina en los países de centro-norte de Europa y EE.UU., el ethos barroco tiene su lugar en América Latina y sobre todo en México*” (Gandler, 2000: 55).

Para entender el *valor de uso*, Echeverría (1998a: 153 y ss.) propone un análisis *semiótico*, perspectiva que comparte el presente marco teórico.

...Lo *semiótico*, al mismo tiempo que permanece en lo *práctico*, deja de confundirse con ello y se constituye como un proceso especial, “purificado”, de producción/consumo de significaciones. Puede decirse, por ello, que el ser humano, en tanto que es el “animal político”, es también el “animal dotado de lenguaje” (*zoon logon ejon*) (Echeverría, 1998a: 191).

El *valor de uso*, tal como reflexiona Echeverría (1998a: 154), se privilegia en la mayoría de fiestas y celebraciones de los países andinos cuando el *consumo* de este *valor de uso* se realiza con su organización. Además, los rituales se financian por mecanismos culturales exentos de rentabilidad mercantil o de patrocinios de empresas privadas. *Priostes* en Ecuador, *prestes* o *pasantes* en Bolivia, son los encargados de cofinanciamiento, estos *priostes* pueden ser instituciones, organizaciones, una pareja, una o varias familias o comunidades que aportan con los gastos. Un *prioste* en Ecuador tiene como función

² El *valor* expresa el trabajo socialmente necesario para la producción mercantil, mientras que el *valor de uso* remite a la utilidad de la mercancía, (Echeverría, 1998b: 11, 12). Sobre la contradicción entre el *valor de uso* y el *valor* también se explica en las pp. 179 y ss. del Capítulo IV de esta tesis.

principal financiar una parte de la fiesta (Godoy, 2005: 284; Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 221).

Asimismo, los participantes en la ritualidad pretenden alcanzar beneficios simbólicos y espirituales: saberes, identidades, cohesión, reconocimiento ante la comunidad, sentidos de goce y humor. En estas celebraciones no hay lucro para los *priostes* o para quienes ponen dinero para los gastos. Ni explotación del trabajo de seres humanos en las celebraciones o *plusvalor*. Son rituales muy poco productivos, no contribuyen a la acumulación del capital, tales serían las intenciones culturales de quienes, desde posiciones de propietarios individuales, buscarían con la realización del proceso del *valor* puramente mercantil en la modernidad capitalista.

En Ecuador, por ejemplo, el pase del niño se desarrolla el 24 de diciembre de cada año en Cuenca, ciudad del sur de Ecuador, provincia de Azuay, una representación de este ritual se presenta en la Imagen No. 1 de esta tesis. En el 2011 participaron alrededor de 50.000 devotos, el desfile duró ocho horas (El Tiempo, 2011: A2). La procesión se realiza en horas del mediodía, a 2.550 metros sobre el nivel del mar. (Panorama negro, 2011). Cada presentación escénica es financiada por priostes, sus tareas son las de organizar la celebración, realizar las invitaciones y cubrir los gastos económicos. Muchos de los priostes son migrantes que se encuentran fuera del país. Los priostes consiguen prestigio, respeto y promoción en los pueblos andinos. (Ferraro, 2004: 127; Godoy, 2005: 284; Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 174).

Imagen No. 1

Una representación del Pase del Niño en Cuenca, 2011



Foto del Autor.

En Bolivia, el carnaval de Oruro se festeja todos los años, durante seis días da lugar la presentación de expresiones artísticas y culturales populares como máscaras, tejidos y bordados. Oruro, ubicado a 3.700 metros sobre el nivel del mar, en las montañas del oeste de Bolivia, era un significativo centro de ceremonias precolombino antes de convertirse en un importante centro minero en los siglos XIX y XX. Es una fiesta en la que la manifestación de la liturgia cristiana se sincretizó con la ritualidad de los pueblos originarios. El principal evento es la procesión o Entrada³, en la que los bailarines recorren

³ Sobre las Entradas de Bolivia se explica en las pp. 211 y ss. del Capítulo IV de esta tesis.

cuatro kilómetros, durante veinte horas, sin interrupción. Más de 28.000 bailarines y 10.000 músicos repartidos en unos cincuenta grupos participan en el desfile interpretando canciones con ritmos propios de la música popular de esta región boliviana (UNESCO, 2008). Cada agrupación, también denominado fraternidad, consigue financiamiento para sus trajes e instrumentos con el aporte grupal de los integrantes, prestes o pasantes en Bolivia.

Desde una perspectiva centrada en la comunicación como construcción de sentido y de valor, diríamos que la comunicación “instituye” a los dominios y los universos de sentido que guían a los individuos en los ámbitos de la cultura y la vida social. Como mapas de un territorio imaginario, sirven de guía –y también de construcción de certezas- para orientarse dentro de los territorios de la vida social (Vizer, 2005: 54, 55).

En el presente estudio se privilegia el análisis de la producción de sentidos de matrices culturales que producen espacios y formas de comunicación no instrumentales y relacionales de culturas populares, como las comunidades kichwas de Otavalo y aymaras de El Alto, formas que se expresan en la oralidad, en la interacción cara a cara, en universos simbólicos, en la producción de sentidos lúdicos y mágicos de productores y comerciantes.

La interacción social desde fundamentos culturales andinos

Mientras hay estudiosos de los medios masivos que privilegian una comunicación con rasgos instrumentales, aquí se contrasta tanto la producción mediática de productos de la industria cultural, así como la comunicación relacionada con saberes no occidentales de culturas que contienen formas de interacción “cara a cara” personal y comunitaria. La interacción social “cara a cara” es preeminente en rituales y espacios culturales, como los mercados populares, fiestas, tradiciones. Aquí se entiende la interacción “cara a cara” como la presencia directa entre dos o más personas, un encuentro que comparten espacio y tiempo y que escenifican o actúan entre sí para influirse mutuamente (Goffman, 1981: 27).

En esta tesis se piensa a los productores y comerciantes de Otavalo y El Alto inmersos en culturas vivas, que están continuamente incorporando elementos de otras culturas y siendo a su vez incorporadas (Martín Barbero, 1996: 101). Los procesos, actores y

prácticas de comunicación no solo se reducen a los medios masivos, incluyen interacciones sociales, prácticas religiosas, artísticas, comunitarias, familiares.

Los participantes en una interacción se constituyen los unos a los otros en un público ante el cual se ponen a sí mismos en escena. El actor suscita una imagen de sí mismo al develar su propia subjetividad. La acción dramática es la expresión del mundo subjetivo, es la escenificación en el sentido teatral.

El individualismo es la tendencia dominante del desarrollo y la modernidad capitalista eurocéntrica en las significaciones de los pobladores urbanos, frente a la preeminencia de lo colectivo, social y familiar de tradicionales culturas latinoamericanas. Pero el individualismo es otro elemento cultural incompatible con los pueblos de la región como, por ejemplo, las comunidades indígenas, respecto de occidente. Los indígenas no entienden las nociones que los medios masivos proponen acerca del "sujeto":

...valores supuestamente `universales' de individualidad, personalidad, responsabilidad personal, interioridad y autenticidad. Son `mundos' que nos separan, pero a la vez podemos intentar tender puentes interculturales del mutuo respeto por la alteridad de cada uno de los paradigmas (Esterman, 1998: 202).

El paradigma occidental de la modernidad, el capitalismo y los medios masivos propugnan la ascendencia final del individuo al rol central de la sociedad (Piotr Sztompka, 1993: 97). El individuo puede elegir su pertenencia a voluntad, puede autodeterminarse y responsabilizarse de sus propias acciones, sean éxitos o fracasos.

Los indígenas definen sus identidades a partir de relaciones comunitarias de reciprocidad, correspondencia, complementariedad de polos opuestos. Desde esta perspectiva, ningún individuo existe autónomamente, cada uno depende de la aplicación de estos principios andinos en las relaciones humanas; es, por tanto, la relacionalidad y su expresión en la interacción cultural lo que interesa a los pueblos andinos. *"Una persona es `si misma' en la medida en que se relaciona con `otra' (Esterman, 1998: 203).*

La racionalidad andina no tiene equivalentes homeomórficos con la lógica occidental. Tampoco hay equivalentes conceptuales de los términos occidentales: "sujeto", "progreso", "modernidad". La lógica occidental, supone una visión intelectual de la realidad frente a los valores andinos de relacionalidad y vivencialidad. No tiene semejanza

con la racionalidad del logos. Es una racionalidad original de la mitología andina, que ha experimentado un desarrollo importante en procesos interculturales. Estermann (1998: 111) explica que la racionalidad andina se entiende en cosmovisión que comprende ámbitos culturales de los pueblos andinos: cosmología (pachasofía); antropología (ruwanasofía); teología (apusofía).

La relacionalidad es el principio fundamental de la racionalidad comunitaria y base de la sabiduría andina. Comprende axiomas o principios de comportamiento grupal, familiar o intercultural. Es un principio holístico, relación de totalidad e integralidad, que gobierna el *ethos* de los seres humanos en sus interacciones culturales, sociales, éticas. La relacionalidad integra e incluye el resto de principios andinos como la correspondencia, la complementariedad de los opuestos y la reciprocidad.

La reciprocidad significa la capacidad de retribuciones mutuas en el proceso de acción humana, cultural y social. Esta reciprocidad se expresa en la actitud individual de dar y recibir en su relación con otros seres humanos y con la naturaleza. Es un principio de justicia y de equilibrio en las diversas relaciones humanas interculturales, comunitarias y familiares del mundo andino. Se explica con los dichos populares “manos que dan reciben”, “con la vara que mides serás medido”, “favor con favor se paga”, “en el desquite no hay venganza”. En rigor, si una persona da algo, la otra le retribuye con lo mismo u otra cosa con similar sentido de equivalencia a lo recibido.

La correspondencia implica que cada individuo se correlaciona y responde mutua y bidireccionalmente con el resto de seres humanos, cada individuo asume una responsabilidad compartida para atender las acciones familiares, comunitarias festivas, productivas.

La complementariedad de los opuestos consiste en la integración armoniosa de polos contrarios de forma integral: noche y día, hombre y mujer, viejo y niño, bueno y malo, sol y luna, cielo y tierra, vida y muerte, felicidad y sufrimiento, arriba y abajo. Es la integración y convivencia de las diferencias y los diferentes.

Industria cultural, medios masivos y culturas andinas

Un ámbito de preocupación del presente estudio es la relación de productores y comerciantes de mercancías musicales de Otavalo y El Alto con la denominada *industria cultural*. La concepción de *industria cultural* fue planteada por primera vez por los pensadores de la Escuela de Frankfurt, en respuesta a la consolidación de la cultura de masas. Para Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, pensadores de esta Escuela, la cultura es la producción material y simbólica de una comunidad, no puede ser la creación de unos emisores privilegiados que dominan los medios masivos

A mediados de los años cuarenta Adorno y Horkheimer crean el concepto de “industria cultural”. Analizan la producción industrial de los bienes culturales como movimiento global de producción de la cultura como mercancía. Los productos culturales, las películas, los programas radiofónicos, las revistas manifiestan la misma racionalidad técnica, el mismo esquema de organización y planificación por parte del *management* que la fabricación de coches en serie o los proyectos de urbanismo (Mattelart y Mattelart, 1997: 54).

Los teóricos de la Escuela de Frankfurt, fundada en 1923, reflexionan la ciencia, la comunicación y la cultura gobernadas por la razón instrumental de la modernidad en crisis, porque es una concepción civilizatoria que ha creado una sociedad en la que el sistema sojuzga a los seres humanos, a partir de procesos tales como estandarización, fetichismo y normalización que truncan la autonomía de los trabajadores, fenómenos que se amplían al mundo de la industria cultural y la comunicación orientadas a mantener el statu quo.

Fetichismo se entiende aquí a diversas máscaras, disfraces o distorsiones que se encuentran en la superficie y ocultan contradicciones de la realidad capitalista y de la *industria cultural*; de lo que se trata, tal como lo señala Harvey (2014: 20), es de desenmascarar lo que ocurre bajo múltiples capas de apariencias superficiales a menudo engañosas.

El capitalismo esquivo las diferencias e implanta lo homogéneo a través de procesos de estandarización en la producción de la *industria cultural* y el mercado. Los gustos por los productos culturales se inclinan hacia un número limitado de variaciones musicales, ritmos, artistas, entre otras formas que componen los productos culturales de la producción musical,

ámbito de preocupación del presente trabajo y de otros estudios sobre comunicación.

Quienes tienen intereses en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos *standard* (Horkheimer y Adorno, 1988: 1).

Desde la concepción de *industria cultural* los autores de la Escuela de Frankfurt explican que los individuos en la modernidad son conformados culturalmente mediante el trabajo mecanizado y explotado a partir de una racionalización que genera opresión. El fetichismo en la modernidad capitalista alude a procesos de divinización del dinero y de las mercancías por sobre los valores y las relaciones humanas. Prima el *objeto* sobre el *sujeto*, el tener sobre el ser.

En efecto, el valor del dinero capital en su proceso de acumulación o autovalorización cumple en la modernidad capitalista la misma función que tenía el Dios cristiano en épocas pre-modernas: es la fuerza sobrehumana todopoderosa que dirige incuestionable e inescrutablemente –aunque sea hacia la catástrofe– el destino de los seres humanos. El dogma de fe de la religión moderna –practicada hoy en día por todos los ciudadanos obedientes en las naciones que compiten entre sí por mantenerse en el “primer mundo” o por arribar a él– afirma que no hay ni puede haber modernidad ni civilización sin el capitalismo (Echeverría, 2011: 557).

La modernidad capitalista se establece por la aparición de un actor humano definido por su voluntad, su libertad y su trabajo. Este deseo de salvaguardar la búsqueda de la libertad y la felicidad de cada ser humano son las bases del individualismo, eje de esta nueva propuesta de sociedad. El capitalismo propugna el individualismo, entendido por la ascendencia final del individuo humano al rol central de la sociedad, en lugar de la comunidad, la tribu, el grupo, la nación (Sztompka, 1993: 97).

La racionalidad tecnológica que triunfa en la modernidad es hegemónica, implica la despersonalización del trabajo en la sociedad. Esto genera pérdida de los referentes de la modernidad: merma del ser y sobreestimación del tener. No hay significados sólidos.

En la cultura moderna la razón queda definitivamente despojada de su pretensión de validez y asimilada al puro poder (...) Pues ahora las cuestiones de verdad, las cuestiones de justicia y las cuestiones de gusto pueden elaborarse y desarrollarse conforme a su propia lógica interna.

Bien es verdad que con la economía capitalista y el estado moderno se refuerza también la tendencia a reducir todas las cuestiones de validez al limitado horizonte de la “racionalidad con arreglo a fines” de sujetos que se conservan a sí mismos o de sistemas que mantienen su patrimonio y organización internas (Habermas, 1989: 142).

Esta crisis también lo explicó Herbert Marcuse de la escuela de Frankfurt, en su obra *El hombre unidimensional* este autor reveló la situación de la clase obrera en Europa dentro de este contexto de modernidad capitalista, su crítica se orientó a desenmascarar las nuevas formas de dominación.

...a partir de la racionalidad de un mundo cada vez más determinado por la tecnología y la ciencia, se manifiesta la irracionalidad de un modelo de organización que bajo la apariencia de brindar mayor libertad al individuo en realidad lo aplasta y lo sojuzga. La razón instrumental redujo el discurso y el pensamiento a una dimensión única que funde en una unidad la cosa y la función, la realidad y la apariencia, la esencia y la existencia (Marcuse citado por Marafioti, 2010: 191).

Los autores de la Escuela de Frankfurt plantearon el concepto de *industria cultural*, eje de los medios masivos articulados a la producción y al consumo. Es una *industria cultural* orientada a la producción de bienes culturales en serie en función de las exigencias del mercado, con tecnología que produce a gran escala, que incide en la conformación de audiencias o destinatarios, que masifica, cosifica e impone gustos para el consumo.

...La libertad respecto a los fines de la gran obra de arte moderna vive del anonimato del mercado. Las exigencias del mercado se hallan hoy tan completamente mediadas que el artista, aunque sea sólo en cierta medida, queda exento de la pretensión determinada (Horkheimer y Adorno, 1988: 21).

La modernidad capitalista ha desarrollado la *industria cultural* para la producción de bienes culturales en serie en función de los requerimientos del consumo que se hallan en los grandes centros comerciales, con tecnología que produce a gran escala, que incide en la conformación de audiencias o destinatarios, que masifica, cosifica e impone tendencias para la identidad y compra por parte de consumidores; por otro lado existen espacios culturales que no funcionan con esta lógica que conforman una gran diversidad cultural.

La música es uno de los bienes producida como mercancía por la *industria cultural*, sumida en la tendencia de concentración del capital, de modo masivo, característica de la

economía moderna. “*La industria cultural surge así como una fábrica de bienes culturales, comercializados a partir de su ‘valor de cambio’*” (Ortiz, 2004: 52). La *industria cultural* – cuyos vehículos son los medios masivos de comunicación– convirtió los productos artísticos (cine, música, literatura, pintura, etc.) en bienes de consumo al alcance de un gran porcentaje de audiencia.

Desde esta visión, se entiende a los medios masivos como parte de la *industria cultural* que privilegian características occidentales individualistas, de mediación tecnológica o instrumental de comunicación, que son incompatibles con las mediaciones de saber no occidental de culturas tradicionales, que privilegian la interacción personal y comunitaria.

La industria cultural genera masificación frente a una extraordinaria diversidad cultural que existe en países como Ecuador y Bolivia. Es una diversidad cultural que coexiste e interactúa en países latinoamericanos.

La marginación ha obligado a cientos de emigrantes a que acudan a las ciudades para ocuparse en trabajos informales en mercados, como estrategia de complemento de la economía campesina, tales como los de San Roque o la calle Ipiales de Quito, en donde se encuentran sitios de producción musical marginal que fusionan las tradiciones populares con nuevas tendencias artísticas. Este fenómeno se acentuó conforme los migrantes pasaban a convertirse en ciudadanos excluidos cuando optaron por vivir en las grandes urbes, en la actualidad hay ritmos con nuevas estéticas andinas, indígenas y mestizas próximos al género rocolero y la tecnocumbia (Mullo, 2009: 74).

En contraste con la *industria cultural* y desde una producción artesanal han surgido productores y comerciantes dedicados a la comercialización de música en CDs, videos en DVDs, y de una amplia gama de instrumentos musicales de uso popular. Es el caso de los productores y comerciantes en Otavalo, de origen quichwa, y en El Alto, Bolivia de incidencia aymara. A diferencia del resto de mercancías, los productos musicales tienen un *valor de uso* simbólico, opuesto a la satisfacción de una necesidad material, es intangible, orientada a una realización de goce estético, lúdico e imaginario; valores relacionados con

saberes e identidades, y con sentidos semiótico-culturales. En la industria cultural el valor de cambio depende del *valor de uso* simbólico de la mercancía (Narváez, 2008: 41, 42).

Existe una producción de música en Ecuador y Bolivia relacionada con procesos tradicionales, rituales, de identidades y de memoria histórica, de carácter local, regional y marginal y otra producción ligada a incipientes *industrias culturales*. Según Mullo (2009: 15) la música popular está inserta en procesos hegemónicos de producción cultural y experiencias excluyentes producto de relaciones conflictivas.

Análisis sociosemiótico

Con relación al estudio sociosemiótico de comunicación y significación de productores y comerciantes de mercancías musicales se aplicaron los siguientes modelos o enfoques de análisis:

- Los elementos y funciones de la comunicación de Jakobson.
- Los mundos real, de referencia y posible de Eco.
- El modelo actancial de Greimas, para identificar el rol que las narraciones o relatos desarrollan en torno a los sujetos, actores o personajes.

Los elementos y funciones de la comunicación en relatos de canciones

El aporte de Jakobson (citado por Greimas y Courtés, 1982: 187 y ss.) permite entender seis elementos de la comunicación: *enunciador o destinador*, el *destinatario*, el *canal*, el *mensaje*, el *código* y el *contexto*, a cada uno de estos elementos corresponde las funciones: *expresiva*, *conativa*, *fática*, *poética*, *metalingüística* y *referencial*, respectivamente.

La función *expresiva* se produce cuando el relato enfatiza al *enunciador o destinador*, como en el siguiente verso popular de la provincia de Esmeraldas citado por Mullo (2009: 194):

Como ignorante que soy
me precisa preguntar
si el color blanco es virtud
para mandarme a blanquear

La función *conativa*, apelativa o retórica; prioriza al *destinatario*, sirve para convencer o persuadir, tal como se ilustra en otro verso que cita Mullo (2009: 115):

Amorfino no seas tonto
aprende a tener vergüenza
Al que te quiere querelo
y al que no, no le hagas fuerza.

La función *fática* pone acento en el *canal* o *contacto* de la comunicación, que puede ser una tecnología (medios de comunicación, internet, email, teléfono, carta) o un gesto de acogida o saludo, o un guiño de ojo, o una actitud. Por ejemplo en el siguiente verso de las “Coplas de Tulcán” recopiladas por Moya (2009:135):

Yo soñé en un sueño
que unos negros me mataban,
habían sido tus ojitos,
que enojados me miraban.

La función *poética* hace énfasis en el *mensaje* concentrado en sí mismo. Greimas y Courtés (1982: 310) aseguran que esta función se encuentra en discursos abstractos, lógicos, matemáticos, o en la poesía simbolista. Como en el siguiente verso recopilado por Moya (2009: 122):

Matemáticas sabrás
si sos número estudiado
que me sumés por quebrado
y que también dividas.

Con la función *metalingüística* la comunicación enfatiza el *código*. Greimas y Courtés (1982: 258) aseguran que esta función se expresa en las lenguas naturales, consideradas como lenguas objeto y el metalenguaje en extensión sería la gramática de esta lengua.

Por su parte, Echeverría (2010: 78) concibe al código como el elemento que permite al *destinador* y al *destinatario* cifrar y descifrar para reconocer la consistencia simbólica de la información en calidad de mensaje o del relato, a partir del *contacto* en este caso de una canción que se difunde un cd o dvd o mediante cualquier recurso tecnológico: televisión, internet, cine. En otro texto Echeverría (1998a: 185) explica que el *código* establece las condiciones para que tenga lugar una simbolización y su interpretación.

Por ejemplo, las reglas de la ortografía con el alfabeto se expresan como *código*. También se podría comprender al *código* como las normas de correspondencia entre el significante y el significado. Esta función se expresa en el siguiente verso popular.

Tú dices que no me quieres
solo por verme llorar
lloraré porque te quise
no porque me has de faltar (Moya, 2009: 153).

La función *referencial* en el relato expone al *contexto*, ya sea político, cultural, histórico o económico.

Jakobson reconoce que el proceso de comunicación lingüística tiene básicamente una función referencial o cognitiva. La comunicación está motivada sobre todo por la realidad exterior, el referente o contexto, es decir, por la necesidad de compartir la apropiación cognoscitiva de ella; la comunicación posibilita la socialización de esta apropiación del referente (Echeverría, 2010: 79).

Por ejemplo la siguiente copla del Carnaval de Guaranda que recuerda a uno de los regímenes de José María Velasco Ibarra, quien fuera cinco veces Presidente del Ecuador en el siglo pasado:

Al gobierno de Velasco
que era muy atolondrado
con tantas huelgas y paros
lo volvieron alocado (Moya, 2009: 138).

La perspectiva de Jakobson es útil para el presente estudio porque el *código* (*función metalingüística*) es el elemento de análisis para entender la interpretación de quienes producen y consumen relatos de canciones, que se relaciona con el *contexto* al que remite la comunicación (*función referencial*), los contenidos o *mensajes* que se intercambian (*función poética*) a partir de productos como los CDs o DVDs de música que se comercializan o en los contactos gestuales que se producen en espacios de interacción cara a cara (*función fática*), en el proceso de construcción de sentidos por parte los actores sociales (*funciones expresiva y conativa*), materia de nuestro estudio: productores y comerciantes de mercancías musicales de Otavalo y El Alto.

Mundos *real, referencia y posible* de la comunicación y culturas

Esta tesis, que relaciona la comunicación con la cultura, también propone el análisis sociosemiótico sobre la base de los mundos: *real, referencia y posible*, desarrollados por Eco (1999: 172 y ss.) aplicado también por Rodrigo Alsina (2005: 334 y ss.) para explicar la relación entre cosmovisión o pensamiento, realidad y relatos en las dinámicas culturales y procesos de comunicación de los productores y comerciantes de Otavalo y El Alto y en sus respectivos contextos.

El *mundo real* atañe al mundo de los hechos o acontecimientos “...es la propuesta de interpretación de la fuente que produce los acontecimientos...” Rodrigo Alsina (2005: 339).

El *mundo de referencia* se refiere al pensamiento, las ideas, paradigmas, cosmovisiones, creencias, valoraciones, normas, ideologías, saberes, sistemas de pensamiento, racionalidades que pertenecen a distintas culturas y desde cuya base se produce la comunicación, en donde se inscribe un relato, un ritual o una canción y desde donde se representa y se encuadra el mundo real. La concepción de la realidad de los sujetos es el resultado de la construcción del *mundo de referencia* de la cultura a la que pertenecen.

La importancia de estudiar los relatos relacionados con referencias culturales de sectores sociales estriba en que las canciones se vinculan con mediaciones de género, de clase, de edad, de religiosidad que dan respuesta a la incertidumbre, al miedo. Proveen de explicaciones del mundo. Estas mediaciones se manifiestan en las codificaciones de los grupos que socializan estos relatos (Reguillo, 1997).

El *mundo de referencia* andino se explica en el *ethos barroco*. La música es uno de los ámbitos en el que se puede observar la influencia del *ethos barroco* como referencia cultural de saberes, sentidos semiótico-culturales, sensibilidad y disfrute estético que se concentran en el *valor de uso* simbólico de las mercancías, tanto por su originalidad cultural, como en su relación con identidades y la diversidad cultural de la región.

El significado de la música no se encuentra sólo en el texto, es decir, en la obra musical, sino en la “performance”, en la puesta en escena de la música a través de la actividad cultural-musical. Mediante esta puesta en escena se pasa de describir la música a describir la respuesta que suscita

en el oyente y a considerar la relación del sentimiento, la verdad y la identidad. Decimos que la música se vuelve simbólica para un grupo de individuos y transmite identidad, cuando aparecen canciones o melodías que poseen un valor representativo para un grupo humano en un contexto y tiempo determinado (Hormigos, 2010: 92).

Mullo (2009: 47) muestra cómo los grupos de música andina se conformaron luego de un largo proceso en el que la influencia europea, especialmente española, de sus instrumentos renacentistas y su peculiar orquestación barroca, pesó en la construcción posterior de instrumentos andinos y su ensamble orquestal al fusionarlos con los instrumentos originarios de América Latina.

Es importante resaltar los aportes de algunos instrumentos de viento de origen europeo particularmente dentro de la música mestiza y en las bandas populares; así encontramos: el flautín, flauta, clarinete, saxo, bombardino y tuba todos estos de metal con embocadura y pistones: otros instrumentos europeos de uso popular traídos por los europeos como las dulzainas⁴, el violín, el arpa, la guitarra, las mandolas, se han refuncionalizado en los rituales y festividades indígenas (Rodríguez, 2008: 27).

Hoy existen ensambles originales, grupos que interpretan instrumentos de viento como quena⁵, zampoña⁶ o sikus⁷, tarka⁸, flautas andinas traveseras⁹, rondador¹⁰, pingullo¹¹,

⁴ Las dulzainas son dos flautas verticales con embocadura, cada una con seis orificios que se interpretan simultáneamente, generalmente elaboradas de lata, de uso frecuentemente indígena (Rodríguez, 2008: 40). Este instrumento musical aerófono es usado con mayor frecuencia por indígenas y mestizos del Ecuador (Guerrero, 2002: 574).

⁵ La quena es un instrumento de viento milenario, data de antes de la llegada de los españoles, es uno de los instrumentos más difundidos a nivel latinoamericano y mundial. Es una flauta vertical con una embocadura similar a una “u”, con seis orificios en la parte posterior y uno en la anterior. De gran variedad de tamaños y tesituras, construidas fundamentalmente de caña (Cavour, 2010: 63 y ss.). Es un aerófono muy difundido en la región andina, antes de la llegada de los españoles su uso se extendía a los territorios que hoy ocupan Ecuador, Bolivia y Perú, su disposición en el siglo XX abarcaba prácticamente toda Sudamérica (Guerrero, 2002: 1154). Ver Imagen No. 7 en este Capítulo I de tesis.

⁶ La zampoña es un instrumento de las flautas de pan compuesto por varias cañas de tubos cerrados de distinta longitud, en aymara se lo conoce con el nombre de siku (Rodríguez, 2008: 15). El término zampoña vino de España en épocas coloniales, este instrumento se ha socializado especialmente en Bolivia, Perú y Ecuador (Guerrero, 2002: 1479). Ver Imagen No. 2 en este Capítulo I de tesis.

⁷ El siku es un instrumento de la familia de las zampoñas, flauta de pan, tradicionalmente se lo ha interpretado en rituales de época seca. Se lo ejecuta en pares de instrumentos, dos hileras de tubos que conforman mitades, la una mitad denominada siku ira y la segunda, siku arka. Construido de tuquru o cañahueca de carrizo, es heptáfono y tiene trece tubos (Ordoñez, 2011: 326).

pífano¹², paya¹³; se fusionan con cordófonos tales como violín, guitarra, bajo eléctrico, charango¹⁴, cuatro venezolano (Imagen No. 4 de esta tesis), tiple colombiano (Imagen No. 11 de este trabajo), bandolín ecuatoriano¹⁵, bandola venezolana; y con percusión: bombo, caja o tambor (Imagen No. 3 de esta tesis), bongós, tumbas, timbales, etc. (Imagen No. 13 de esta tesis).

⁸ Sobre la tarka se explica en la nota 25 del Capítulo III de esta Tesis. Véase Imagen No. 10 en este Capítulo I de tesis.

⁹ Las flautas andinas traveseras hechas de tunda o carrizo son usadas en diversas fiestas de la sierra andina ecuatoriana (Guerrero, 2002: 642). Ver Imagen No. 10 en este Capítulo I de tesis.

¹⁰ El rondador es de la familia de flauta de pan, aerófono pánico, conformado por un conjunto de tubos de carrizo en el número de entre 20 y 22, su interpretación es por el soplo de pares de tubos, que le da la sensación de dúo en la interpretación de melodías (Rodríguez, 2008: 32, 33; Godoy, 2005: 288). Se han encontrado vestigios arqueológicos del rondador en diversas culturas indígenas antiguas representado en figuras de cerámica (Guerrero, 2002: 1209). Ver Imagen No. 8 en este Capítulo I de tesis.

¹¹ El pingullo, de uso preferencialmente indígena, es una flauta vertical con embocadura de pito con tres orificios que se digita con la mano izquierda. El ejecutante se acompaña con un pequeño tambor, fundamentalmente fabricado de tunda, zuro y carrizo (Rodríguez, 2008: 40, 41). Flauta vertical con canal de insuflación, canal interno, aislado, abierto y con agujeros del grupo “flageolet” (Godoy, 2005: 282). El pingullo es un término kichwa con el que se designa a este instrumento musical (Guerrero, 2002: 1120). Ver Imagen No. 6 en este Capítulo I de tesis.

¹² El pífano es una flauta vertical similar al pingullo, pero con siete orificios (Rodríguez, 2008: 43), en Imbabura se lo construye preferentemente de hueso de cóndor (Mullo, 2009: 208). El término de pífano llegó con los colonizadores españoles (Guerrero, 2002: 1118). Ver Imagen No. 6 de este Capítulo I de tesis.

¹³ La paya pertenece a la familia de flauta de pan, aerófono pánico, más pequeña que el rondador con hasta 8 tubos de carrizos distribuidos de modo pentafónico (cinco sonidos), su interpretación es fundamentalmente ritual en las provincias de Imbabura y Pichincha (Rodríguez, 2008: 32;). Otros autores escriben “palla”, se lo usa también en ritos de curación (Mullo, 2009: 208). Ver Imagen No. 9 en este Capítulo I de tesis.

¹⁴ Las características del charango se exponen en las pp. 135 y ss. del Capítulo III de esta Tesis. Ver imágenes No. 15 y 16 en el Capítulo III de esta tesis.

¹⁵ El bandolín es un instrumento ecuatoriano de cuerdas de cinco órdenes -tres cuerdas unidas que se pisan al mismo tiempo- que suman quince, difundido en los siglos XIX y XX, en los ensambles cumple la función de voz soprano (Mullo, 2009: 206). Sus cuerdas se tocan con vitela o plectro y sus ejecutantes usan varios adornos para la interpretación de notas largas, una de sus técnicas es el trémolo (Guerrero, 2002: 301). Ver Imagen No. 12 de este Capítulo I de tesis.

Imagen No. 2

Exhibición de tropa de sikus en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia



Foto del Autor.

Un proceso similar ocurrió con instrumentos mestizos o claramente europeos traídos por los hidalgos, soldados o simplemente aventureros, que los indígenas los han refuncionalizado en sus rituales o ensambles musicales como las dulzainas, el violín, el arpa, la guitarra, el bandolín (Rodríguez, 2008: 27). Ñanda Mañachi, por ejemplo, un grupo originario de Peguche, Otavalo, conformado por indígenas, interpretan desde hace 56 años la música tradicional producida en sus comunidades, con violín, arpa, guitarra, bajo eléctrico en combinación con una diversidad de instrumentos de viento y percusión andinos (Cachiguango, entrevista, 2012).

Varios de los instrumentos musicales indígenas andinos provienen de los pueblos quichwas de los Andes. Estos instrumentos, desde la época colonial, los asumieron los mestizos, como en el caso del rondador (Rodríguez y Tierra Libre, 2012).

Imagen No 3

Exhibición de bombos y tambores en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia



Foto del Autor.

Desde la perspectiva cultural, el *barroco* se define por el amontonamiento exagerado de adornos, ornamentación o decoración total o abundante que los pobladores latinoamericanos presentan en fiestas, modos de comportarse, formas simbólicas, vestido, música, danzas. Son característicos los adornos que interpretan instrumentos de cuerda

mestizos, creados a partir de la bandurrias o vihuelas¹⁶ y la guitarra: el charango, el cuatro venezolano, o la sonoridad melódica del tiple colombiano, el bandolín ecuatoriano, la bandola venezolana; o los adornos de la percusión que aportan a las melodías latinoamericanas, y dan cuenta de esta decoración absoluta en su espectro sonoro de una diversidad de ritmos musicales.

Imagen No. 4
Cuatro venezolano



Foto del Autor.

¹⁶ Características de la vihuela se exponen en la nota 13 del Capítulo III de esta tesis.

Lo *barroco* expresa escenificación del *mundo real* o teatralización. En el caso de los pueblos andinos, es inminente esta teatralización del mundo en escenarios relacionados con celebraciones, rituales, fiestas, cultos, festivales, presentaciones artísticas incluso con la escenificación con cada instrumento musical que sirve solo para determinado ritual en una determinada época del año para las comunidades que viven en el campo.

Estos instrumentos musicales se ubican en las estaciones agrícolas del mundo andino, por ejemplo el pingullo es casi exclusivo de las fiestas indígenas de Corpus en la franja andina del norte centro y sur, época del mes de junio básicamente que corresponde a las cosechas, el grano maduro del maíz. En esta fiesta se dan rituales muy importantes y antiguos como las Yumbadas, en estas danzas que tienen una connotación sagrada, posiblemente de agradecimiento a la tierra, al agua, al Sol, el pingullo es determinante para ejecutar los denominados tonos o melodías características (Rodríguez y Tierra Libre, 2012; ver Imagen No. 5 de esta tesis).

La música andina es la base de la escenificación en romerías, procesiones, pases del niño, desfiles en distintas fechas festivas o celebrativas como carnaval, semana santa, navidad, solsticios y equinoccios (Mullo, 2009:128-198).

Imagen No. 5

Un pingullero se acompaña con un tambor, hace la música para danzantes en el Carnaval de Amaguaña 2011, al este de Quito



Foto del Autor.

Mientras que el mundo posible es el mundo narrativo, el lenguaje, discursos, coplas que se encuentran en videoclips, canciones, productos culturales difundidos mediáticamente, que circulan entre los integrantes de las comunidades. El *mundo posible* o el conjunto de relatos de las canciones, se construye a partir del mundo de referencia escogido por los actores sociales, y relacionado con el mundo real (Rodrigo Alsina, 2005: 343).

Los relatos entran plenamente en la práctica material y social. Aquí es central la preocupación por analizar la relación entre *códigos* sígnicos relacionados con el *valor de uso* de las mercancías musicales, especialmente CDs y DVDs, en procesos de comunicación y significación de los productores y comerciantes, y de sus rituales y

celebraciones. El *código* del lenguaje se relaciona con el *mundo real* y el *mundo de referencia* de los actores sociales.

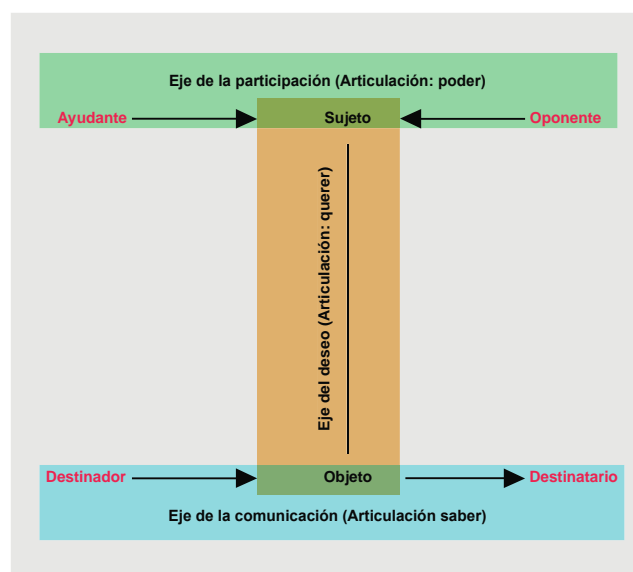
Se considera -a la comunicación- como el objeto final de todo lenguaje. Se entiende como la interpretación de la significación, la producción de sentido, la razón de ser del hombre en su interrelación con su mundo exterior (Restrepo, 1986: 82).

El modelo actancial en canciones y relatos

Otro es el modelo actancial (Greimas y Courtés, 1982: 23) útil para identificar los roles de actores o actantes en una narración, relato o discurso. Básicamente muestra como un *sujeto* busca alcanzar un *objeto*, y puede conseguirlo, en cuyo caso se convierte en *sujeto* protagonista, realizado o *sujeto del poder*; o fracasar ante obstáculos y adquiere la denominación de *sujeto virtual* que sucumbe ante la fatalidad. Es un modelo que se compone de seis elementos: *sujeto*, *objeto*, *ayudante*, *oponente*, *destinador* y *destinatario*, que se relacionan en tres ejes: eje del *deseo*, eje de la *participación* y eje de la *comunicación*. La relación de estos elementos se expresa en el Gráfico No. 1 de este Capítulo I de tesis.

Gráfico No. 1

Modelo Actancial de Greimas



Fuente: Blanco y Bueno, 1989: 72.

Elaboración: Autor.

Un relato es “*un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción*” (Bremond, 1972: 90). En la relación actancial que presentan los relatos existen reconocimiento a individuos, grupos y comunidades como sujetos protagonistas y actores sociales de culturas, cuando el *sujeto* alcanza al *objeto*. En un relato un actante puede cumplir varios roles actanciales, entendidos como las capacidades que los actantes pueden asumir a lo largo del relato (Greimas y Courtés, 1982: 344). El rol de un *sujeto* sea individual o de grupo pueden aparecer como actores con la suficiente capacidad y sabiduría para enfrentar, resolver problemas o alcanzar logros importantes con un rol activo o protagónico, denominado *sujeto del poder* (Blanco y Bueno: 1989: 140). Como en el siguiente verso:

Canté con el Rey David,
otro que también vencí.
Hasta el mar Rojo crucé,
Alemania, Francia y Londres
y las inglesas decían:
llegó el rey del horizonte (Moya, 2009: 112).

O, al contrario, un *sujeto* que no consigue su *objeto* es llamado *sujeto virtual* (Blanco y Bueno: 1989: 140), comparece como víctima de la adversidad en relatos o canciones que apelan a la pena, compasión, sufrimiento, sacrificio que produce la fatalidad, y a la que se somete la gente de manera inexorable y pasiva. Por ejemplo, en el siguiente verso de la canción “Collar de lágrimas” (Mullo, 2009: 79):

Así será mi destino
así, lleno de dolor
llorando, lejos de mi patria,
lejos de mi madre,
y de mi amor

Esta tendencia a mostrar a los *sujetos* sometidos a la adversidad, coincide con la influencia de la cultura cristiana de la Colonia, cuyos valores de fomento espiritual giraban sobre el culto al sacrificio, al padecimiento, al sufrimiento, a redimirse de los pecados mediante el auto flagelo o la penitencia. El concepto de madre sacrificada por los hijos recoge esta concepción fatalista. Un padecimiento que tenía salida solo con la confesión y perdón de los pecados, como en los siguientes versos:

Esta es la mapaseñora
la que se santificaba,
de noche durmió conmigo,
la mañana comulgaba.
A las doce de la noche
un enredo sucedió
y al cabo de nueve meses
el enredo reventó.
El cura de la parroquia
el enredo bautizó
ella, la mapaseñora
perdonada se quedó (Moya, 2009: 150).

Este modelo semiótico explica de la identificación de un *sujeto* que busca un *objeto* y para conseguirlo requiere de la ayuda otros, que en este modelo se los denomina *ayudante*, como en el siguiente verso:

Llevaba quinientas balas,
sobre cubierta un caldero,
cuarenta mil marineros
y una gran tripulación,
yo hice la navegación
a rodear el mundo entero... (Moya, 2009: 111).

Así mismo, el *sujeto* encuentra obstáculos y otras personas que se oponen a que alcance el *objeto*, a los que se denomina *oponentes*. Como en la siguiente rima esmeraldeña (Moya, 2009: 98):

Voy a formar una historia
Tratando de las mujeres
Porque a más de miles seres
Han hecho perder la gloria.

Enfoque metodológico y estrategia de investigación

La propuesta metodológica de esta tesis recorre un camino deductivo, desde fundamentos teóricos abstractos hasta la constatación empírica en los objetos de estudio concretos. El paso de lo abstracto a lo concreto implicó la identificación de conceptos y categorías a partir de preguntas de investigación hasta su deducción a enunciados observacionales.

Para abordar la comunicación y creación de sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales de Otavalo y El Alto, y entender la relación entre cultura, mercancías y comunicación, especialmente las dimensiones producción/consumo y

lenguaje, donde se aprecia el vínculo de estos procesos de comunicación con estos actores sociales, se propuso una metodología cualitativa, orientada a recopilar información acerca de procesos de interacción cultural, confluencia de sentidos de la música, relatos, ritualidad, mercancías que se conjugan en las dinámicas culturales de estas comunidades indígenas.

Sobre la base de la clasificación de Vizer (2005: 61), la metodología de la tesis cubre tres registros simultáneos de comunicación: el registro físico o material de CDs, DVDs de música que contiene canciones; el registro simbólico que implican signos y significados del lenguaje y acciones sociales codificadas y reconocibles; y los registros imaginarios que proyectan y articulan los universos de sentido colectivo de las culturas andinas kichwa y aymara con los individuos.

Las técnicas utilizadas fueron tres: el análisis documental, entrevistas en profundidad a informantes claves y la observación. Además se aplicaron tres modelos sociosemióticos orientados al análisis de los sentidos sobre las mercancías y los relatos de canciones.

Información documental digital o impresa

El análisis documental comprendió el examen de información digital o impresa de libros, revistas, documentos, y, CDs, DVDs adquiridos en los lugares de comercialización de Otavalo y El Alto.

Se recopilaron documentos, libros y textos digitales sobre referencias a las prácticas culturales de las comunidades de Otavalo y El Alto, documentos históricos, publicaciones de medios impresos y archivo audiovisual. Estas fuentes sirvieron de base para analizar y sistematizar datos sobre el contexto de la industria cultural y la producción musical de constructores y comerciantes en Otavalo y El Alto.

También se recabó información de páginas web e instituciones donde se encontraron datos de producción y comercialización de estas mercancías musicales; así como referencias económicas, históricas, sociales y culturales de Otavalo y El Alto.

Entrevistas

Se realizaron Entrevistas en profundidad a 17 informantes clave, 7 en Ecuador: 3 en Otavalo y 4 en Quito, de los cuáles 5 son kichwas; y 10 en Bolivia: 4 en El Alto y 6 en la Paz, de ellos 4 son aymaras¹⁷. Los entrevistados fueron estudiosos seleccionados por su nivel de comprensión o dominio teórico acerca de la comunicación y las dimensiones producción/consumo de mercancías musicales y lenguaje contenido en los relatos de canciones de música popular de Ecuador y Bolivia, y por las facilidades de localización y contactos que el autor de esta tesis tuvo en Otavalo, Quito, El Alto y La Paz, lugares donde se realizaron las entrevistas a los informantes¹⁸.

Los entrevistados son productores, luthiers, investigadores, compositores, directores de agrupaciones y músicos integrantes de talleres productivos y negocios en las comunidades de Otavalo y El Alto, a quienes se les consultó acerca de los sentidos que interaccionan entre los productores y comerciantes alrededor de las mercancías musicales con los rituales y dinámicas culturales de comunidades ecuatorianas y bolivianas.

Se indagó sobre las funciones de comunicación en mercancías musicales, la correspondencia de la significación a partir de la identificación de ritmos musicales, examen de la creación o adaptación de sus melodías, instrumentos que se ejecutan en los ensambles, número y origen de los artistas, melodías de carácter ritual y celebrativo, y tipo de fiestas en las que se ejecutan.

Sobre los instrumentos musicales que se venden se identificó el material de construcción, su origen y características comunicacionales y culturales musicales, el *valor de uso* simbólico para la comunidad desde la perspectiva de los constructores de estos instrumentos, los sentidos sobre la realidad, la cosmovisión y los relatos, tradición, memoria colectiva, identidades; formas de comunicación, códigos y sentidos culturales con los que se han basado para obrar tanto como productores y comerciantes, en su interacción

¹⁷ Ver referencias en Entrevistas al final de la Bibliografía, pp. 310 y 311 de esta tesis.

¹⁸ Fueron claves las sugerencias de entrevistados por parte de mi Asesor de Tesis, Doctor Agustín Lao-Montes, en La Paz y en la ciudad de El Alto, Bolivia, para realizar el trabajo de campo de esta tesis. Otros entrevistados son contactos que como músico y comunicador ha logrado el autor de esta Tesis a lo largo de 33 años.

con otros sectores vinculados a sus culturas, así como en su relación con fiestas, celebraciones, rituales, *industria cultural* y medios masivos en Ecuador y Bolivia.

Observación

Se aplicó esta técnica en los espacios productivos, culturales y de venta de productos musicales en Otavalo y El Alto para observar rituales y prácticas culturales en los que participan productores y comerciantes, y su relación desde sus referencias culturales con los instrumentos, ritmos y melodías de grupos que se difunden en los CDs, DVDs y con los instrumentos musicales que sacan a la venta.

Además se observó infraestructura, equipos y tecnología, vías de acceso a sus lugares productivos y comerciales, tipo de transporte. La interacción en la comunicación de los productores y comerciantes tanto en sus procesos de venta como en la relación entre sí, fueron también indicadores de observación.

Aplicación de modelos sociosemióticos y procedimientos

La sociosemiótica parte de modelos abstractos y lógicos para estudiar la dimensión del lenguaje de los relatos de canciones y la dimensión producción/consumo de mercancías que también crea sentidos en diversas situaciones culturales.

Este análisis de modelos sociosemióticos se orientó a descubrir los sentidos subyacentes en mercancías y textos de canciones (Vidales González, 2008: 143), como lo plantea otro autor: “...*La semiótica es una técnica de investigación que explica de manera bastante exacta cómo funciona la comunicación y la significación*” (Eco, 1994: 17).

Para el efecto se aplicaron modelos sociosemióticos con los siguientes procedimientos:

- Se recolectaron muestras de canciones contenidas en CDs y DVDs cuya selección respondió a grupos y solistas, artistas que más se han vendido en los últimos meses a criterio de los comerciantes de los puestos de negocio visitados en la Plaza de Ponchos de Otavalo, Ecuador y en el sector de La Ceja de El Alto, Bolivia. También

se identificaron canciones en You Tube sobre la base de criterios de los entrevistados para esta tesis.

- Se clasificaron los relatos de las canciones de CDs, DVDs y You Tube sobre la base de la caracterización cultural de Otavalo y El Alto, y en función de los requerimientos de los tres modelos semióticos propuestos en esta tesis.
- Se analizó una parte de la muestra a 16 canciones recopiladas cuyos relatos corresponden con los elementos y funciones de comunicación de Jakobson.
- Se aplicó la propuesta semiótica de los mundos *real*, *referencia* y *posible* a los relatos contenidos en 7 canciones recopiladas en la muestra que contienen las características de este modelo.
- Se utilizó el modelo actancial en el análisis de los relatos a un tercer grupo de la muestra de 16 canciones adquiridas en las ciudades andinas de estudio que tienen los elementos narrativos de este modelo greimasiano.

Cada modelo semiótico¹⁹ contiene, por tanto, en sí mismo los elementos y procedimientos que ayudaron al análisis narrativo y a la selección de las canciones recopiladas y del You Tube. Al final también se analizan dos canciones con los tres modelos sociosemióticos aplicados.

Las canciones pertenecen a distintos ritmos musicales populares de cada país, de origen kichwa: sanjuanito²⁰, danzante, yaraví y fandango²¹ o mestizo, como el albazo²², aire típico²³ y tonada²⁴ en Ecuador; y aymara: morenada²⁵, tinku²⁶, mohoceñada²⁷, tarqueada²⁸,

¹⁹ El análisis de la aplicación de estos modelos semióticos se haya en el Capítulo V de esta tesis.

²⁰ El ritmo de sanjuanito se expone en la nota 20 del Capítulo III de este trabajo.

²¹ Sobre los ritmos: yaraví, danzante y fandango véase las notas 24, 61 y 86 del Capítulo V de esta tesis.

²² El ritmo del albazo se explica en la nota 21 del Capítulo III del presente trabajo.

²³ El aire típico es un ritmo ecuatoriano en compás de 3/4, tiene cierta semejanza con el capishca que también es un ritmo ecuatoriano en compás 3/4 muy alegre (De la Torre y Guerrero, 2006: 173; Rodríguez, 2008: 47). Lo cierto es que el término de aire típico se ha usado para designar piezas populares que no podían identificarse con algún género musical del Ecuador (Guerrero, 2002: 93).

²⁴ Véase sobre la tonada ecuatoriana la nota 33 del Capítulo V de este trabajo.

huayño²⁹, trote³⁰, caporal³¹ en Bolivia. Algunas canciones analizadas tienen ritmos de tecnocumbia o de chicha³². La temática de las canciones recopiladas también es diversa, especialmente costumbrista, sentimental, social y referida a sus rituales o fiestas.

Imagen No. 6
Pingullo y pífano



Foto del Autor.

²⁵ Sobre la morenada se expone en las pp. 212 y ss. del Capítulo IV de esta tesis.

²⁶ Véase sobre el tinku la nota 36 del Capítulo III de esta tesis.

²⁷ Una explicación de la mohoceñada se encuentra en la p. 191 del Capítulo IV de esta tesis.

²⁸ Sobre la danza de la tarqueada ver imagen No. 29 del capítulo IV de esta tesis.

²⁹ Véase sobre el huayño la nota 48 del Capítulo III de esta tesis.

³⁰ El ritmo de trote se explica en la nota 72 del Capítulo V de esta tesis.

³¹ Sobre los caporales como danza y ritmo se expone en la nota 38 del Capítulo III de la presente tesis.

³² Una explicación de los ritmos de tecnocumbia y de chicha se encuentra en las notas 42 y 47 del Capítulo III del presente trabajo académico.

Imagen No. 7
Quenas



Foto del Autor.

Imagen No. 8
Rondadores



Foto del Autor.

Imagen No. 9
Payas



Foto del Autor.

Imagen No. 10
Tarka y flauta andina travesera



Foto del Autor.

Imagen No. 11
Tiple colombiano



Foto del Autor.

Imagen No. 12
Bandolín ecuatoriano



Foto del Autor.

Imagen No. 13
Bongós, tumbas y timbales



Foto del Autor.

CAPÍTULO II

CONTEXTO HISTÓRICO DE ECUADOR Y BOLIVIA

A continuación se revisan hechos históricos a partir de enfoques teóricos, desde la creación de repúblicas de Ecuador y Bolivia hasta la actualidad, en los que los movimientos y sectores sociales, con énfasis en los indígenas, han tejido procesos de hegemonía, inclusión y exclusión estatales. Responde a las preguntas ¿cuál es el contexto histórico de Ecuador y Bolivia en su relación con sectores sociales? y ¿cómo los patrones comunes como las particularidades de cada país convergen y divergen?

Es un estado de la cuestión que sustenta teóricamente la interpretación de hechos históricos, políticos, económicos y sociales a partir de una revisión de libros, artículos y ponencias de diversas corrientes de pensamiento preocupadas por la reflexión contextual de los dos países.

En suma, es un capítulo monográfico que refleja un debate acerca de analogías y diferencias sobre interpretaciones de los siguientes momentos históricos:

- Formación de los Estados en Ecuador y Bolivia en el primer siglo republicano
- Ecuador: inestabilidad y pugnas en la primera mitad del siglo XX
- Bolivia: 1930-1982
- El desarrollismo
- El neoliberalismo
- El contexto actual

Formación de los Estados en Ecuador y Bolivia en el primer siglo republicano

El Estado capitalista y liberal comenzó a gestarse lentamente en el subcontinente desde la década de 1830 con la era republicana. En el primer siglo de creación de las repúblicas la ciudadanía fue una noción excluyente, donde se constituyeron inestables Estados que combinaron relaciones serviles, legados coloniales, poder eclesial católico, orden social patrimonial con relaciones salariales y otras formas de servidumbre del capitalismo y del mercado considerados modos de explotación colonial y neocolonial. Los criollos fundaron las repúblicas sobre la base de la construcción del poder social con lasos de relaciones

coloniales, combinaron el trabajo de intercambio con las de los obrajes y haciendas. En Ecuador y Bolivia la viabilidad del Estado permaneció en cuestionamiento durante el siglo XIX, en estos países el Estado fracasó en su intento por controlar la sierra (Centeno, 2002). El Estado liberal oligárquico se construía dentro de un contexto de relaciones de poder de carácter colonial, en el que subsistían patrones, hacendados, gamonales que monopolizaron la propiedad de la tierra y controlaban poblaciones indígenas (Prada, 2010: 58).

La idea de raza se lo incorporó a la división social del trabajo, en tareas de servidumbre ubicaron a los indígenas y en las de esclavitud, a los afrodescendientes como tendencias dominantes, aunque también existieron indígenas esclavizados y negros libertos. Los blancos, considerados de “raza superior”, se ubicaban en la cúspide de la clasificación social racista en ocupaciones independientes de comercio, artesanía o en las relaciones capital-salario. Quijano (2000: 203, 204 y ss.) denominó “colonialidad del poder” a esta variedad laboral en la que los rezagos coloniales se subsumían a las condiciones nacientes del capitalismo en el marco del dominio mundial de la modernidad eurocentrada. Para este autor, la idea de raza legitimó las relaciones de dominación impuestas por la conquista por la necesidad de difundir ideas y prácticas de superioridad e inferioridad entre dominantes y dominados. Luego de la independencia no solo que se mantuvieron el patrimonialismo y el colonialismo, sino que en algunos casos se agravaron en la región (Santos, 2010: 23, 24).

Ramírez (2010: 11) confirma esta tendencia de marginación estatal cuando demuestra que las constituciones expedidas en el Ecuador, durante cien años de República, entre 1830 y 1929, fueron excluyentes y racistas con el 90% de la población. Estos textos imponían que los ciudadanos y sujetos de derechos eran solo los que poseían los siguientes requisitos: casado o mayor de 21 años, tener una propiedad raíz de 300 pesos (después se fijó en 200 pesos), ejercer alguna profesión, saber leer y escribir, ser varón y “blanco”. Incluso la Constitución de 1869, expedida por García Moreno, aumentó otro requisito de ciudadanía: la de ser católico. El objetivo de estas constituciones era la de construir el Estado en una república en la que coexistan los poderes oligárquico y terrateniente.

Turner (1997) afirma que históricamente los campesinos indígenas andinos fueron excluidos por los criollos como ciudadanos y republicanos. Las comunidades plantearon

sus demandas a partir de sus organizaciones, y lucharon por mantener sus acuerdos coloniales en el proceso de construcción de los Estados republicanos. Los gremios y organizaciones sociales demandaban los derechos sociales antes que los civiles y políticos, pedían reconocimiento como actores sociales antes que como ciudadanos. En las décadas 30 y 40 del siglo XX las organizaciones sociales plantearon proyectos nacionales de demandas corporativistas en América Latina. Un ejemplo representativo es que en los países andinos las comunidades indígenas no asumieron la propiedad privada que imponía el capitalismo como legítima. Hasta hoy se negocian las propiedades agrícolas entre comunidades indígenas y hacendados.

Las democracias liberales históricamente han sido inestables durante varios momentos, en Ecuador y Bolivia se han alternado democracia con regímenes dictatoriales. Debido a que los sectores dominantes han sido fracciones que no han podido capitalizar su hegemonía, en vista de su dependencia en el sistema-mundo y su incapacidad de promover mínimamente paz social y estabilidad política. Tampoco los sectores populares han logrado preeminencia o presión por imponer sus reivindicaciones. Nunca hubo hegemonía total de una clase en el Ecuador, sino una suerte de pactos y disputas entre las fracciones dominantes o élites regionales; pactos que han sido contradictorios: el liberalismo permitió que la sierra siga siendo conservadora aunque se construyese el Estado liberal oligárquico.

Desde la creación de repúblicas en la región se aplicaron varios momentos o modelos que fluctuaron tanto en sus regímenes de gobierno como en sus intenciones en relación con sectores y movimientos sociales. La constitución de repúblicas se produce en un contexto de enfrentamiento a una multiplicidad de matrices culturales que coexistían en la región, caracterizadas por procesos históricos de imposición de Occidente que creó el paradigma eurocéntrico de la modernidad, sustentada en la razón instrumental; y la diversidad de culturas propias de la región que se constituyeron luego de un largo proceso de mestizaje¹ que amalgamó, cosmovisiones, creencias, pensamientos míticos, universos simbólicos característicos durante la Colonia y que posteriormente desde las repúblicas se mantuvieron en espacios comunitarios.

¹ Sobre el mestizaje véase las pp. 127 y ss. del Capítulo III de esta tesis.

René Zavaleta sugirió que una formación social abigarrada es una sobreposición desarticulada de varias sociedades, es decir, de varios tiempos históricos, de varias concepciones del mundo, de varios modos de producción de subjetividad, de socialidad y sobre todo varias formas de estructuras de autoridad o de autogobierno (Tapia, 2008: 48).

Ecuador y Bolivia se construyeron como países sobre la base de características distintas en contextos parecidos, como parte de procesos de formación de Estados y repúblicas en la región andina, que les coloca en el mismo proceso histórico de carácter global, en los que el entramado de fuerzas dominantes y diversos sectores sociales fueron tejiendo hegemonía y pactos en medio de tensiones, luchas y violencia. Se produjeron “*procesos sociales, continuamente entrelazados, a través de los cuales se legitima, redefine y disputa el poder y el significado a todos los niveles de la sociedad*” (Mallón, 2003: 85).

La construcción de los Estados lo marcaron las alianzas o coaliciones y los distintos regímenes autoritarios o democráticos entre sectores dominantes liberales y oligárquicos. De acuerdo con López-Albes (2003: 23), los Estados han procesado los conflictos a partir de distintos tipos de vinculaciones con la sociedad. Varios de estos conflictos han desencadenado guerras que en varios países latinoamericanos generaron transformaciones, remoción de clases y ciudadanía que tuvieron impacto en las instituciones. Hubo movilización social que se ha desplazado desde lo laboral hacia la guerra, como suma de fuerzas, ejemplo, la movilización de los esclavos durante su liberación para comenzar a ser soldados. O una población servil en las haciendas, integrada en contextos de guerra, como ha ocurrido en los países andinos.

Los conflictos han sido la fuente de las transformaciones en la historia latinoamericana, por ejemplo, las relaciones cívico militares han sido base fundamental en la formación del Estado. Tal como señala Bourdieu (1999: 72), la construcción del monopolio de la violencia física y simbólica por parte del Estado es inseparable de la construcción de los campos de lucha por el monopolio sobre las ventajas asociadas.

...el monopolio del poder simbólico que detenta el Estado, si bien hace referencia al control de los procesos de producción de las ideas-fuerza que cohesionan a una sociedad, se trata de legitimaciones de imposiciones, de dominaciones y luchas por la imposición cuya violencia ha sido “olvidada” y reconocida como “normal” y practicada

como parte del mundo dado de las cosas de una sociedad (García Linera, 2010: 10).

Los Estados latinoamericanos se diferenciaron entre sí por su grado de centralización del poder en las fuerzas de sus burocracias, y en el alcance de sus capacidades y autonomías que han obedecido a un lento y largo proceso histórico. Para ello se crearon instituciones que en algunos casos permanecieron desde el siglo XIX hasta el XX, en otros casos surgieron nuevas instituciones en el siglo XX. *“Los partidos políticos o las fuerzas armadas tomaron un rol más activo en la creación de las instituciones durante el proceso de formación del Estado...”* (López-Albes, 2003: 27).

En El Ecuador surgió un nuevo modelo en la costa que impulsa una economía mucho más dinámica que el de la sierra. Se inauguran los primeros bancos al comenzar la segunda mitad del siglo XIX. Se institucionaliza el salario y la inversión del capital que se orienta a una nueva producción. Mientras que en la sierra la iglesia y los terratenientes, identificados con los conservadores andinos, mantenían ciertas formas coloniales de dominio y control sobre los sectores campesinos y populares como el “paternalismo” del encomendero, pero en un marco de producción capitalista. La costa sin trabas coloniales permitió a su clase dominante colocar el cacao en mercados exteriores; pasa de una economía basada en la agricultura de consumo doméstico a otra de agro exportación, a fines del siglo XIX (Cueva, 1973: 7, 9).

La presencia de esta doble dinámica económica de fracciones de poder oligárquico en la costa por un lado y terrateniente en la sierra por otro, también lo confirman otros autores. Por ejemplo, Tapia (2010: 103, 106) expone la existencia de un orden social patrimonialista de terratenientes, concentradores de grandes propiedades de tierra que consolidaron latifundios coexistían y compartían el poder con los Estados liberales que no alcanzaban el monopolio y dominio en sus territorios a nivel nacional, más bien se trató de estructuras de autoridad y autogobierno con influencia en ciertas porciones de territorio.

En el caso ecuatoriano, a fines del siglo XIX, la nueva burguesía costeña creó las condiciones para el desarrollo de asalariados agrícolas autónomos montubios, de donde Eloy Alfaro recluta sus huestes. Es un momento de descenso de la clase dominante serrana

pero que mantiene poder e incidencia en el nuevo Estado en construcción que intenta debatirse en la correlación de fuerzas costeñas y serranas. Al mismo tiempo sectores mestizos adquieren más preeminencia como fuerza social pequeño burguesa y comienza a ser actor protagónico del escenario histórico y político (Cueva, 1973: 11, 13).

Para Boron (2003: 103, 104) varios países de América Latina construían sus Estados a fines del siglo XIX a partir de la gestación de un pacto oligárquico en el que participaban fracciones burguesas, los terratenientes señoriales y el capital imperialista. Se trató de una alianza que enfrentó a varios sectores populares: artesanos, pequeños comerciantes, nacientes sectores del proletariado y campesinos. Era un Estado oligárquico liberal.

Mariátegui (2007: 41 y ss.) demuestra que en los países andinos hasta comienzos del siglo XX, no se logró la liquidación de la feudalidad y no había una verdadera clase burguesa capitalista. Sobrevive el feudalismo con sus latifundios, no existía la solución liberal para liquidar la servidumbre, que sería el fraccionamiento de latifundios y creación de la pequeña propiedad.

...en el proceso de construcción histórica de América, todas las formas de control y de explotación del trabajo y de control de la producción-apropiación-distribución de productos, fueron articulados alrededor de la relación capital-salario y del mercado mundial. Quedaron incluidas la esclavitud, la servidumbre, la pequeña producción mercantil, la reciprocidad y el salario (Quijano, 2000: 204).

España trajo el Medioevo: inquisición, feudalidad; y luego, “...*la Contrarreforma: espíritu reaccionario, método jesuítico, casuismo escolástico...*” (Mariátegui, 2007: 42). Según este autor, de todo esto la región se ha librado a excepción del feudalismo. Durante el período de caudillaje militar faltaba una reivindicación campesina orientada a la redistribución de la propiedad agraria. El caudillo era el principal sostén del latifundio que se consolidó y se extendió en varios países latinoamericanos, a falta de una clase burguesa capaz de organizar el Estado apoyado en instituciones democráticas y liberales. De acuerdo con Quijano (2000: 204), los elementos raza y división del trabajo quedaron estructuralmente asociados y reforzados mutuamente a partir de un nuevo modelo mundial del capitalismo dependiente neocolonial.

Al igual que en Bolivia, en Ecuador la racialización de la clase escamoteó formas de dominación entre siervos y señores. Coronel (2011) afirma que la transformación histórica fue un proceso de lucha de sectores indígenas y campesinos que implementaron estrategias de adaptación, resistencia y negociación en la construcción del Estado.

Para Zabaleta (1986), desde una lectura marxista, en la formación del Estado confluyeron las acciones de las élites intelectuales y lo “nacional-popular”, entendido así la lucha de sectores populares, por ejemplo el bloque obrero-campesino en Bolivia, actores que hasta entonces permanecían invisibilizados y marginados por las oligarquías criollas.

Las insurrecciones populares y las clases sociales se articularon al proyecto oligárquico mediante coaliciones y alianzas para la construcción de los Estados nacionales. La noción de lo nacional fue el resultado de esta articulación social propiciado por los Estados de Ecuador y Bolivia.

Durante las décadas de 1930 y 1940 se produce la construcción de los Estados nacionales a partir de la crisis de la hegemonía de la oligarquía que obligó a las clases burguesas atender sus tareas pendientes para consolidar el desarrollo del capitalismo, la liquidación de las bases materiales que dominaban los terratenientes patrimonialistas y la construcción de sus propias hegemonías. Este proceso se produce en medio de pugnas y acercamientos de poder que obligó a las burguesías en cada país a tener momentos que fluctuaban entre su dominio hegemónico y momentos de pactos con el resto de fracciones oligárquicas y terratenientes: una hegemonía compartida. Desde la gran crisis capitalista de 1929, denominada la Gran Depresión, se inició una nueva fase de desarrollo capitalista en América Latina que facilitó el ascenso de las burguesías nacionales, puso en vereda pero sin eliminar a sus enemigos oligárquicos, a partir de medidas tales como el control de los movimientos obreros, a los que se los integró en cada Estado y les procuró un acceso mínimo a niveles de bienestar (Boron, 2003: 105).

Ecuador: inestabilidad y pugnas en la primera mitad del siglo XX

Un ejemplo de inestabilidad política, momentos de alternancia entre democracia y autoritarismo y de pugnas entre sectores dominantes y otras clases sociales durante el proceso de constitución del Estado, es el siguiente pasaje histórico de la primera mitad del

siglo XX, en el que los partidos y los militares tuvieron una presencia continua en el panorama político y de construcción del Estado en el Ecuador. Es un momento histórico que se debatía entre las estructuras coloniales y las nuevas, pero insuficientes, condiciones capitalistas, que mantenía un modelo dependiente de la economía ecuatoriana con la metrópoli, especialmente liderada por Estados Unidos.

Para que cada Estado moderno alcance fortaleza, sus ámbitos políticos, administrativos, coercitivos, culturales, simbólicos del monopolio de su autoridad deben copar y dominar en todo un territorio nacional (Tapia, 2010: 97). Este monopolio del poder simbólico que tiene el Estado es el resultado no solo de la cohesión de una sociedad a partir de la producción de ideas-fuerza, sino también a partir de legitimaciones, imposiciones, dominaciones, luchas por la hegemonía en los que están presentes la violencia y relaciones conflictivas que aparecen como normales o como dadas por el mundo (García Linera, 2010: 10).

La crisis del modelo agro exportador fue el momento clave de la transformación del Estado. Se armó un tejido de alianzas para construir otro tipo de Estado de bienestar con distintas clases y regímenes en Ecuador. En los años 1930 y 1940 la izquierda en el país se planteó como objetivo la conformación de alianzas con sectores excluidos, al mismo tiempo colaboró con la construcción del Estado liberal, aunque después de la Segunda Guerra Mundial fueron expulsados de funciones estatales. Mientras la derecha también se organizó para cooptar apoyo popular.

El liberalismo ecuatoriano, en su proceso de construcción del Estado y del capitalismo para superar las estructuras y formas económicas coloniales, tuvo su término en 1912, con la masacre de Eloy Alfaro y sus tenientes en la “hoguera bárbara”, impulsada por la derecha ecuatoriana. A partir de entonces y hasta 1925, en el Ecuador se produce el período denominado “plutocrático” que buscó la consolidación del orden liberal-burgués (Cueva, 1973: 14).

Entre los factores que impidieron a la burguesía costeña intervenir en la sierra fue el predominio demográfico del campesinado indígena que permitía a los terratenientes un control por sobre la mayoría de la población ecuatoriana de entonces. Gracias el poder

económico la burguesía costeña logró compartir el poder estatal con la clase dominante serrana. Además, el régimen liberal del Presidente Leonidas Plaza (1912-1916) tuvo que enfrentar la insurrección izquierdista de Carlos Concha en la selvática provincia de Esmeraldas, con un pacto con los conservadores para blindar la defensa de los sectores dominantes y sus influencias regionales (Cueva, 1973: 16, 17). Los indígenas, por ejemplo, no existían jurídicamente. Se creó lo que Guerrero (2010: 255) denomina la ventriloquía: los liberales en Ecuador hablaban en nombre de los indios mientras que acusaban a los conservadores como sus destructores. Considerados los indios como gente sin conocimiento de las leyes, otros hablaban en su nombre y los representaban, nunca tuvieron voz propia.

Desde entonces, el Ecuador fue testigo de grandes agitaciones, tumultos y movilizaciones, debido al agravamiento de la situación económica que perjudicaba a las masas trabajadoras. La más importante movilización del período fue el trágico 15 de noviembre de 1922, cuando masacraron al movimiento popular y los cadáveres los lanzaron al río Guayas, episodio popularizado como “las Cruces sobre el Agua”, nombre de la novela escrita sobre el hecho por Joaquín Gallegos Lara (Cueva, 1973: 20, 21).

Las condiciones de crisis permitió que militares intervengan, liderados por oficiales de baja graduación, y dieron un golpe de estado el 9 de julio de 1925, acontecimiento conocido como la Revolución Juliana, en el que los militares aprovecharon su prestigio e incidencia política en el proletariado costeño y el campesinado serrano (Cueva, 1973: 22).

En el Ecuador con la revolución juliana se vivió una transición hacia la consolidación oligárquica, y se conformó un movimiento popular en el que confluía una diversidad étnica y de clase importante. Esta revolución tuvo como protagonistas a jóvenes tenientes que dan un golpe militar y conformaron juntas integradas por civiles y militares, actores de clase media, integrantes de comunidades, núcleos de trabajadores y militantes del Partido Socialista. Entre las reivindicaciones planteadas por estos colectivos se destacan demandas campesinas y obreras en un marco de derechos sociales y es el origen del corporativismo que negociará con el Estado el desarrollo de un marco jurídico para atender las reivindicaciones sociales (Coronel, 2012: 381 y ss.).

Los militares no intentaron acabar con la burguesía bancaria, sino limitar su poder a partir de medidas de regulación estatal, que luego se consolidarían con la creación del Banco Central y la Superintendencia de Bancos. Los militares tuvieron que sortear los boicots de la burguesía bancaria y seguir una política de tira y afloja. Igual que con la revolución liberal, esta revolución juliana no pudo transformar las estructuras económicas y políticas ecuatorianas. El regionalismo fue otro factor que impidió a los jóvenes militares apuntalar un proyecto radical de transformación, pues la burguesía guayaquileña impuso la versión de que las medidas de los militares atacaban a Guayaquil. Lo que pudieron lograr los militares fue aplicar medidas que favorecían a las emergentes clases medias ecuatorianas que se instalaba en el ejército y la burocracia estatal. Además lograron algunas leyes y beneficios orientados a derechos de los trabajadores asalariados. Pero fue un período de indiferencia con los sectores indígenas y campesinos serranos (Cueva, 1973: 23-28).

En la década de 1930 el Estado garantizó los derechos comunitarios alrededor de la propiedad de la tierra. Las élites terratenientes cuestionaron este proceso y las comunidades indígenas fueron discriminadas. Pese a estos conflictos sociales, los militares crearon un nuevo marco jurídico, como sector social formado dentro de los cambios de educación militar por influencia europea, fascista y socialista. Plantearon una nueva propuesta de lo nacional, congruente con las tensiones sociales y una economía de guerra. Integraron a lo nacional la imagen de lo popular para reconocer sus demandas e incorporaron sus fuerzas a la economía. Rompieron la imagen de los hacendados para que en su lugar se instaure el Estado, con el objeto de borrar la etnicidad del campesinado ligado al discurso racista de los terratenientes. Los militares y el Estado reconocieron la dignidad de los campesinos como parte de un tema de nación. Las constituciones, las leyes, las ordenanzas, los decretos gubernamentales, las actas, los títulos de propiedad, han sido los instrumentos escritos legales que legitimaron al Estado y al poder a partir de la década de 1930.

Es un período histórico en el que se produjo lo que Harvey (2014: 57) reflexiona: un Estado que buscaba una forma de gobernar y administrar poblaciones diversas; en unos momentos mediante procedimientos democráticos que apelaba al consenso y en otros

recurría a la coerción y la fuerza mientras apoyaba la acumulación del capital y garantizaba la consolidación de la propiedad privada, especialmente en la costa ecuatoriana.

Es una década en la que se consolidaron organizaciones indígenas y campesinas en la sierra y obreras en la costa, que poco más tarde se convertirían en organizaciones nacionales. Por primera vez indios y montuvios buscaban expresarse con voz propia acompañada de un importante movimiento intelectual de izquierda, especialmente plasmada en la literatura, que reflejó por primera vez las características culturales y populares del Ecuador (Coronel, 2012: 390, 393).

Luego de la guerra “de los cuatro días” que ocurrió desde el 28 de agosto de 1932, el Ecuador asistió a un callejón político sin salida, ni los latifundistas ni la burguesía tenían, por si solas, la capacidad de gobernar el país. El árbitro de la contienda fue la clase media insertada en los militares y burócratas del Estado. Además emergió en esta crisis el fenómeno político que salvaría la hegemonía del país y que coparía durante cuarenta años el escenario político electoral: el populista José María Velasco Ibarra, que sedujo la atención del subproletariado, sector de subempleados y desempleados que copó las grandes urbes ecuatorianas, especialmente en Guayaquil, y lo eligió Presidente por primera vez en septiembre de 1933, con el 80% de los sufragios, además del apoyo de conservadores. Pero la crisis política hegemónica produjo, pese a la popularidad de Velasco Ibarra, el efímero paso por el gobierno y fue derrocado el 20 de agosto de 1935 (Cueva, 1973: 34-40).

Entre 1935 y 1944 se sucedieron varios gobiernos en medio de desestabilización política, golpes de estado, crisis mundial, repercusiones de la Segunda Guerra Mundial, invasión peruana. Una coalición de partidos de izquierda con el Partido Conservador y una fracción del Partido Liberal formaron la Alianza Democrática, a la que se sumaron pequeños grupos políticos, y llamaron a Velasco Ibarra a que ocupara la Presidencia, en mayo de 1944. Cueva (1973: 54 y ss.) resalta la presencia del Caudillo José María Velasco Ibarra desde “la Gloriosa del 44”, que apareció como redentor para salvar la crisis política. Para este autor, el proceso político se caracterizó por un populismo que apoyado por la cada vez más importante presencia poblacional del subproletariado, aplicó medidas parcialmente favorables a las dos fracciones de la clase dominante de la costa y la sierra. Sin embargo no

contentó a ninguna de las dos, ni produjo cambios importantes que favoreciera a la clase media ni a los sectores populares. Los desmedidos propósitos de enriquecimiento de la burguesía costeña y las ambiciones de los latifundistas rebasaban la tolerancia que sintieron con el caudillo. “La Gloriosa del 44” “*No redefinió la ciudadanía para incluir a los indígenas, los campesinos ni los trabajadores pobres*” (Becker, 2007: 143).

Velasco Ibarra tuvo que enfrentar el descontento de los sectores dominantes, la crisis sin solución de la pauperización, la oposición de la clase media, entre otros problemas, y como solución se proclamó dictador el 30 de marzo de 1946, para reprimir las movilizaciones populares y a la izquierda. Paradójicamente, aunque su inclinación era hacia la derecha, la clase dominante concebía al populista Velasco Ibarra con tinte de izquierda. Su dictadura duró pocos meses, hasta que se reunió otra Asamblea Constituyente y el 10 de agosto las fuerzas de la oligarquía aceptaron al caudillo como el mal menor. Sin embargo Velasco Ibarra no pudo palear la crisis económica ni las agitaciones, y en mayo de 1947 fue nuevamente derrocado. El 15 de septiembre el Congreso nombró Presidente a Carlos Julio Arosemena Tola, para terminar el período de Velasco (Cueva, 1973: 60-62).

En 1950 el litoral vio incrementar la población y favoreció a las fuerzas liberales relacionadas con la burguesía costeña. Esto obligó a los conservadores a limar sus diferencias con los liberales. Además se notaba la presencia importante de la clase media desde lo cuantitativo, capaz de arrastrar mediante adhesiones y lealtades a otras redes sociales. Sin embargo se trataba de una clase media “aburguesada” que debilitó a la izquierda (Cueva, 1973: 67).

La etapa entre 1925 y 1948 fue tan inestable políticamente en el Ecuador, se sucedieron 23 gobiernos en igual lapso de años. Pero entre 1948 y 1960 se produjo una estabilidad de tres gobiernos que terminaron sus períodos con normalidad por la favorable coyuntura económica: Galo Plaza (1948-52), Velasco Ibarra (1952-56) y Camilo Ponce (1956-60) (Cueva, 1973: 63).

Hasta la década de 1960, el Estado en el Ecuador demostró imposibilidad para procesar las demandas de los indígenas y otros sectores sociales, porque se lo diseñó desde una

concepción blancomestiza que marginó a las nacionalidades indígenas y a las poblaciones afroecuatorianas (Ramón, 1993: 257).

En el Ecuador de 1962 el sector obrero era muy marginal. En Guayaquil, la ciudad más industrial de entonces, los jornaleros y obreros representaban apenas el 10% de la población económicamente activa (Cueva, 2007: 60).

Becker (2007) plantea que las organizaciones populares en América Latina han alcanzado importantes niveles de organización y presión política, pero muchas veces han entregado sus proyectos a líderes que los han traicionado, como sucedió en Ecuador con Velasco Ibarra, especialmente con la insurrección popular de 1944.

Bolivia: 1930-1982

En Bolivia las insurrecciones populares y las clases sociales se articularon al proyecto oligárquico mediante coaliciones y alianzas para la construcción del Estado. Se produjeron pactos de dominación, tejido de formas de poder entrelazadas que se construyeron mediante el conflicto diario y la combinación contingente de las jerarquías y diferencias de poder. Estos pactos involucraron también a los sectores subalternos.

...Las relaciones “políticas” actuales de dominación se presentan así, en todos los niveles, como relaciones de consentimiento y de dirección revestidas de la forma específica de violencia que es la violencia “constitucionalizada” del estado de derecho y las relaciones de opresión directa evolucionan hacia relaciones políticas de hegemonía (Poulantzas, 1977: 63).

La noción de lo nacional fue el resultado de esta articulación social propiciado por el Estado. Se construyó un discurso de Estado nacional a partir de la Guerra del Chaco, década del 30 del siglo XX, se presionaba para que Bolivia se vuelva un estado federal. Los caciques y líderes campesinos e indígenas negociaron su participación mediante su movilización para que el Estado los represente. Es un momento de disputa sobre el carácter del Estado. La movilización en la guerra del Chaco profundizó una cultura política sobre la constitución indígena.

Las instituciones estatales reproducen las relaciones de dominación y desigualdad de la sociedad y también reflejan las luchas de los sectores subalternos. Los diversos grupos sociales construyen múltiples identidades que se entrecruzan enfrentándose a las relaciones de poder existentes. En este contexto se cristalizan las diferencias y jerarquías de clase,

etnia, género, edad. Este proceso se da al interior del grupo que confronta, entre grupos étnicos y entre estos y el estado (Mallón, 2003: 91, 92).

Arze (2002) cuestiona los modelos de desarrollo impuestos durante la segunda mitad del siglo XX, sobre la base de una revisión histórica en los períodos 1943-1963, 1970-1979 y 1979-2002. En la primera parte, Arze critica que el liberalismo tradicional fuera extranjerizante, sin consideraciones con la realidad histórica y la evolución de los países de la región. El único y más importante esfuerzo por crear un programa original fue el documento *Bases y Principios del MNR*, planteado en 1942, inspirado en el *Programa de Principios de la Federación Universitaria Boliviana* de 1928, de corte nacional y revolucionaria y que concretó la Revolución de 1952. El MNR tiene el mérito de socializar su Programa y lograr una coalición de militares, trabajadores y campesinos que lo respalde. La propuesta orientó las actividades del MNR en el período 1942-1964. La coalición logró su primer protagonismo a partir del 20 de diciembre de 1943 con el gobierno de la junta militar al mando de Gualberto Villarroel, participaron los dirigentes del MNR, especialmente Víctor Paz Estenssoro, Carlos Montenegro y Augusto Céspedes. Sin embargo, Estados Unidos se opuso a este gobierno y amenazó con desconocerlo si Bolivia no cumplía con tres condiciones: 1. Retiro del MNR del gabinete, 2. Convocatoria a elecciones parlamentarias y, 3. Control del parlamento por simpatizantes del régimen militar.

Para sorpresa del Gobierno y de observadores internacionales, el MNR gana las elecciones parlamentarias de junio de 1944 con 66 escaños frente a 40 de otras bancadas. Ello llevó a la restitución de Paz Estenssoro como Ministro de Hacienda.

Elegido Presidente Constitucional el Mayor Gualberto Villarroel, el gobierno impulsa la movilización del movimiento obrero y campesino de Bolivia. Promovió importantes leyes de atención de vivienda y salud en beneficio de los obreros, estabilidad laboral e inmunidad de dirigentes de los trabajadores por sus actos políticos y sindicales y defensa de intereses nacionales y populares. El gobierno termina abruptamente con la muerte del Presidente Gualberto Villarroel en la Plaza de Murillo de la Paz, el 21 de julio de 1946 a manos de una turba dirigida por el PIR, partidos tradicionales y la masonería.

Arze explica que entre 1946 y 1952 los dirigentes y militantes del MNR fueron perseguidos, asesinados algunos y exiliados otros como parte de la restauración oligárquica en el período conocido como “Sexenio”.

Hubo intentos por convocar una insurrección popular a nivel nacional sin éxito porque el MNR y las organizaciones de trabajadores y campesinos fueron duramente reprimidos y derrotados en la Guerra Civil de 1949 y en la masacre obrera de Villa Victoria. A partir de entonces el MNR intenta defender su programa nacional con las demandas de: nacionalización de minas, reforma agraria y el voto universal.

El pacto militar campesino se rompe con la masacre de campesinos en Tolata y Epizana realizada por el gobierno de Banzer en febrero de 1974. Otro hecho nunca aclarado fue el asesinato de varios altos jefes militares en el período banzerista. Asimismo fue repudiada la cercanía de relaciones entre los gobiernos del chileno Pinochet y de Banzer.

Pese a los avances democráticos que llegaron con la Revolución de 1952, en el fondo este proceso activó “el tema étnico por la negativa”. De esta manera, “con cierta visión paternalista y civilizadora” las identidades étnicas emergentes se disolvieron en la identidad nacional boliviana, con lo que finalmente, se homogenizó a los campesinos y a los indígenas bajo el rótulo de mestizos para no tener que lidiar con sus heterogeneidades.

El mestizaje –separado de una descolonización efectiva- pasó a ser, para el nacionalismo de los años 40 y 50, la condición sine qua non para la construcción de una verdadera nación boliviana” (Stefanoni, 2008: 37, 39).

Los modelos aplicados llevaron a Bolivia a un estado de crisis y de estancamiento de su economía. A partir de 1971 asume el poder el Coronel Hugo Banzer, aunque se definió nacional y revolucionario, su gobierno fue totalitario orientado a beneficiar a la empresa privada en contra de los sectores obreros, campesinos y de clase media, cuya defensa propugnaba el MNR.

Entre 1972 y 1979, se aplicaron medidas que provocaron resultados asimétricos en las importaciones, en las inversiones privadas directas y en los flujos monetarios. Con datos estadísticos y comparación con otros estudios, Arze (2002: 288 y ss.) demuestra que el máximo crecimiento de la economía boliviana en este período fue de 6,9% en 1973, inferior

al logrado por el gobierno del MNR en 1964 que fue del 7,2%. En síntesis, después de 1950 el PIB de Bolivia se reduce de 32,6% a 15,3% en 1978. Los sectores mineros y agrícolas se deprimen y el sector industrial sufre estancamiento en este período. Los salarios también bajan y la deuda externa crece significativamente entre 1964 y 1980 en favor de la Banca Privada Transnacional.

En términos globales, Arze (2002) demuestra que entre 1964 y 1982 los gobiernos bolivianos orientaron su gestión a beneficiar a la empresa privada y ampliar la deuda externa que produjo un contexto económico precario.

El desarrollismo

En el período comprendido entre 1960 hasta mediados del 2000 se aplicaron en Ecuador y Bolivia dos modelos, que parecen opuestos en sus concepciones, el uno desarrollista estatista - centrado en el papel protagónico del Estado- y el otro neoliberal –fundamentado en el libre mercado-, pero ambos se orientaron a consolidar al Estado y a los capitales económico, informacional y simbólico, y excluyeron económica y políticamente a importantes sectores sociales.

Cueva (1973, 1982) plantea que los Estados latinoamericanos se articularon a la economía mundial en condiciones de dependencia, no de soberanía nacional. No fueron revoluciones descolonizadoras, sino revoluciones que adoptaron características liberales en el Estado y desarrollo de características comerciales y financieras en el marco de la dependencia con la metrópoli. Arze (2002) también cuestiona los modelos de desarrollo impuestos durante 50 años en la región: el desarrollismo y el neoliberalismo (1950-2000), así como la validez y la forma en que han sido aplicadas las doctrinas occidentales a partir de estos modelos. “*América Latina no era, ni siquiera lo es en nuestros días, una formación capitalista pura; tampoco es un área en donde el capitalismo se haya desarrollado de manera autónoma*” (Cueva, 1982: 213).

La construcción de la vida pública separada formalmente del poder de la Iglesia Católica en América Latina se realizó durante el siglo XX a partir de la declaración laica del Estado, un siglo después de haberse formado las repúblicas. Especialmente el período

comprendido entre 1945 y 1980, se aplicaron modalidades que sentaron las bases de Estados que regían a sociedades a partir de procesos significativos de ciudadanía y atención a demandas sociales de organizaciones sindicales, étnicas y poblacionales.

Época en que se planteó jurídicamente en Europa el Estado social, luego de la Segunda Guerra Mundial, fue una nueva concepción de organización política moderna contrapuesta al Estado liberal burgués del siglo XIX. El Estado social formulaba y garantizaba derechos sociales y económicos para favorecer a todos los ciudadanos de un país con equidad y mejorar sus niveles de vida a partir de condiciones políticas, sociales, económicas y culturales que el Estado creaba. Varios países europeos incorporaron a sus Constituciones el carácter del Estado social. La Constitución española de 1978 es una de las que mejor recoge las características del Estado social, que implica reconocer que la economía no es un sistema perfecto y autoregulado y que necesita de la constante intervención, control y dirección del Estado (Martín Seco, 1998: 31 y ss.).

El Estado es el único que puede en la sociedad producir políticas tributarias y el cobro de impuestos, es una condición similar al monopolio de la violencia en un territorio nacional. La concentración del capital económico vinculado a la creación de impuestos unificados es paralela a una concentración del capital informacional (de la que el capital cultural es una dimensión) que es en sí una correlación con la unificación del mercado cultural (Bourdieu, 1999: 61). Cada capital funciona en relación con un campo, sus reglas y regularidades, al que el capital confiere poder y a sus instrumentos materializados de producción o reproducción, cuya distribución constituye la estructura misma del campo.

El Estado es la culminación de un proceso de concentración de los diferentes tipos de capital: la fuerza física o instrumentos de coerción (ejército, policía), capital económico, el capital cultural o, mejor concebido como informacional y el capital simbólico. Es esta concentración, como tal, que constituye al Estado como titular de una especie de metacapital de la concesión de poder sobre otras especies de capital y sobre sus propietarios (Bourdieu, 1999: 57).

El Estado, en lugar de ser la expresión de una exigencia universal y racional, es la representación de una clase dominante, es la repetición y el reforzamiento de intereses particularistas (Bobbio, 1977: 152).

El sustento de los Estados latinoamericanos es el afianzamiento del capitalismo, cada Estado moderno se construyó sobre la base de la consolidación de la propiedad privada como el ideario de la burguesía, con intereses contrapuestos a la aristocracia y a los terratenientes (Martín Seco, 1998: 33). Este proceso de consolidación del Estado se desarrolla sobre la base de luchas hegemónicas de sectores de dominación que aparecen como “bloque dominante” en el que fracciones de una burguesía nacional, con rezagos de sectores terratenientes, disputan el poder en relación a la hegemonía del gran capital monopolista internacional, al mercado interno y a la tecnocracia civil y militar que también forma parte del “pacto de dominación” (Boron, 2003: 72, 73).

En las sociedades latinoamericanas el Estado ha favorecido decisivamente a la producción y reproducción de los instrumentos de construcción de la realidad social, tal como lo explica Bourdieu (1999: 68). Estas estructuras son formas cimentadas históricamente de modo arbitrario y convencional. El Estado ejerce presencia con la creación de instituciones burocráticas orientadas a separar lo público de la vida subjetiva o privada y de sus normas morales.

El Gobierno de Galo Plaza Lazo en Ecuador, 1948-1952, según Cueva (1973), sentó las bases para la implantación del modelo desarrollista, apoyado por Estados Unidos, encaminado a la activación de la economía productiva y dependiente que mejoró los indicadores de exportaciones y de crecimiento. Consiguió préstamos para transformar la estructura productiva del país, e invirtió en el banano, creó una clase media bananera, para romper a la oligarquía costeña y por sobre los terratenientes y campesinos. Estableció un boom económico con el banano que financiaba al mismo tiempo al Estado.

En Ecuador, entre 1960 y 1970, se produce un período de inestabilidad tras el declive de la efímera prosperidad económica y la agudización de las condiciones aun coloniales que se mantenían especialmente en la sierra. Entre la crisis del banano y el boom petrolero hubo un lapso de dictaduras. Los partidos de izquierda no lograron construir liderazgo para las elecciones. El desarrollismo se completó en el Ecuador con el boom petrolero, desde la década de 1970 con la dictadura de Guillermo Rodríguez Lara. Este modelo de desarrollo fue diseñado por la Comisión Económica para América Latina, CEPAL,

por eso también conocido con el nombre de “modelo cepalino”, planteó al Estado como ente planificador y controlador del desarrollo socioeconómico.

En la década de 1970, el Estado en Ecuador y Bolivia fue el pilar fundamental del modelo de desarrollo hacia la modernización, o modelo desarrollista, protector de la industria mediante un sistema regulador del mercado en los países latinoamericanos. Fue un Estado del bienestar, igualmente conocido como Estado benefactor, que además de estimular la demanda y el consumo mediante la redistribución de los ingresos y la elevación de la capacidad adquisitiva de la población, desarrolló políticas sociales, subsidios, mayor preocupación por mejoras urbanas, infraestructura energética, vialidad, educación y salud.

Este modelo desarrollista de origen Keynesiano², proponía al Estado como el motor del progreso económico e integrador de sectores sociales excluidos, impulsó procesos de industrialización sustitutivo de importaciones en Latinoamérica al tiempo de implementar la “ciudadanización” política y social (Lechner, 1998: 91).

En este marco de Estado desarrollista y benefactor se escribe la Constitución Política del Ecuador de 1979 que amplió los derechos políticos, se aprobó el voto de los analfabetos y se incorporó a los indígenas al padrón electoral (Ortiz, 2012: 15). El Estado ecuatoriano cuando estaba en manos de la dictadura militar denominada “Gobierno Nacionalista y Revolucionario”, presidida por el General Guillermo Rodríguez Lara (1972-1976), sustentó su accionar económico con la explotación estatal del petróleo en yacimientos de la Amazonía ecuatoriana. El financiamiento del presupuesto público que provenía de los ingresos petroleros representó del 40 al 60%, entre 1970 a 1980 (Báez, 1992: 48, 72).

El Estado es el único que puede en la sociedad producir políticas tributarias y el cobro de impuestos, es una condición similar al monopolio de la violencia en un territorio nacional, como ya se explicó más arriba. Son condiciones que permite al Estado controlar el campo coercitivo al mismo tiempo que el campo informacional que es en sí una correlación con la unificación del mercado cultural (Bourdieu, 1999: 61).

² Debido al autor del modelo: el británico John Maynard Keynes.

El desarrollismo fue un modelo que funcionaba tal como lo explica Cueva (1973): el modo de producción dependía de la jerarquía de clases y el Estado, controlado por las élites dominantes. Se reforzó la dependencia de lo político respecto de lo económico, así como la relación del Estado con las grandes concentraciones financieras a partir de una transformación de las estructuras objetivas de este Estado, en función de los intereses específicos de la fracción hegemónica (Poulantzas, 1977: 76).

Este modelo desarrollista en América Latina que fortaleció el aparato estatal en función de intereses hegemónicos de la clase dominante, en la década del 60 del siglo pasado, determinó cambios y prioridades del poder y la inversión para consolidar el capitalismo, mejoró la industria, el comercio, dinamizó el capital financiero, desarrolló obra pública, especialmente carreteras y energía. Apoyó a una base agro industrial y configuró el mercado nacional a partir de la construcción de vías que conectaron a varios puntos importantes del país.

El mejoramiento de los sistemas de comunicación y de información, junto con la racionalización de las técnicas de distribución (embalaje, control, sistema de inventarios, uso de contenedores, retroalimentación del mercado, etc.) daba lugar a una aceleración en la circulación de mercancías a través del mercado... Una segunda tendencia fue el desplazamiento del consumo de mercancías hacia el consumo de servicios –no solo personales, empresarios, educativos y de salud, sino también relacionados con los entretenimientos, los espectáculos, los happenings y las distracciones (Harvey, 1998: 315).

En Ecuador, la inversión externa buscó la dinamización de las actividades económicas y financieras, mediante endeudamiento, pero condicionado a la subordinación de las economías desarrolladas, hasta que se produjo el boom petrolero, aproximadamente entre 1972 y 1976 (Baez, 1992: 46, 49, 50).

El desarrollismo contribuyó con la formación de una ciudadanía universal y homogénea (Ortiz, 2012: 79), una ciudadanización que se planteaba sobre la base de un imaginario nacional de la patria, su territorio y sus símbolos. La emergencia de las élites burguesas y del capital transnacional y el declive de los terratenientes en países como Ecuador, es la tónica de este modelo de desarrollo cepalino. En este proceso la propia CEPAL reconoce la exclusión de sectores populares:

En la mayor parte de los países latinoamericanos, las variaciones experimentadas por la distribución del poder en las sociedades no se han acompañado de un incremento significativo de la participación popular en la toma de decisiones. Ha declinado la importancia relativa de las clases terratenientes y han tendido a compartir el poder las tecnoburocracias y los grandes intereses industriales y financieros, con participación creciente de las empresas transnacionales (CEPAL, 1977: 60, 61).

Durante el desarrollismo en el Ecuador los sectores campesinos e indígenas no tuvieron una expresión nacional. Las organizaciones eran de carácter local con alguna presencia regional, como por ejemplo en la sierra, y sus líderes no alcanzaban protagonismo político. Las críticas al Estado benefactor del modelo desarrollista procedieron de sectores neoconservadores, entre los reparos más importantes a este modelo se cita a continuación:

...los propios mecanismos introducidos por los estados benefactores para resolver sus conflictos y crear mayor igualdad de oportunidades, esto es, los derechos legales y un sector estatal ampliado, han conducido a nuevos conflictos y han violado los derechos y la libertad de algunos para favorecer a otros. Al afectar el derecho central de los sistemas de mercado liberales, esto es, la propiedad privada, la intervención y regulación del Estado minan tanto la libertad de los empresarios como el incentivo del lucro en la población trabajadora. Lejos de aumentar la justicia social o igualdad de oportunidad, el Estado benefactor debilita las precondiciones para las dos. En resumen, recompensa el fracaso en vez del éxito. Además, en el nombre de la igualdad, la intervención estatal en la vida diaria de sus clientes presenta una grave amenaza a la libertad, a la vida privada y a la autonomía (Cohen, 2000: 13, 14).

Con el desarrollismo el Estado fue la columna fundamental, protector de la industria mediante el sistema de sustitución de importaciones y un fuerte control del mercado. Este Estado “del bienestar” ejecutó políticas sociales, subsidios, mayor preocupación por educación y salud, además estimuló la demanda y el consumo mediante la redistribución de los ingresos. Un Estado que se preocupó por invertir en infraestructura para el comercio, la circulación de mercancías, transporte, comunicaciones, consumo.

El modo de producción define el análisis de Cueva (1973), del que depende la jerarquía de clases y el Estado, controlado por las élites dominantes. Este modelo fortaleció el aparato estatal, apoyó a una base agro industrial y configuró el mercado nacional a partir de la construcción de vías que conectaron a varios puntos importantes del país. La emergencia de

las élites burguesas y del capital transnacional y el declive de los terratenientes en países como Ecuador, es la tónica de este modelo de desarrollo.

Gracias al dinamismo que el desarrollismo imprimió en el Ecuador se produjo un crecimiento industrial que generó un cierto proletariado, y surgieron nuevas organizaciones sindicales (Ramírez, 2009: 67). En el Ecuador se crearon procesos de constitución institucional en diálogo entre comunidades, el Estado y los militares. Se conformaron organizaciones a nivel de país: federaciones y confederaciones. Al principio como atención a conflictos locales, luego se convirtieron en expresiones nacionales de organizaciones populares que reclamaban al Estado la atención a sus demandas.

El desarrollismo propició cierta consolidación de lo nacional en países como Ecuador, pero con la crisis económica, su paradigma comienza a debilitarse, especialmente por la presión del Fondo Monetario Internacional, orientado a consolidar un capitalismo monopolista bajo el control de consorcios transnacionales (Cueva, 1982: 233).

En esta época, el gobierno socialista militar de Bolivia atendió las tensiones regionales, con la idea de modernización y aumento de la productividad. Un proyecto nacional de mayor rentabilidad, aunque no cambiaron las formas de propiedad en el agro. Los campesinos disputaron la necesidad de que se mantengan y aumenten sus condiciones de autonomía económica. La ley del Estado y no la ley de la costumbre las que reconocía la existencia jurídica como comunidades.

Es un proceso que dista de lo construido por el MNR entre 1942 y 1964 que, como se explica más arriba, fue la ejecución un programa original, soberano, acorde con la realidad boliviana apoyado por una coalición de militares, trabajadores y campesinos.

...En la década de 1970, la conciencia de clase popular y campesina comenzó a converger con la conciencia étnica a medida que resurgía el *katarismo* y gracias a influyentes intelectuales indígenas como Fausto Reinaga (Escobar, 2010: 58).

A partir de 1971 asume el poder el Coronel Hugo Banzer, aunque se definió nacional y revolucionario, su gobierno fue totalitario orientado a beneficiar a la empresa privada en contra de los sectores obreros, campesinos y de clase media, cuya defensa propugnaba el MNR. Los gobiernos dictatoriales de Barrientos y Banzer en la década de 1970 en Bolivia

desarrollaron una política de Estado de menosprecio por los campesinos e indígenas originarios. El Gobierno de Banzer rompió el pacto militar campesino que, como ya se explicó arriba, se produjo con la masacre de campesinos en Tolata y Epizana en el Valle de Cochabamba por parte de militares en febrero de 1974.

Entre 1972 y 1979, se aplicaron medidas que provocaron resultados asimétricos en las importaciones, en las inversiones privadas directas y en los flujos monetarios. Arze demuestra que el máximo crecimiento de la economía boliviana en este período fue de 6,9% en 1973, inferior al logrado por el gobierno del MNR en 1964 que fue del 7,2%.

En términos globales, Arze explica que entre 1964 y 1982 los gobiernos bolivianos orientaron su gestión a beneficiar a la empresa privada y ampliar la deuda externa que produjo resultados económicos precarios.

En síntesis, después de 1950 el PIB de Bolivia se reduce de 32,6% a 15,3% en 1978. Los sectores mineros y agrícolas se deprimen y el sector industrial sufre estancamiento en este período. Los salarios también bajan y la deuda externa crece significativamente entre 1964 y 1980 en favor de la Banca Privada Transnacional.

El desarrollismo se aplicó en Ecuador y Bolivia con distintos tipos de regímenes dictatoriales militares. La dictadura ecuatoriana del General Guillermo Rodríguez Lara fue blanda, no registró represión importante, pero marginó a las comunidades indígenas y afrodescendientes a las que no permitió participación en ninguna instancia del Estado. Mientras que la boliviana, especialmente del Coronel Hugo Banzer aplicó una política represiva y con masacres a pueblos campesinos e indígenas, su exclusión estatal fue violenta.

Hacia fines de los setenta del siglo pasado el “estado benefactor” y su modelo desarrollista entró en crisis y puso en riesgo la inversión que se había generado en salud, educación y vivienda popular, se redujeron estos índices a su mínima expresión (Cueva, 1982: 230).

El neoliberalismo

El modelo implementado, centrado en la concepción estatista, entró en crisis en la década de los años ochenta en Latinoamérica, y se lo reemplazó por el neoliberalismo que dominó el escenario económico, político y social desde principios de la década de 1980, un modelo orientado a generar el protagonismo del mercado y la iniciativa privada en la economía y la política.

Con el neoliberalismo, desde comienzos de 1980 hasta mediados del 2000, en varios países latinoamericanos se aplicó un nuevo proceso de exclusión social que comenzó a reducir el Estado y debilitar su accionar. Los gobiernos aceptaron reducir el gasto público en los sectores de salud y educación con el pretexto de la lucha contra el déficit presupuestario lo que produjo el aumento de desigualdades y pobreza (Ramonet, 2009: 51). Fue un modelo que favoreció a sectores privados de la economía e incidió en el movimiento del mercado al dotarle de un poder impresionante para lograr rentabilidad sin eficiencia.

En los casos de Ecuador y Bolivia comenzaron a construir sistemas políticos que mantenían una gran separación entre el espacio de derecho, el de los intereses económicos y el de las reivindicaciones sociales que en su mayoría se las situó en la marginalidad (Touraine, 2000: 265).

El supuesto de restauración de la competencia económica y el fin de demandas políticas que dieron lugar a la privatización y desregulación estatales entraron en conflicto con los objetivos de paz y justicia social en América Latina, porque con el neoliberalismo se reprimió los derechos de asociación y se esforzó por eliminar los derechos sociales que van desde la seguridad social, la asistencia pública y la supresión del consenso (Cohen, 2000: 15).

Davidson Budhoo, economista principal del FMI que preparó programas de ajuste estructural para América Latina y África a lo largo de los años ochenta, confesó más adelante: “Todo el trabajo que realizamos después de 1983 descansaba en el sentimiento de la misión que nos animaba, el Sur tenía que privatizar o morir. Para eso, creamos el ignominioso caos económico que marcó a América Latina y a África entre 1983 y 1988 (Ramonet, 2009: 51).

Desde el retorno de la democracia a fines de 1970 y comienzos de 1980, los sectores políticos dominantes se propusieron el objetivo de minimizar la expresión protagónica del desarrollo de los Estados en Latinoamérica y potenciar al empresario capitalista para que dinamice la sociedad y la economía a través del mercado, y se encargue de distribuir sus beneficios. El Estado declaró al capitalismo como el modelo económico que incrementó la llamada economía de mercado y consagró al actor dirigente: el capitalista. Se exacerbó la mercantilización de la sociedad que consiste en que todo responde y depende de los caprichosos movimientos del mercado, incluso la provisión de salud, educación, vivienda, recreación y seguridad social fueron liberadas de los sesgos clasistas y excluyentes porque las obligaciones del empleador disminuyeron respecto de los trabajadores, y se redujo o se anuló la regulación del Estado que obligaba a que el capitalista respondiera ante los derechos de sus empleados y trabajadores (Boron, 2003: 33).

El último reacomodo de la modernidad, el más reciente de todos, que tiende a reconfigurar los procesos de identificación de las poblaciones latinoamericanas desde comienzos de los años setenta, es el que podríamos llamar de la globalización neoliberal. Proviene de otro shock de modernización cuyos efectos no son despreciables... por la precariedad, marginalidad o dependencia de la vida económica capitalista a la que esas poblaciones están sometidas; son efectos que de todos modos alteran los contenidos e impugnan el “estilo” del cultivo de las formas en la América Latina (Echeverría, 2011: 253).

El neoliberalismo significó que solo aquellos que tenían suficiente dinero podían adquirir los bienes y servicios que requerían para su subsistencia, cuando en otras sociedades el acceso a éstos bienes y servicios son inherentes a la condición ciudadana (Boron, 2003: 33).

A nivel global, el neoliberalismo aumentó la brecha entre ricos y pobres, favoreció la concentración de riqueza e incrementó fortunas en una élite en desmedro de una mayoría de habitantes de todo el planeta.³

La reducción de los Estados y la consolidación de los mercados y las grandes empresas privadas, fueron procesos que causaron la “deshumanización” de la política por la desatención pública de las demandas y la anulación de la participación de sectores sociales

³ Hasta fines de la década del 2000, las 225 fortunas más grandes del mundo era equivalente al ingreso anual de 2.500 millones de personas, es decir, del 47% de la población mundial (Ramonet, 2009: 108).

en el Estado; y la “despolitización” de la sociedad por la crisis de credibilidad del sistema político, apatía hacia la política por parte de la mayoría de la población y la intensificación de conflictos regionales, étnicos, generacionales, de clase, de género e incluso religiosos. Con el neoliberalismo,

El mercado y el sector privado destruyen lo colectivo y se apropian de las esferas pública y social. Lo cual provoca una competencia generalizada: el mercado contra el Estado, el sector privado contra el sector público, el individuo contra la colectividad, el egoísmo contra la solidaridad. Establece una competencia entre el capital y el trabajo. Y como los capitales circulan en total libertad, contrariamente a los hombres, mucho menos móviles, el que sale ganando es el capital (Ramonet, 2009: 47).

El eje central del modelo neoliberal en Latinoamérica ha sido la reducción del tamaño del Estado y, por lo tanto, de la burocracia y del presupuesto, así se trasladó la iniciativa y protagonismo del desarrollo a la empresa privada y al mercado. Este modelo planteó que actividades productivas tradicionales asignadas al Estado (servicios de salud, de agua, de energía, de teléfonos, de la educación) fueran transferidas a la empresa privada o a corporaciones transnacionales.

A nivel económico, este modelo propuso la liberalización del comercio, creación de nuevos negocios, estabilidad de precios y clarificación de los derechos de propiedad. A través de la desregulación, liberalización, privatización, apertura de los mercados al inversor extranjero y la acción limitada del Estado en la economía y la sociedad.

Las consecuencias de este modelo fueron perjudiciales. Según estudios efectuados por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), a mediados de los años 90, durante la aplicación del modelo neoliberal, cerca de 200 millones de Latinoamericanos, 46% de la población total, no tenían condiciones de satisfacer sus necesidades básicas, mientras que 94 millones, 22% de la población, se encontraba en situación de pobreza extrema. 196 millones de habitantes del continente tenían que sobrevivir con ingresos que no llegaban a los 60 dólares mensuales, lo que da una idea de sus penurias económicas (Herrera, 1996).

En América Latina las empresas privadas crecieron y sus burguesías acrecentaron capitales, curiosamente bajo el beneficio y protección de sus Estados; pero cuando alcanzaron cierto nivel y poder, paradójicamente, plantearon la reducción del Estado y la desregulación

de la economía. Fue una reducción epidérmica porque el Estado siguió auxiliando a las empresas privadas, exonerándolas del pago de impuestos y favoreciendo sistemáticamente al capital financiero y a la banca en toda América Latina.

Es en el ámbito de la producción simbólica que el dominio del Estado se sintió con más fuerza. Las burocracias estatales y sus representantes son grandes productores de "problemas sociales" que la ciencia social no hace más que ratificar. Si el Estado es capaz de ejercer violencia simbólica, es porque se encarna simultáneamente en la objetividad: en la forma de las estructuras y mecanismos específicos de organización, y en la subjetividad: en la forma de las estructuras mentales y las categorías de la percepción y del pensamiento (Bourdieu, 1999: 55, 56). Es en medio de la consolidación de estas estructuras de dominio del Estado que se dan las luchas por la propiedad y el poder político en un proceso de pactos y dominación entre sectores sociales, poblaciones y territorios de una sociedad.

Según Becker (2007) las élites ecuatorianas percibieron a los indígenas como un elemento negativo para el desarrollo económico y eran causa de fricción que impedía la unidad nacional. Hasta fines de los ochenta del siglo XX, los sectores dominantes no reconocieron a las culturas indígenas y las marginaron.

Durante el neoliberalismo, en la década de 1990, surgieron movimientos sociales como el indígena que se opusieron a medidas de ajuste. Yashar (2008) sostiene que a partir de la tercera ola democrática se abrieron las oportunidades para la participación de los indígenas en procesos electorales en Ecuador, Bolivia y Perú. Los pueblos indígenas lograron la inclusión del reconocimiento explícito de las ciudadanía multiétnicas en las Constituciones de Nicaragua (1987), Colombia (1991), México (1992), Bolivia (1994), Ecuador (1998) y Venezuela (1999).

Son reformas constitucionales y otras legales orientadas al beneficio de los pueblos indígenas que han enfrentado varios problemas, entre ellos, la debilidad de los partidos políticos y la incapacidad de los Estados para aplicar éstas nuevas normas. Los movimientos indígenas han alcanzado éxitos notables en varios países, como territorios con autonomía, educación bilingüe, participación en espacios estatales y vocerías en debates públicos (Yashar, 2008).

Otra paradoja es que aunque existen logros, los movimientos y los pueblos indígenas han enfrentado un importante número de dirigentes cooptados por los partidos políticos y han experimentado fragmentaciones de sus organizaciones, por esto, muchos activistas indígenas han rechazado a los partidos políticos. Todo esto dentro de un contexto todavía racista que las élites políticas y económicas han mantenido, prueba de ello es el escaso o minoritario protagonismo indígena en los poderes del Estado como las funciones legislativas, ejecutivas y judiciales; y el desgaste político y organizativo que han mermado la presencia indígena en el escenario político posterior a las reformas legales (Yashar, 2008).

Los indígenas en el Ecuador pasaron de ser un actor social marginal y se convirtieron en un actor protagonista del sistema político (Sánchez y Freidenberg, 1998: 1). En la década de 1990, los indígenas ecuatorianos iniciaron levantamientos que los ubicaron como actores fundamentales en el escenario político y social, lideraron a otras organizaciones sociales para oponerse a las políticas neoliberales y coadyuvaron en la caída de varios gobiernos. Su plataforma de lucha se resume en reivindicaciones culturales, demandas agrarias y antineoliberales, hasta alcanzar el reconocimiento de sus derechos colectivos en la Constitución Política de 1998 (Ortiz, 2012: 16).

Desde entonces tuvieron lugar sucesivos levantamientos (1992, 1994, 1997, 1998, 2000, 2001) e innumerables acciones contenciosas que evidenciaron la consolidación de un denso entramado organizativo que articulaba la acción colectiva comunitaria con estructuras nacionales de representación social (Ramírez, 2009: 69).

Hasta entonces el Estado no resolvía problemas de los informales indígenas y de nuevos nichos económicos que ocupan. Lo plurinacional fue resultado del reconocimiento de procesos organizativos, tales como los del movimiento indígena: Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, CONAIE, y Federación Nacional de Organizaciones Campesinas e Indígenas, FENOCIN, articulados con proyectos políticos como Pachakutik y Partido Socialista, respectivamente, especialmente en las regiones de la sierra y la Amazonía.

Los levantamientos indígenas obligaron a la sociedad ecuatoriana a evidenciar las bases del racismo y discriminación reinantes y plantearon un discurso orientado a transformaciones de más largo plazo, especialmente para beneficiar a los sectores indígenas campesinos y su economía agraria, acceso a la educación formal para líderes, fortalecimiento de su capacidad de mediación con el Estado y consolidación de estructuras organizativas propias, fuera de los ámbitos de sectores de izquierda o de las iglesias (Ramírez, 2009: 70).

No existió en el Ecuador un partido ni movimiento político de carácter nacional que se opusiera al neoliberalismo. Sin embargo, regionalmente surgieron y se expresaron estas organizaciones sociales indígenas como fuerzas políticas que se enfrentaron a este modelo. Desde comienzos de la década de 1990 el discurso étnico político con Pachakutik en contra de las medidas neoliberales se convirtió en la expresión política de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, CONAIE, a partir de lo cual, según Ramírez (2009), se produce la politización del conflicto étnico en el país y los indígenas plantearon la construcción de su hegemonía nacional.

Pese a los importantes levantamientos señalados arriba, especialmente el de 1990, el movimiento indígena no ha posicionado sus líderes en cargos de representación nacional. Aunque Pachakutik ha logrado triunfos de alcaldías y dignidades en gobiernos seccionales, la falta de cuadros técnicos del movimiento indígena ha impedido que tengan representaciones propias en las distintas instancias del Estado.

El momento político más importante de Pachakutik y la CONAIE fue su alianza y triunfo electoral con el Coronel Lucio Gutiérrez en las elecciones del 2003. La coalición se produjo entre Pachakutik, integrado por sectores indígenas y populares desde 1996, y el Partido Sociedad Patriótica, formado por sectores ligados fundamentalmente a militares; son los mismos actores sociales que protagonizaron las movilizaciones y la asonada del 21 de enero del 2000, que culminó con el derrocamiento del Presidente Jamil Mahuad. Pero Gutiérrez traicionó las aspiraciones del movimiento indígena y reveló las contradicciones sociales en el Ecuador, tales como: fragmentación cultural, conflictos étnicos y profundas diferencias regionales y políticas (Ramírez, 2009).

Después de esta experiencia en el poder, el movimiento indígena en general, y Pachakutik en particular, quedaron debilitados, lo que se expresó en las urnas: el candidato indígena a la Presidencia, Luis Macas, obtuvo apenas el 2,2 % de votos en las elecciones del 2006 (Espinosa, 2010: 729). Son condiciones racistas creadas por sectores dominantes que han controlado poderes económicos y políticos y han impedido a los indígenas acceder a distintos espacios estatales.

En términos generales, la Constitución ecuatoriana de 1998 fue excluyente con la mayoría de organizaciones y sectores sociales, porque tenía como objetivo consolidar a un sector potencial: el empresario que dinamizaría la sociedad a través del mercado. Sus restricciones se derivan de las consecuencias de este objetivo: exclusión y desigualdades sociales en la población ecuatoriana (Ramírez, 2010: 13).

El avance de las medidas de desindustrialización y flexibilización laboral provocaron una acelerada reducción del empleo industrial privado y una pérdida de los derechos de organización colectiva. Para fines de la década (1980) su protagonismo político era mínimo (Ramírez, 2009: 67, el paréntesis es nuestro).

Durante el neoliberalismo se produjo inestabilidad política, tres presidentes derrocados en el lapso de diez años, 1996-2005: Abdalá Bucaram, Jamil Mahuad y Lucio Gutiérrez, los dos primeros autoexiliados en Panamá y Estados Unidos, respectivamente.

Una de las cuestiones fundamentales en este momento de dominio mundial del neoliberalismo pasa por el reconocimiento de que el Estado social no se ha consolidado en ninguna sociedad ni de las del centro ni las de la periferia, porque el modelo neoliberal que se globalizó orientó al Estado a beneficiar los intereses de propietarios privados, especialmente cuyas libertades de empresas capitalistas tienen su contrapartida y limitan la utilidad pública y el interés social (Martín Seco, 1998: 39 y ss.).

A nivel económico se resaltan algunos problemas generados por el neoliberalismo en Ecuador: la crisis bancaria y financiera del 2000, la quiebra de las compañías privadas de aviación: SAETA, ECUATORIANA (previamente privatizada) y SAN en la década de 1990 (Oleas, 2002: 30, 32). La incapacidad del sector exportador privado para superar al petróleo estatal en los rubros anuales de contribución al ingreso de divisas de la cuenta corriente. Según el Banco Central del Ecuador, en el 2002 el petróleo facturó 2.061 millones de dólares, el más

alto rubro de exportación pese a que desde 1990 el Estado no invirtió en la empresa pública de Petróleos del Ecuador (PETROECUADOR). Se encarecieron los costos de producción y los gobiernos neoliberales se opusieron a la definición de una política estatal de producción petrolera (Vela, 2003).

La incompetencia de sectores privados exportadores al generar menos recursos que los migrantes con sus remesas, según el Banco Central del Ecuador. Por ejemplo, en el 2002 las remesas de los migrantes representaron 1.432 millones de dólares, monto superior a los 969 millones de dólares del banano, los 694 millones de productos de mar y los 506 millones del turismo, los más altos rubros de los sectores privados exportadores y generadores de divisas (Vela, 2003).

Los indicadores de la crisis en Ecuador y Bolivia muestran la especificidad de los partidos políticos, que se expresa en su bajo respaldo electoral, y la decadencia de sus sistemas políticos⁴. En estos países, los grandes partidos entraron en crisis o han desaparecido durante las décadas de 1990 y 2000. En Ecuador, luego de una larga agonía, fracasó en el 2006 (Pachano, 2011: 186, 188), y en Bolivia su extinción data en el 2002.

La crisis económica en Ecuador y Bolivia impidió la consolidación de la democracia, causó deterioro de las condiciones de vida en amplios sectores de la población debido a la instauración de políticas de cambio del modelo económico, especialmente durante la década de 1990, y creó las peores condiciones políticas (Pachano, 2011: 186, 211).

La crisis de representación y la incapacidad por canalizar intereses de sectores de la sociedad, la falta de institucionalización de los partidos, el sometimiento a grupos de presión, son factores que también explican la crisis de los partidos y de los sistemas políticos. Es común en Ecuador y Bolivia la fragmentación de los partidos (Pachano, 2011: 189, 207, 208).

⁴ Algunos aspectos que desarrollo aquí sobre la crisis del sistema y partidos políticos en el neoliberalismo me baso en un trabajo que originalmente presenté el 28 de mayo de 2012 en el curso Sistemas Políticos de los Países Andinos del Doctorado en Ciencias Sociales, Especialización en Estudios Andinos, FLACSO-Ecuador (2011-2014), al que realicé correcciones para la presente tesis.

La aparición de movimientos políticos que no han sido partidos ni movimientos sociales, casi siempre con carácter efímero, es otro rasgo de la crisis en los dos países que contribuyó a la erosión de los sistemas políticos.

Entre 1982 y 2007, con la aplicación del modelo neoliberal en el Ecuador, los gobiernos privilegiaron globalización y mercado como una realidad sin sujetos, así ocultaron e invisibilizaron a importantes actores culturales y sociales. Este modelo se orientó a crear un poder que conllevó la concentración de riqueza en pocas y privilegiadas manos en desmedro de la mayoría.

El sector sindical ecuatoriano fue mermado con medidas de ajuste y reformas a la normatividad legal laboral, lo que produjo desmovilización, y le impidió negociar mejoras a sus condiciones de trabajo.

En Ecuador el neoliberalismo se preocupó más por el capital financiero que por el industrial, lo que produjo contracción del empleo productivo y un efecto general de estancamiento económico (Báez, 1992: 76). La inversión pública en obras de infraestructura descendió de 5,7% del PIB en 1980 a 2,8% del PIB en 1990. La pobreza aumentó de 34% en 1990 a 56% en 1999 (Espinosa, 2010: 702).

El neoliberalismo originó incertidumbre y desconfianza en la mayoría de la población ecuatoriana, que se tradujo en altos índices de migración hacia Estados Unidos y Europa, en busca de empleo y esperanza. Solo entre 1988 y 1999 salieron del país 200 mil ecuatorianos, especialmente a España (Espinosa, 2010: 703).

Durante el período neoliberal hubo goteo por todos lados en las fronteras de lo corporativo, afuera estaba la informalidad que se expandía y los sindicatos eran nulos para este modelo. La violencia del régimen de Febres Cordero pretendió acabar con los derechos corporativos, pero estaban tan fuertemente arraigados que fracasó en su tentativa. Durante Borja y Durán Ballén hubo expansión de la gran propiedad privada, y produjo descampesinización forzosa por la crisis económica. Provocó la feminización de los hogares por la migración de ecuatorianos hacia Europa o Estados Unidos.

En el ámbito político, los continuos cambios en las normas legales acerca de los procesos electorales y del papel y funcionamiento de los partidos políticos, es un factor que

influyó en la crisis del sistema político ecuatoriano, porque generó incertidumbre e inestabilidad en estas organizaciones (Pachano, 2011: 191).

Varios autores sitúan la crisis de los partidos políticos y sus sistemas en el marco de la crisis económica de la década de 1990 que afectó a estos dos países. Alcántara y Freidenberg (2001: 13) señalan que la crisis económica provocó dificultades a los partidos políticos para responder a las demandas de los ciudadanos, lo que produjo apatía y desencanto con la actividad política, y la emergencia de “outsiders” políticos o “independientes”, que son personalidades que alcanzan el poder de la mano de partidos pero actúan al margen de ellos.

La ineficiencia estatal en el manejo económico y en la protección de derechos jurídicos han creado problemas que se traducen en un desencanto ciudadano hacia los partidos políticos en los países andinos (Mainwaring, 2008: 442 y 443).

Mientras las bases de los partidos políticos respondían a las expectativas de políticas y de representación de intereses; los cuadros medios y la dirigencia se inclinaban por beneficios de ascenso (Verdesoto, 1994: 138).

Ecuador entre mediados de la década de 1990 y mediados de la del 2000 experimentó lo que Touraine (2000: 270) califica como una democracia débil con un sistema político en crisis que provocaba desintegración cuando los gobiernos insistían con el neoliberalismo que la economía de mercado resuelva por sí misma unos problemas que frecuentemente contribuía a agravar.

Las prácticas clientelares de los partidos establecieron juegos de corto plazo para el logro de resultados inmediatos y tangibles para favorecer a sectores específicos de la sociedad; el resultado de esta práctica fue la corporativización de la política, la representación directa de intereses específicos y la reducción de los partidos a áreas geográficas regionales y locales. El clientelismo tuvo efectos nocivos para los partidos porque respondieron por rendimientos inmediatos y tangibles dirigidos a determinados sectores de la población, pero cuando no alcanzaron estos resultados inmediatos, este mecanismo perdió credibilidad, respaldo y sufrió desgaste (Pachano, 2011: 184).

El sistema de partidos políticos en el Ecuador, durante el período 1979-2006, ha tenido una bajísima capacidad de agregar intereses de la mayoría de sectores la sociedad (Pachano, 2007: 36). En Ecuador el sistema de partidos perdió legitimidad, según Verdesoto (1994: 126), debido a que fueron desbordados por movimientos sociales, institucionalizados o no; y por la crisis de confianza generada por frustración de expectativas en la ciudadanía.

Existió un multipartidismo moderado ecuatoriano que no permitió mayorías en la función legislativa que respalden a los ejecutivos (Tuesta, 1999: 39). Luego de la transición, en Ecuador existió mucha facilidad para la creación de partidos. La crisis se produce entre 1998 y el año 2002 con el debilitamiento hasta casi la desaparición de los cuatro partidos tradicionales más importantes: Izquierda Democrática (ID), Partido Social Cristiano (PSC), Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE) y Democracia Popular (DP) (Pachano, 2011: 198).

La demostración de esta crisis se centra en las elecciones presidenciales, porque ningún partido logró una votación importante para sus candidatos; pese a que los partidos políticos han obtenido buenos resultados en elecciones para la función legislativa, sin embargo, no fueron partidos de nivel nacional, sus votos procedían del nivel provincial o a lo sumo del regional.

Las tiendas políticas ecuatorianas, a partir de 1990, cayeron en una crisis de representación, enajenado del sistema social y de las demandas que sectores importantes de la población planteaban. Perdieron su capacidad de interlocución con las demandas de la sociedad y el Estado. Se convirtieron en partidos que orientaban su accionar a la promoción de figuras pero que no exponían una propuesta de mediano plazo para resolver los problemas económicos que generaba el neoliberalismo.

En Bolivia el neoliberalismo también causó mucha migración por la pauperización que provocó su modelo (Arze, 2002). Con el modelo neoliberal Bolivia alcanzó uno de los niveles más altos del mundo de transnacionalización. Se sobredimensionó la deuda externa, se produjo un nivel de hiperinflación sin precedentes en la historia boliviana y cayó el PIB

per cápita en 29% entre 1980 y 1985. Del total de inversión, apenas un 19% dedicaron los gobiernos a invertir en la economía real del sector productivo boliviano.

El modelo neoliberal provocó serios conflictos en la economía boliviana, entre ellos, caída de las exportaciones, frente a un repunte de las importaciones que ocasionó desajustes estructurales. Además originó mayor exclusión y marginación social que se expresó en la brecha entre el campo y la ciudad. Por la escasa dimensión del mercado interno y la limitada capacidad del sector industrial las ciudades no pudieron absorber la mano de obra que existía en gran cantidad por el éxodo masivo desde el campo y el crecimiento del desempleo. El debilitamiento del estado nacional sin planificación ni regulación mermó y redujo las posibilidades de desarrollo de la economía boliviana. A excepción del Programa del MNR aplicado entre 1952 y 1964 que contenía características propias de la historia y los actores políticos bolivianos, el resto de modelos por su carácter ajeno a la realidad boliviana han llevado a Bolivia a varias crisis y al estancamiento económico (Arze, 2002: 133 y ss.).

En el plano político, Bolivia ha visto el tránsito de un multipartidismo polarizado antes de la transición a un multipartidismo moderado (Tuesta, 1999: 39). Luego de la transición en Bolivia, se produjo una reducción del número de partidos a cinco, que tenían representación parlamentaria importante. En las elecciones comprendidas entre 1985 y 1997 emergió una tríada de partidos: Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Acción Democrática Nacionalista (ADN), que concentraron coaliciones y control gubernamental (Mayorga, 2004: 29).

Es un período caracterizado por pluralismo o multipartidismo moderado, en el que los tres partidos hacen alianzas entre ellos, proceso denominado “democracia pactada” porque conformaron un sistema estable, se turnaban en el gobierno y aplicaron políticas similares. Estos partidos confluyeron hacia el centro. En Bolivia estas tiendas políticas: el MNR, el MIR y el ADN, formaron la tercera generación de partidos.

Para Mayorga (2004: 27, 28), los partidos políticos bolivianos enfrentaron una seria crisis de descomposición por los fracasos en la gestión gubernamental, su deficiente

desempeño en la representación política y falta de atención o procesamiento de demandas sociales.

En el 2002 se marca la crisis de los partidos en Bolivia, cuando aparece como fuerza importante el Movimiento Al Socialismo (MAS) de Evo Morales, una expresión política reciente en la historia boliviana que demostró la crisis de los partidos tradicionales.

Después de las elecciones de junio del 2002 se produjo una reconfiguración del sistema polarizado frente a las nuevas fuerzas políticas que representaban a sectores indígenas y campesinos, una redistribución territorial del voto y el declive del trípode que terminó con los gobiernos de coalición de partidos (Mayorga, 2004: 31, 35).

Los partidos políticos bolivianos, hasta el 2005, no pudieron procesar las demandas de la mayoría de la población, ni lograr una adecuada representación de sectores sociales, ni supo encontrar salidas al modelo económico imperante, causante de problemas sociales y de rechazo político. Después de la crisis de octubre de 2003 por la falta de credibilidad de los partidos y su divorcio con la sociedad, sufrieron división, fragmentación y pérdida de espacio político (Mayorga, 2004: 45).

A partir de las elecciones del 2005, además del Movimiento Al Socialismo (MAS), que supo capturar el descontento popular “*por la crítica situación de la pobreza y exclusión social*” (Mayorga, 2004: 33), solo el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) sobrevivió pero reducido a una mínima expresión, el resto de partidos tradicionales han desaparecido (Pachano, 2011: 181).

En Bolivia se constituyó durante el período neoliberal una organización sindical renovada con nueva coalición y nueva visión que combinó lo nacional popular con lo étnico. Debido a la crisis del concepto de lo nacional y del socialismo real de las izquierdas, el nuevo movimiento produjo la búsqueda de una modernidad alternativa para vencer al neoliberalismo, se construyó una propuesta que sincretiza lo nacional con la etnicidad o indigenismo, y se fundaron nuevos referentes simbólicos para la movilización social.

Es un movimiento que emergió luego del declive del sindicalismo obrero nacido en la Revolución de 1952 y que enfrentó las dictaduras militares del período 1964-1982. El nuevo movimiento de campesinos e indígenas logró con sus movilizaciones que el

Presidente Gonzalo Sánchez de Lozada huya de la Paz en helicóptero el 17 de octubre de 2003 (Polet, 2008: 12, 13).

Contrario a lo que sucedió en el Ecuador, en Bolivia las movilizaciones de organizaciones sociales de los años 90 consolidó una propuesta política que recogía las aspiraciones de importantes organizaciones. Fueron decisivas las movilizaciones e insurrecciones que demandaban la reapropiación de los recursos naturales, del agua en 2000-2001 y el gas en 2003.

La guerra del agua se produce por la escasez de este recurso para el consumo humano y para el riego en Cochabamba, anuncios de elevación de tarifas y pretensiones de privatización por parte del Gobierno de entonces. En respuesta se movilizaron dos grandes organizaciones: los cocaleros del Trópico que respondían a Evo Morales, y la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, CSUTCB, de Felipe Quispe. La guerra del gas, en cambio, movilizó a la Confederación Sindical de los choferes, a los estudiantes de la Universidad Pública de El Alto y a los vecinos de El Alto para marchar hacia La Paz, en contra de la venta del gas, la liberación de Huampu y su oposición al Área de libre comercio de las Américas, ALCA (Neso, 2013: 215, 218).

Estas movilizaciones protagonizadas por organizaciones sociales culminaron con la elección del primer Presidente indígena de la historia boliviana, Evo Morales, en el 2005. Entre las reivindicaciones más importantes la propuesta contempla el rechazo a las injusticias socioeconómicas agudizadas con el neoliberalismo y la pretensión de terminar con el “colonialismo interno” (Polet, 2008: 7, 8).

El neoliberalismo llevó a la crisis económica, política y social a Latinoamérica, estuvo vigente durante aproximadamente 25 años en el escenario de Ecuador y Bolivia, desde comienzos de la década del 80 del siglo pasado hasta mediados del 2000, modelo que se realizó bajo la égida del “Consenso de Washington”⁵. Las principales medidas neoliberales fueron privatización de empresas estatales, reducción del gasto social en salud, educación,

⁵ El Consenso de Washington fue un conjunto de medidas neoliberales, denominadas políticas de “ajuste estructural” planteadas en 1989 y que desde Estados Unidos impusieron a los países de Latinoamérica. El Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial se convirtieron en las instituciones que presionaban a los gobiernos de la región el cumplimiento de estas medidas (Ramonet, 2009: 44, 45, 51).

cultura, obra pública; eliminación de subsidios, reducción del tamaño del Estado, disminución de empleados, austeridad fiscal, desregulación de la economía, descentralización.

La globalización neoliberal es un proceso creado para consolidar la acumulación del capital, especialmente financiero, sobre la base de la mundialización de nuevas tecnologías, entre las que resaltan las formas mediáticas y de comunicación como las tecnologías diseñadas para transacciones económicas, medios masivos y el internet, que cumplen un importante rol funcional al proyecto neoliberal de los países desarrollados. El neoliberalismo a nivel mundial produjo un desigual desarrollo geográfico del capitalismo, países como Ecuador y Bolivia que exacerbaron sus contradicciones sociales, económicas, étnicas, de género, mientras en otros países se consolidaban las élites que acumulaban riqueza gracias a la alianza de sus Estados con el capital financiero.

...lo que vemos surgir en cambio es una alianza funesta entre poderes estatales y afán predador del capital financiero para crear una especie de “capitalismo buitres” que, por un lado, impulsa prácticas caníbales (economías de desposesión) y devaluaciones forzadas mientras que, por otro, pretende alcanzar un desarrollo global armonioso (Harvey, 2014: 163).

Harvey, en otro texto (2003: 76), considera que la globalización es un proceso subyacente de la producción capitalista de espacio. Es un autor que admite la dimensión y la base geográfica de la lucha de clases. La globalización como término se relaciona con la reorganización geográfica del capitalismo. Lugares y lucha de clases se entrecruzan, el capitalismo ha logrado controlar con la ruptura geográfica esta lucha. Se trata de un proceso continuado de territorialización y reterritorialización del capitalismo. Existe la tendencia a reducir los costos relacionados con el movimiento de las mercancías y de la información gracias a las nuevas formas de producción y organización. La duplicación del trabajo asalariado en menos de veinte años es otra consecuencia y contradicción de este proceso de globalización.

La globalización se volvió un término atractivo a partir de cambios producidos en las últimas décadas. La desregulación financiera que se produjo en Estados Unidos a partir de la década de 1970 y la ruptura del sistema de Bretton Woods de comercio e intercambio internacionales son cambios fundamentales (Harvey, 2003: 79).

La circulación del capital y la organización de los procesos de trabajo para extraer el plusvalor están subordinadas a tensiones históricas y geográficas. Por una parte, el capitalismo está sometido al impulso de acelerar el tiempo de rotación y circulación del capital, condicionado por inversiones a largo plazo, cuyos ejemplos se muestran en infraestructuras de producción, consumo, intercambio, comunicación y similares. Por otra parte, el capitalismo también está supeditado al impulso de eliminar todas las barreras espaciales para alcanzar rentabilidad en el menor tiempo posible, pero solo lo puede hacer mediante la producción de un espacio adecuado, proceso que para Harvey (2003: 77-79) contiene diferentes aspectos:

1. Reducción en el costo y el tiempo necesarios para moverse en el espacio a partir de innovación tecnológica de carreteras, vías férreas, energía eléctrica, transporte terrestre, aéreo y marítimo.
2. La construcción de infraestructura para lograr el adecuado accionar de producción, intercambio, distribución y consumo, que ejerce una fuerza distinta sobre el paisaje geográfico.
3. Establecimiento de organización territorial, fundamentalmente los poderes estatales que regulan dinero, derecho y política, y monopoliza la violencia en función de una voluntad territorial y a veces extraterritorial.

Se trató de un proceso mundial que produjo en algunos países aniquilamiento y desestructuración social y cultural, un proceso de apartheid cuya expresión máxima, en los casos de Ecuador y Bolivia, lo constituyeron los migrantes que viajaron hacia Europa y Estados Unidos. Parecido al primer período de la conquista española, solo que en lugar de riqueza Latinoamérica exportó seres humanos para paliar la crisis de la modernidad que vive occidente; pero que afecta a las culturas en los países de origen migratorio.

Contra el regreso de la violencia de Estado y el escándalo de las desigualdades, en muchos países los ciudadanos multiplicaron las movilizaciones, convencidos de que el objetivo de la globalización liberal es la destrucción de lo colectivo, la apropiación por parte del mercado y el sector privado de las esferas pública y social. Y decidieron oponérselas. Afirman que la sociedad del dinero y las ganancias, la sociedad de los egoísmos, debe ser superada. Y desean

construir una alternativa a la mercantilización del mundo (Ramonet, 2009: 109).

En Ecuador y Bolivia el neoliberalismo entró en crisis y aparecieron movimientos políticos y sociales que propusieron la superación de las injusticias socioeconómicas agudizadas con este modelo y la pretensión de terminar con el “colonialismo interno”.

El contexto actual

Desde América Latina, a partir de los nuevos momentos de construcción del Estado, se cuestiona la civilización occidental capitalista que significa:

...una lógica civilizacional (es decir, un paradigma de vida) regido por la búsqueda desmedida de ganancia, relaciones mercantiles de competencia, formas de gobierno que separa jerárquicamente gobernantes y gobernados, y valorizaciones estético-culturales y epistémicas que afirman la superioridad de los sujetos y culturas Europeas y Eurodescendientes sobre el resto de la humanidad. En esta definición la civilización occidental capitalista denota una serie de discursos y prácticas culturales y formas de subjetividad que resultan fundamentales para la configuración y reproducción del patrón de poder moderno/colonial que denominamos colonialidad del poder (Lao-Montes, 2011: 150).

El debate de los distintos actores políticos, culturales, ecologistas y los gobiernos en Ecuador y Bolivia pasa por el reconocimiento de una modernidad agotada hacia la construcción de un modelo que busca nuevas formas de organizar la economía, la sociedad, la política; orientadas a dignificar y proteger la vida humana y no humana, y reencontrarse con la naturaleza y con la vida en el mundo (Escobar, 2010: 79).

Para Santos (2010: 61 y ss.), el neoliberalismo en América Latina reforzó el colonialismo, mermó la soberanía de sus países y los encasilló en semicolonias por su falta de autonomía y autofinanciación. En respuesta a la crisis neoliberal emergieron movimientos sociales y políticos que reclamaron la refundación del Estado desde perspectivas culturales propias y originales de la región. En los países latinoamericanos, que rompieron con el neoliberalismo, el debate se centra en saber la afectación que los cambios producen en las estructuras institucionales y organizacionales del Estado moderno, especialmente en saber si el Estado está de vuelta. Este autor llama Estado-comunidad-ilusoria, una vertiente de

transformación del Estado, al conjunto de reformas que recientemente han experimentado sociedades latinoamericanas orientadas a devolver la centralidad al Estado en la economía y en las políticas sociales, comunidad entendida como la capacidad del Estado para incorporar demandas populares por vía de inversiones financieras y simbólico-ideológicas. Otra vertiente de transformación del Estado es la refundación del Estado moderno capitalista colonial, para poner fin al capitalismo y al colonialismo.

Las refundaciones de Estados en Latinoamérica en los procesos de cambio actual se desarrollan en medio de profundas tensiones. Lander (2011: 122) se refiere a estas tensiones en tres ámbitos fundamentales: a) la compleja heterogeneidad de estas sociedades; b) la co-existencia de distintas lógicas y proyectos de cambio que se juegan simultáneamente en estos procesos políticos; c) la heterogeneidad y las contradicciones internas del propio Estado. Todo esto al tiempo que se producen transformaciones profundas en los patrones de acumulación y estructuras hegemónicas globales.

Lander (2011: 125) plantea, citando a Raúl Zibechi, que los cambios de sociedades en Latinoamérica se ubican en una realidad político social configurada en tres escenarios: superar el dominio de Estados Unidos, superar el capitalismo y superar el desarrollo.

Se discute si los derechos individuales que el Estado universaliza se oponen a los derechos comunitaristas. El debate, en este sentido, se centra en identificar qué es lo que prima en las sociedades modernas: lo social sobre lo individual o viceversa; especialmente cuando los individuos, a la hora de hacer juicios morales que limitan su accionar público, tienen como base al comunitarismo (Cohen, 2000: 9, 10). La cuestión confronta a liberales individualistas y liberales colectivistas, posiciones que difieren respecto del papel en la constitución de la identidad y el valor moral y político, que debe asignarse a la diversidad en las sociedades humanas. Se debate el futuro rumbo del liberalismo cuando debe optar por una posición “*frente a la diversidad sociocultural, las identidades diferenciadas y las demandas políticas que proceden de los grupos étnicos subordinados*” (Días-Polanco, 2006: 97, 98).

El momento histórico de países como Ecuador y Bolivia surge con el cuestionamiento al neoliberalismo y a la modernidad capitalista originados en Europa que

difundió la idea de universalizar su propuesta y considerar diferentes e inferiores a otras culturas, proceso llamado globalización. Mientras que iniciativas como el Sumak Kawsay en Ecuador, y el vivir bien en Bolivia, estarían orientadas a difundir el pluriverso como el espacio variado de la vida intelectual, social y biológica (Escobar, 2010: 42).

Los Estados en Ecuador y Bolivia se encuentran en transición. Los estudios y reflexiones muestran que estos Estados están en plena fase de construcción de sus estructuras y sus formas sociales están todavía en duda (García Linera, 2010: 7). Sin embargo, es un proceso que reivindica la lucha de sectores populares que han contribuido a la recuperación y conformación de estos nuevos Estados.

En el contexto actual del continente, la refundación del Estado está más avanzada en Bolivia y Ecuador, pero los temas y problemas que suscita son importantes para toda la región y también para el mundo. En este sentido, podemos hablar del continente latinoamericano como un campo avanzado de luchas anticapitalistas y anticolonialistas (Santos, 2010: 76).

Son tensiones que se producen, por ejemplo en Ecuador, entre sectores populares y sectores dominantes nacionales y transnacionales sobre puntos clave como la propiedad de tierras y bienes comunes en manos de compañías extranjeras, la minería y su explotación, el control del agua en zonas rurales.

En los casos de Ecuador y Bolivia, además de estas luchas nacionales-populares, están presentes otras lógicas político-civilizatorias que le dan prioridad a la *decolonización del Estado liberal monocultural*, camino a la construcción de un nuevo *Estado Plurinacional* y los patrones culturales del *buen vivir* o *vivir bien* basados en otras modalidades productivas, otros saberes, otras formas de autoridad, otras formas de relacionarse con el resto de las redes de la vida (Lander, 2011: 127).

Desde mediados de la década del 2000 ecuatorianos y bolivianos han impulsado procesos políticos orientados al cambio de sus países. Se aprobaron nuevas Constituciones Políticas que promueven el “buen vivir” o “sumak kawsay” en Ecuador y el “vivir bien” en Bolivia, que resaltan la plurinacionalidad e interculturalidad; es decir, múltiples posibilidades de construcción cultural para la inclusión en nuevos proyectos societales, basados en la empatía comunitaria y sentidos de equidad (Palacios, 2008: 42).

En el caso ecuatoriano, a partir de las movilizaciones sociales de abril del 2005 que provocaron la destitución del Presidente Lucio Gutiérrez, el Vicepresidente Alfredo Palacio asume la presidencia y da señales de cambio afines a los sectores críticos de las políticas del Consenso de Washington al nombrar como Ministro de Economía a Rafael Correa, el primer Secretario de esa cartera de Estado desde inicios de 1990 que no provenía de círculos empresariales (Ramírez y Minteguiaga, 2007: 2).

El Presidente Palacio enfrentó un bloqueo político de los principales partidos en el Parlamento que impidieron la convocatoria a una Asamblea Constituyente, demanda de los sectores sociales que lo encumbraron en el poder. Esto fue un factor que llevó a la crisis de credibilidad de la ciudadanía hacia estos partidos y abrió la posibilidad de la participación de un nuevo movimiento ciudadano, denominado Alianza País (AP), ajeno a toda estructura partidista que ganó las elecciones presidenciales de octubre de 2006 con el candidato Rafael Correa, al tiempo que no presentó candidatos al Congreso Nacional. En el ámbito político, los partidos ecuatorianos, cedieron espacio a una sola fuerza política construida en torno al liderazgo de Rafael Correa (Pachano, 2011: 198).

El Presidente Correa se posesionó en enero del 2007 y logró, gracias a efectivas maniobras políticas, que el Congreso apruebe la convocatoria a una consulta popular, realizada el 15 de abril de 2007, para convocar posteriormente una Asamblea Constituyente, que se conformó con 80 Asambleístas pertenecientes al movimiento Alianza País, del Presidente Correa, de 130, quienes redactaron luego en Montecristi, Provincia de Manabí, la Constitución Política del 2008. El gobierno consiguió con esta Carta Magna restablecer el papel planificador y regulador del Estado sobre el desarrollo, la economía y la redistribución de la riqueza (Ramírez y Minteguiaga, 2007: 2, 3).

Larrea (2011: 83) sostiene que la economía solidaria es uno de los referentes o un puntal de la nueva visión de desarrollo que busca el *sumak kawsay* de la Constitución del 2008. Se trata de promover políticas redistributivas que todavía están en debate. Para esta autora aún está en discusión el cambio del modelo de desarrollo de primario exportador, pero todavía no existe claridad hacia que otra propuesta de producción se encamina el Ecuador. Se habla de la ciudad del conocimiento o bioconocimiento, como fundamento del

nuevo modelo. Sin embargo la cuestión está en el cambio del modelo neoliberal hacia otro, que requiere de políticas redistributivas, incluyentes, revolución agraria y repensar la economía en todos sus pasos, tareas muy complejas que necesitan de la participación de amplios sectores sociales.

Ramírez expone diferencias entre las constituciones de 1998 y 2008. El debate se produce entre el antropocentrismo y el biocentrismo. El antropocentrismo está centrado en el hombre de carácter utilitarista, a partir del cual gira la sociedad; mientras que el eje de desarrollo del biocentrismo es la naturaleza, es una propuesta de carácter equitativa y respetuosa de la diversidad. Según Ramírez (2010: 23, 24, 25), la Constitución de 1998 es antropocéntrica, la de 2008 es biocéntrica porque propone una justicia intertemporalmente y más allá del reino humano a la protección de la naturaleza: ambiente sano lo que le confiere intrínseca importancia.

La constitución de 1998 pone énfasis en la liberalización de los mercados y libre flujo del capital (utilitaria); mientras que la del 2008 propone un desarrollo endógeno e inserción inteligente en el mercado mundial. La de 1998 plantea la seguridad alimentaria que dista de la soberanía alimentaria que contempla la de 2008.

Otra diferencia que identifica Ramírez es que mientras la base de la información de la Constitución de 1998 se concentra en derechos en el campo político y civil, y en el crecimiento económico medido en dinero en el campo económico; la de 2008 tiene como base de información el buen vivir o *sumak kawsay*: la satisfacción de necesidades, consecución de calidad de vida y muerte dignas, el amar y ser amado, florecimiento saludable de todos, en paz y armonía con la naturaleza para la prolongación de las culturas humanas y de la biodiversidad.

Según Ramírez (2010: 13), la constitución ecuatoriana del 2008 no tiene exclusiones porque su objetivo es alcanzar una sociedad igualitaria y de respeto a la diversidad, que superaría la herencia colonial de las anteriores cartas constitucionales que profundizaron la exclusión y la desigualdad. Este autor resalta varios puntos importantes del nuevo pacto que la Constitución ecuatoriana de 2008 plantea:

- Tiene como objetivo caminar hacia un socialismo del *sumak kawsay* o biosocialismo (igualitarismo) republicano.
- Presenta por primera vez en América Latina los derechos propios de la Naturaleza. Este giro al “biocentrismo”: reconocimiento de valores intrínsecos en el ambiente, es posiblemente el hecho más significativo en la ecología política latinoamericana de los últimos años (Gudynas, 2009).
- Apoya prácticas extraparlamentarias para atender demandas sociales.
- Se democratiza el corporativismo.
- Derechos son afectados por acciones u omisiones tanto del Estado como de grupos no estatales.
- Reivindicación de la justicia intergeneracional y el reconocimiento del “diverso como igual”.
- Reconocimiento del Estado plurinacional e intercultural.
- Constitución de regiones autónomas y solidarias para todos y todas a través de la recuperación de lo público, de los derechos sociales y el reconocimiento de la pluralidad de justicias.
- Edificar una economía social y solidaria, que no niega el mercado, sino que lo subordina a la reproducción de la vida y a otras formas de organización y producción.

Para alcanzar los objetivos del Buen Vivir, el nuevo modelo que traza la constitución de 2008 se requiere superar los siguientes retos:

- Reducción de las brechas de desigualdad (dominación, opresión, indignidad humana, subordinación o humillación entre personas o territorios), exclusión y discriminación.
- Creación de una sensibilidad pública ciudadana colectiva: *vivir como iguales, queriendo vivir juntos*. (Ramírez, 2010: 43, 44)

Es una constitución que propone el protagonismo del Estado, en el sentido que reflexiona Lander:

...un Estado más fuerte, soberano, con presencia en todo el territorio nacional, con capaz de formular e implementar políticas públicas a favor de los sectores populares, incrementando el gasto social:

educación, salud, empleo, seguridad social, lucha contra la pobreza y subsidio a las familias más necesitadas (Lander, 2011:127).

La noción de progreso de la Constitución ecuatoriana del 2008, contrario a lo que planteaba el neoliberalismo, concentra su atención en aspectos vinculados a las culturas, la naturaleza y lo no económico. Similar atención de desarrollo que propone la actual constitución de Bolivia (Escobar, 2010).

A las cuestiones que suponen reivindicaciones para sectores populares como los indígenas, se suman los propósitos de lucha para la transformación civilizatoria, que en Ecuador implica demandas sobre la plurinacionalidad, la autonomía de pueblos, o la demanda de movimientos ecologistas de terminar con el desarrollismo/extractivismo.

Todos estos aspectos están en discusión frente a la crisis mundial de la modernidad capitalista, desde el 2008, y sus modelos globalizantes de acumulación del capital en favor de los países del centro del sistema mundo.

Macas (2011: 51, 58) también coincide con esta crítica, señala que occidente ha planteado su proyecto de modernidad a partir de su ruptura con la naturaleza y la comunidad. La mercantilización, acumulación, privatización de los medios de producción y explotación del trabajo humano son factores de la dominación occidental que atentan contra propuestas de pueblos originarios ligados y relacionados con la naturaleza. Este autor, y ex dirigente histórico de la CONAIE, reclama la reivindicación de los pueblos indígenas en la historia y el reconocimiento de la diversidad de culturas basadas en relaciones comunitarias para la construcción de un nuevo paradigma de sociedad, es decir, el *sumak kawsay* desde la perspectiva de los pueblos originarios como propuesta de plurinacionalidad. Propone superar el capitalismo que tiene como objetivo la mercantilización, la acumulación y el lucro, especialmente el neoliberalismo centrado en el mercado, para crear un modelo en el que la Pachamama, o madre naturaleza, sea el referente relacional con las comunidades humanas.

En el umbral del tercer milenio, lejos de amainar, la disputa en torno a la diversidad ha arreciado. Uno de los puntos capitales del actual debate internacional sobre la diversidad se centra en el tema de si los grupos étnicos (por ejemplo, los indígenas latinoamericanos) deben ser considerados “pueblos” con derecho a la autodeterminación; y en

caso afirmativo, cuáles serían el sentido y los límites de tal derecho (Días-Polanco, 2006: 135).

Se discute por parte de distintas organizaciones sociales y desde los gobiernos de Ecuador y Bolivia que el fin más importante de la sociedad sea una relación recíproca entre naturaleza y el ser humano, para que los dos formen una unidad indisoluble, mutuamente condicionada y condicionante de beneficios mutuos. Abandonar la premisa que la modernidad capitalista difundió durante estos dos siglos: el hombre y su libre albedrío separado de la naturaleza, porque es una máxima que entró en crisis cuando el ser humano terminó condicionado y debilitado por su propio invento: la racionalidad tecnológica, la excesiva producción, el exagerado consumo, las ansias de posesión y el irrefrenable lucro.

El debate de los momentos históricos de países como Ecuador y Bolivia cuestiona la modernidad capitalista originada en Europa que difundió la idea de universalizar su propuesta y considerar diferentes e inferiores a otras culturas, proceso llamado globalización. Mientras que propuestas como la de Sumak Kawsay en Ecuador, estarían orientadas a difundir el pluriverso como el espacio variado de la vida intelectual, social y biológica (Escobar, 2010: 42).

Con la Constitución Política de Ecuador del 2008, se orienta al Estado para superar la concepción que veía al ser humano y a la naturaleza como dos fuerzas antagónicas en constante lucha, en la que terminó por imponerse la “racionalidad” humana pero con un deterioro importante de la naturaleza. El fin más trascendente de esta Carta Magna es que la naturaleza y el ser humano formen una unidad indisoluble, mutuamente condicionada y condicionante de beneficio mutuos.

El debate de los distintos actores políticos, sociales, ecologistas con el gobierno de Rafael Correa, pasa por el reconocimiento y clausura de un modelo neoliberal en crisis hacia la construcción de un Estado que busca nuevas formas de organizar la economía, la sociedad, la política; orientadas a dignificar y proteger la vida humana y no humana, y reencontrarse con la naturaleza y con la vida en el mundo (Escobar, 2010: 79).

Respecto de Bolivia, en el plano político, el país vivió el tránsito de un multipartidismo polarizado antes de la transición a un multipartidismo moderado (Tuesta, 1999: 39). Luego

de la transición en Bolivia, se produjo una reducción del número de partidos a cinco, que tenían representación parlamentaria importante. La crisis política comenzó a producirse con las alianzas producidas entre 1985 y 1997 por la tríada de partidos: Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Acción Democrática Nacionalista (ADN), que concentraron coaliciones y control gubernamental (Mayorga, 2004: 29).

Esta “democracia pactada” en Bolivia entre estas tiendas políticas: el MNR, el MIR y el ADN, mostraron un aparente sistema estable, pero perdieron popularidad por la aplicación de políticas neoliberales similares cuando cada partido asumía el Gobierno. Los tres partidos terminaron confluyendo hacia el centro del espectro político en beneficio de las élites económicas, al margen de las demandas sociales del resto de sectores sociales.

Para Mayorga (2004: 27, 28), los partidos políticos bolivianos enfrentaron una seria crisis de descomposición por los fracasos en la gestión gubernamental, su deficiente desempeño en la representación política y falta de atención o procesamiento de los conflictos sociales provocados por el neoliberalismo.

Durante la década del 2000, en Bolivia se produjeron grandes movilizaciones de sectores populares en contra de las medidas neoliberales, luchas sociales que se articularon en demandas y discursos indígenas con importante presencia en el escenario político y social nacional. Postero (2007) reseña las luchas populares de las guerras del gas y del agua, el desarrollo de los movimientos cocaleros y otras organizaciones sociales de distinto tipo que incorporaron el discurso indigenista, anti-imperialista. Es un proceso en el que se produjeron casos como organizaciones indígenas que apoyaban al partido de derecha Acción Democrática Nacional de Hugo Banzer, cambiaran su postura ideológica y se alinearan alrededor del Movimiento al Socialismo, MAS, que capitalizó todos estos procesos de lucha popular y llevó al triunfo del primer Presidente indígena en la historia republicana de Bolivia y de la región, Evo Morales, en enero del 2006.

Entre 2000 y 2006 el movimiento social fue el verdadero conductor del proceso político, demostrando una enorme capacidad de articulación y propuesta. Lo más contundente fue el Pacto de Unidad, que planteó un documento coherente y un mandato de las

organizaciones sociales, en especial originario-indígena-campesinas (CONAMAQ, CIDOB, CSUCTB, Bartolinas, colonizadores)⁶ (Santos, 2010: 77).

Las movilizaciones de organizaciones sociales de los años 90 consolidaron una propuesta política que recogía las aspiraciones de importantes organizaciones sociales, y que culminó con la elección de Evo Morales en el 2005. Este movimiento se constituyó durante el período neoliberal a partir de una organización sindical renovada con nueva coalición y nueva visión que combinó lo nacional popular con lo étnico. Debido a la crisis del concepto de lo nacional y del socialismo real de las izquierdas, este nuevo movimiento produjo la búsqueda de una modernidad alternativa para vencer al neoliberalismo, y se fundaron nuevos referentes simbólicos para la movilización social.

Es un movimiento que emergió luego del declive del sindicalismo obrero nacido en la Revolución de 1952, que enfrentó las dictaduras militares del período 1964-1982. El nuevo movimiento de campesinos e indígenas logró con sus movilizaciones que el Presidente Gonzalo Sánchez de Lozada huya de la Paz en helicóptero el 17 de octubre de 2003. Entre las reivindicaciones más importantes de la propuesta del movimiento que lideró Evo Morales contempla el rechazo a las injusticias socioeconómicas agudizadas con el neoliberalismo y la pretensión de terminar con el “colonialismo interno” (Polet, 2008: 7, 8, 12, 13).

A partir de la consagración como Inka realizada en ceremonia ritual de Tiahuanaco en el 2005 y la posesión del Presidente Evo Morales en 2006, el nuevo Gobierno inicia el proceso de recuperación del Estado. Uno de sus primeros pasos fue la criticada conformación de una Asamblea Constituyente cuya representación política fue electoral, antes que una expresión plurinacional que era la demanda de las organizaciones sociales.

Ya conformada la Asamblea sus sesiones tuvieron bloqueos, especialmente surgieron los legados racistas solapados por parte de los opositores al MAS, de Evo

⁶ CONAMAQ: Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qullasuyu; CIDOB: Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia; CSUCTB: Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (Santos, 2010: 155, 156).

Morales, cuando la Asamblea declara en la Constitución la plurinacionalidad e interculturalidad en Bolivia. La discriminación en contra de los Asambleístas indígenas se produjo en medio de incidentes dentro y fuera de la Asamblea, en la ciudad sede de Sucre: insultos, golpes, negación de alquiler de vivienda, prohibición de atención en mercados, centros de salud, entre otros hechos racistas que fueron publicados en los medios masivos (Santos, 2010: 73, 74).

Otra de las críticas a este proceso constituyente fue que el texto final pasó de la Asamblea a comisiones conformadas por el Ejecutivo y el Congreso Boliviano quienes revisaron la Constitución y reformaron 144 artículos, según Prada citado por Santos, son artículos de carácter conservador, porque perjudican al movimiento popular, indígena, originario y campesino.

Entre los cambios podemos destacar los siguientes: no se define el número de circunscripciones especiales indígenas en la Asamblea Legislativa Plurinacional, reduciéndose luego a solamente siete en la Ley Electoral Transitoria; se impide la reforma agraria al determinar la no-retroactividad de la ley sobre el tamaño máximo de la propiedad de la tierra; se restringe la justicia comunitaria indígena, confinándola a indígenas en sus territorios y entre sí; se altera la composición del Tribunal Constitucional Plurinacional que pasa a exigir como requisito para todos sus miembros la formación jurídica académica eurocéntrica, y apenas algunos de ellos deben tener conocimiento de los derechos indígenas (Santos, 2010: 80, 81).

La recuperación y consolidación del Estado en Bolivia pasa por el debate de una nueva fase en la que lo nacional, o el Estado nación estaría desplazándose hacia la instauración de un Estado plurinacional. En lugar de pensar un Estado unitario, se estaría planteando un Estado que responda a una condición multisocietal, o mapas institucionales inscritos en múltiples ordenamientos territoriales (Prada, 2010: 88, 89).

...La modernidad no puede más ser tratada como la Gran Singularidad, el extractor gigante hacia el cual todas las tendencias gravitan ineluctablemente, el camino a ser andado por todas las trayectorias conduciendo a un estado fijo e inevitable. Antes bien, la “modernidad y sus exterioridades” si uno así lo desea, deben ser tratados como una verdadera multiplicidad, donde las trayectorias son diversas y pueden conducir a múltiples estados (Escobar, 2010: 72, 73).

Los nuevos momentos que viven países latinoamericanos como Ecuador y Bolivia se debe a la presión y movilización de movimientos sociales que han cuestionado esta modernidad

capitalista porque ha fracasado en su intento por imponer al mundo su propuesta universalizante y eurocéntrica, nunca se consolidó en estos países andinos, peor aún con la versión más agresiva del neoliberalismo, porque se orientó a una acumulación de riqueza por parte de una minoría en perjuicio de una mayoría que incluía a sectores indígenas en el moderno sistema mundo colonial de centro y periferia. Es una época de transición en la que las organizaciones sociales han aportado hacia la refundación del Estado.

Para Santos (2010: 124), el proceso de refundación del Estado es altamente conflictivo en ejes étnicos, regionales, clasistas, culturales, y se trata ahora de observar si en la transición que viven Ecuador y Bolivia estos conflictos se acumulan, se superponen o se neutralizan.

Las ansias de lucro de la modernidad capitalista al aplicar y privilegiar la lógica mercantil hasta extremos de poner a poblaciones en riesgo se sumó la incompatibilidad del neoliberalismo con valores culturales de comunidades, tales como los principios andinos de reciprocidad, complementariedad y correspondencia de las culturas indígenas, afrodescendientes y mestizas, ejercidos en espacios comunitarios, familiares e interculturales de pueblos en Ecuador y Bolivia. En la presente Tesis se trata del análisis de estos valores y referencias culturales de los kichwas en Otavalo y los aymaras en El Alto, temática que se profundizará en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO III

PRODUCTORES, COMERCIANTES E INDUSTRIA CULTURAL MUSICAL DE OTAVALO Y EL ALTO

En este capítulo se analiza el contexto cultural e histórico de Otavalo y El Alto. Se reflexiona, en primer lugar, en torno al *mestizaje barroco* de culturas andinas, proceso histórico que se contrasta con la racionalidad económica y los valores fundamentales de la modernidad capitalista. Se muestran una breve reseña desde el origen de este *mestizaje barroco* hasta nuestros días, proceso intercultural propio y notable que se desarrolló en América Latina, producto del proceso de sincretismo en el que la presencia europea hebreo cristiana católica se conjugó con las cosmovisiones de los pueblos originarios, en un primer momento, y con los afrodescendientes, posteriormente.

En segundo lugar se expone cómo las culturas andinas han sobrevivido y resguardado durante generaciones el aspecto subterráneo y profundo del *ethos* o *mestizaje barroco*; y cómo en Otavalo y El Alto sus comunidades han logrado una integración intercultural en el contexto de los últimos sesenta años que han vivido sus países. Se muestra las referencias musicales de estas comunidades indígenas como fundamento de la celebración de fiestas, ceremonias, rituales con énfasis en las culturas andinas.

En tercer lugar se caracteriza a los productores y comerciantes de música de Otavalo y El Alto en su relación con la *industria cultural* y mediática de Ecuador y Bolivia. Se compara analogías y diferencias sobre las temáticas, e interpretaciones teóricas acerca de investigaciones desarrolladas en este ámbito de producción industrial cultural musical.

Las fuentes del capítulo son documentos históricos, publicaciones de medios impresos, archivo audiovisual y digital, documentos de internet y entrevistas a informantes claves.

Reseña histórico del origen cultural del mestizaje durante la colonia¹

El proceso histórico en Latinoamérica muestra cómo las culturas han resistido y enfrentado procesos de apartheid o exclusión que la modernidad capitalista ha impuesto, al tiempo de participar en procesos interculturales de sincretismo entre pueblos.

La llegada de los europeos a América Latina desde fines del siglo XV, se dio en el marco del debate que se realizaba en Europa respecto de lo que debía ser la civilización. La cuestión fundamental giraba en torno a los mitos sobre la relación de la humanidad en su correspondencia con Dios, la naturaleza y el desarrollo de la racionalidad occidental, para lo cual había dos perspectivas en discusión: un mito, propio del cristianismo medieval, concebía al hombre como criatura que debía aceptar los designios de Dios; el segundo mito surgió en el renacimiento europeo, pensaba que el hombre debía crear su propio orden sustentado en la razón, que le dotaba de la capacidad para transformar la naturaleza en su beneficio.

Desde 1492 los españoles conquistaron América Latina, fue un siglo de sometimiento, exterminio y sobreexplotación de la mano de obra de los pueblos originarios que finalizó con el deceso de 9 de cada 10 habitantes de los pueblos originarios (Echeverría, 2011: 340). La conquista fue el primer proyecto de cristianismo, respondió al mito del Medievo, procedente de España, que impuso la idea de que el hombre era una criatura que debía aceptar el destino de Dios, este orden divino lo transmitía la iglesia católica y sus mediadores con el hombre: los sacerdotes; fue un cristianismo de conquista y apartheid que intentó imponer y excluir a los habitantes originarios inmersos en otras civilizaciones originarias de Abya Yala².

De los habitantes originales del continente había muerto el 90% a consecuencia de la conquista europea (por exceso de trabajo, alimentación deficiente, malos tratos, asesinatos, nuevas enfermedades y un largo etcétera) También estaban en peligro los habitantes procedentes de España. En aquella época, su madre patria los dejó solos y tuvieron que ver cómo podían salvarse. En esa situación, la única salvación para ambas partes era acceder a un ‘mestizaje’ cultural (Gandler, 2007: 421).

¹ Parte de esta reseña histórica se basa en una ponencia presentada en las Jornadas de Estudios Andinos, realizadas en Tilcara, Jujuy-Argentina, entre el 18 y el 21 de septiembre de 2012, convocadas por el Instituto Interdisciplinario Tilcara de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, CLACSO y FLACSO-Ecuador.

² Abya Yala, nombre con el que los pueblos originarios denominaron al continente americano.

El segundo proyecto del cristianismo fue aplicado por los españoles liderados por los jesuitas, denominado la Contrarreforma, aprobado por el Vaticano en el Concilio de Trento de 1545, produjo las condiciones históricas y culturales para el inicio y posterior desarrollo del *mestizaje* y del *ethos barroco*³.

Se trata del movimiento histórico conocido como la Contrarreforma, que tuvo lugar de mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVIII y que fue conducido principalmente por la primera Compañía de Jesús. De una resistencia a la implantación de la religiosidad moderna que tuvo alcances históricos mayores y de larga duración; una resistencia que, por lo demás ha tenido una influencia decisiva, constitutiva, en la formación de la identidad política de América Latina (Echeverría, 2006: 54).

Se trató de un proceso en el que se mezclaron para ser indisolubles los referentes culturales de dos matrices con sus respectivos mitos: sagrado y profano, cristianismo y cosmovisiones originarias, español e indígena en el *mestizaje barroco*, es decir en un proyecto intercultural de sincretismo⁴ (Echeverría, 2006: 54).

La aplicación de la Contrarreforma en América Latina logró la disposición de confluencia de dos sectores humanos al borde de la barbarie. Por un lado los indígenas que provenían de los pueblos originarios contenían algunas bases referenciales de sus culturas, insuficientes para retomar las civilizaciones prehispánicas. Por otro lado los españoles habían sido abandonados a su suerte por la Corona Española, que dio la espalda a sus hijos en América, frente a los cambios modernos que observaban los ibéricos preocupados en el resto de Europa. Los españoles y sus descendientes residentes en este continente no tenían ya la referencia feudal que hasta hace poco subsistió en Europa, ni tampoco conocían los mecanismos para impulsar la modernidad capitalista que, desde el punto de vista cultural y religioso, no compartía la Iglesia Católica (Echeverría, 2008).

³ Sobre el *mestizaje* y *ethos barroco* también se explica en el Capítulo I de esta tesis.

⁴ Posteriormente se sumó a este sincretismo de pueblos originarios y españoles la línea cultural de los afrodescendientes que llegaron al continente americano traídos como esclavos.

Desde aproximadamente trescientos cincuenta años se desarrollaron en Latinoamérica expresiones artísticas, rituales, celebrativas y simbólicas propias y notables, producto del proceso de interculturalidad denominado *ethos* o *mestizaje barroco*, en el que la cultura europea, especialmente hebreo cristiana católica de españoles y portugueses, interactuó con las culturas originarias de los pueblos ancestrales de América Latina y con los afrodescendientes. El resultado de este proceso es un mestizaje original en esta región continental, basado en el sincretismo y la sobrevivencia de la diversidad cultural, frente a otras comunidades en el mundo.

El mestizaje es resultado de mezclas muy diferentes entre sí: no se reduce a la simplificada idea: blanco-indígena. Supone la presencia de europeos de diferentes regiones, indígenas de distintas zonas, además de la presencia oriental y africana en nuestras tierras. Además, si bien se considera como generalidad al español, los conquistadores provenían de diferentes zonas geográficas del reino de España, con características culturales diversas (Rodríguez Moncada, 2009: 190).

El *mestizaje barroco* en Latinoamérica obedece a procesos diversos, inacabados, inconclusos, en permanente transformación e interacción. Las sociedades de América Latina se inscriben dentro de procesos históricos de confrontación cultural han existido momentos de sometimiento a la dominación de una cultura a otra, y períodos de confluencia de dos o más culturas, que se denomina *mestizaje barroco* (Echeverría, 2008). Estos procesos han proyectado a los seres humanos del continente y les ha dotado de sentidos de pertenencia para habitar el mundo de modo original, único e irrepetible; para ocupar los espacios públicos, interculturales y privados de las sociedades, dentro del contexto histórico de la modernidad.

El *ethos barroco* se consolidó con lo comunitario, por lo que difiere del propósito fundamental de la reforma protestante de exaltar el individualismo. Por eso el *ethos barroco* concibe la vida con otra sensibilidad diferente de Occidente. La Iglesia Católica de la Contrarreforma, durante el siglo XVII, intentó construir un primer momento de modernidad no capitalista, original, religiosa, sustentada en la fe y en la consolidación de valores familiares y comunitarios “*planteado como alternativa a la modernidad individualista abstracta, que giraba en torno a la vitalidad del capital*” (Echeverría, 1994: 29).

En el ámbito económico, la Contrarreforma aplicó un nuevo modelo controlado y regido por la Iglesia, que articulaba todas las formas de explotación existentes: esclavitud, servidumbre, trueque, pequeña producción mercantil independiente; en torno de la hegemonía del capital y del mercado mundial (Quijano, 2003: 1).

En su fuente el *ethos barroco* se generó en las clases bajas y marginales de la colonia, en espacios propiciados por los sacerdotes católicos a nivel de rituales litúrgicos, que se fusionaron con las fiestas de solsticios y equinoccios de los pueblos originarios, en períodos de siembra y cosecha. El ritual de la confesión fue uno de esos espacios interculturales importantes, en el que los clérigos socializaban el cristianismo con los indígenas, y les permitía un tipo de control sobre la inclusión de la población en la evangelización. Al mismo tiempo, los pueblos originarios participaban de la confesión para conocer al sacerdote representante de la cultura exógena.

Fue un proceso intercultural que estableció la Contrarreforma en todos los espacios de la vida colonial, en los ámbitos privado, intercultural y público. América Latina se constituyó entonces en un sujeto político, económico y cultural que mostraba al mundo una propuesta civilizatoria alternativa a la modernidad capitalista que vivía e impulsaba Europa.

El mestizaje de las formas culturales apareció en la América del siglo XVII... como una “estrategia de supervivencia”, de vida después de la muerte, en el comportamiento de los “naturales” sometidos, es decir, de los indígenas y los africanos integrados en la existencia citadina, que desde el principio fue el modo de existencia predominante (Echeverría, 1994: 34).

La interculturalidad mestiza de la Contrarreforma culmina en una primera etapa con la expulsión de los jesuitas de América a fines del siglo XVIII (1767). Echeverría (2006: 245) asegura que este proceso, denominado modernidad barroca de la Colonia, fracasó con la aplicación de un segundo momento de modernidad, que los Borbones, desde fines del siglo XVIII impondrían en Latinoamérica cuyo fundamento fue el Despotismo Ilustrado, y cuya duración data hasta después de fundadas las repúblicas. Pero el mestizaje se desarrolló considerablemente con la modernidad barroca de la Contrarreforma, y se mantuvo en los ámbitos interculturales durante este segundo momento de la modernidad capitalista que occidente, desde el reinado de los Borbones y después de la independencia de España,

influyera en la región, pero que no ha podido consolidarse. Las culturas y sus identidades en América Latina mantienen un estado de resistencia frente a la modernidad capitalista.

Desde ésta perspectiva, lo barroco no se reduce al arte, de origen incierto, pues los europeos reclaman su creación; mientras que autores como Carpentier sostienen que el barroco ya existió en América precolombina (Racionero, 2004), como lo prueban vestigios de pueblos originarios⁵. Para confirmar el origen barroco de los pueblos indígenas de América Latina prehispánica, Carpentier se apoya en la literatura de El *Popol-Vuh*, y los Códices sagrados del *Chilam Balam*. El *Popol-Vuh* es un libro de los indios quichés de las tierras altas de Guatemala, descendientes de los mayas.

Originalmente, el *Popol-Vuh* fue pintura, memoria, palabra, y en esta forma de tradición oral se conserva hasta mediados del siglo XVI, época en que vuelve a ser escrito, por un indígena, antiguo sacerdote quizá, en lengua quiché, con caracteres latinos... se conoce el *Popol-Vuh* con el nombre de "Manuscrito de Chichicastenango" (Anónimo, 2005: 6, 7).

Los Códices sagrados del *Chilam Balam* son un conjunto de varios libros que narran el modo de vivir de los mayas, antes y después de la conquista.

El barroco andino, sincretismo del pensamiento de los pueblos originarios de la región con el mito católico que trajeron los españoles se produjo gracias a los antecedentes tanto festivos de los incas, que tenían prácticas similares de procesiones parecidas a las Entradas actuales de Bolivia, como en las representaciones barrocas de imágenes en esculturas, un barroco que vincula lo terrenal, material y espiritual⁶.

El ejemplo emblemático de esta nueva actitud en el barroco andino era la *Virgen como Pachamama*⁷, una obra anónima que ahora se conserva en la *Casa de la Moneda* en Potosí. El lienzo muestra a la Virgen María sobrepuesta al Cerro Rico de Potosí y sugiere la interpenetración y coexistencia entre los símbolos e instituciones

⁵ En el Ecuador hay figuras en cerámica precolombina abundantemente decoradas que representan un barroco andino, que se encontraron en las culturas Valdivia, Machalilla, Chorrera, La Tolita, Jama Cuaque (Desde 4.000 a.C. al 1530 d. C.). Muestras de estas figuras se encuentran en el Museo de Arte Precolombino la Casa del Alabado de Quito.

⁶ Sobre fiestas prehispánicas y esculturas barrocas de pueblos incas reflexiona Tassi (2010: 59 y ss.).

⁷ La *Virgen como Pachamama* se representa en la imagen No. 14 del presente Capítulo III.

católicos y andinos. En la parte superior del cuadro, la Santísima Trinidad se eleva sobre los símbolos de la religión andina, la luna y el sol. En la parte inferior derecha, el Papa está flanqueado por un obispo, y en la izquierda, el emperador Carlos V por un cacique. A los pies de la Virgen cerro está el Inca como una figura más pequeña (Tassi, 2010: 67).

Imagen No. 14

La Virgen como Pachamama



Foto: Tassi, 2010: Figura 6.

La presencia del barroco no solo data de la colonia ni solo en su versión artística, hoy el barroco se extiende a las culturas como los ámbitos que sintetizan la construcción de identidades originales, propias, autónomas en América Latina, que sobreviven en espacios comunitarios, rituales, familiares e interculturales. Por ejemplo, se mantiene hasta hoy la manera barroca de adornar los vestidos de las imágenes de las vírgenes en Bolivia, Perú, Ecuador, con abundantes ornamentos que representan la naturaleza. Estos vestidos se extienden a mujeres quichwas y aymaras que portan similar y abundante decoración en sus blusas, chales, polleras y faldas.

En el ámbito culinario la Fanesca es uno de los ejemplos más representativos del barroco ecuatoriano. Una sopa que tradicionalmente se sirve en Semana Santa, consiste en la combinación de una diversidad de productos: sambo, zapallo, col, choclo, fréjol, alverja, lenteja, haba, chocho, maní, arroz, melloco, quinua, pescado bacalao, leche, huevos, queso, plátano, cebolla, perejil. Las familias la preparan colectivamente durante varios días. Para muchos es una experiencia placentera degustar de este plato tradicional de alrededor de cuatro siglos. Los expertos culinarios aseguran que es el plato más nutritivo porque contiene todos los elementos requeridos para la alimentación. El origen de este plato remite a dos versiones, correspondientes a dos vertientes del *mestizaje barroco* la primera:

Según la tradición, los pueblos antiguos se reunían en un grupo grande de gente haciendo un círculo de piedras sobre las que extendían un mantel al que denominaban la “pampa mesa”. Cada uno de los asistentes a este evento llevaba un ingrediente como símbolo de compartir el alimento. Así dieron inicio a la elaboración de la Fanesca (Andes, 2010).

También se ha difundido la segunda versión de que es un plato símbolo de origen católico de la semana santa, porque los doce granos representan a los doce apóstoles, y el bacalao recuerda la multiplicación de los peces que realizó Cristo.

Desde la creación de repúblicas, luego de la independencia española, en países como Ecuador y Bolivia se desarrollaron una diversidad de culturas que han coexistido dentro de cada país. Esta multiplicidad de culturas ha sobrevivido al interior de realidades nacionales excluyentes. El *mundo de referencia* de las comunidades andinas se corresponde con el *ethos barroco*. La manera de combinar instrumentos de viento, cuerdas y percusión es de

origen barroco, propio de América Latina. No se trata del arte barroco posrenacentista que se desarrolló en Europa en la música, las artes plásticas, la literatura o la arquitectura. Es un proceso histórico en el que la matriz cristiana que trajeron los españoles se amalgamó con los aportes procedentes de los pueblos originarios durante la Colonia.

El proceso de mestizaje desatado a partir del caos colonial facilitó el sincretismo religioso; y el cristianismo terminó siendo conquistado por los dioses andinos. De este modo los comunarios se apropiaron de la iconografía cristiana e invaden los templos llevando su música y sus danzas. El santoral es superpuesto por el calendario agrícola. Centenares de fiestas católicas adquieren rostro indígena con todos sus rasgos libertarios (Burgoa, 2010: 331).

Los ensambles de música andina se conformaron luego de un largo proceso en el que la influencia europea, especialmente cristiana española, de sus instrumentos renacentistas y su peculiar orquestación barroca, pesó en la construcción posterior de instrumentos andinos y su ensamble orquestal al fusionarlos con los instrumentos originarios de América Latina.

En el proceso de occidentalización de las culturas musicales indígenas, llevado a cabo en un primer momento por la estructura clerical colonial en su plan de evangelización –momento donde aparecen los primeros polifonistas originarios de tierras americanas-, el barroco americano comienza igualmente el aprendizaje, ejecución y construcción de los instrumentos musicales europeos por parte de los indígenas (Mullo, 2009: 48).

Es una caracterización del *ethos barroco*, entendido como un modo original de comportarnos en el mundo. Por ejemplo, el rondador⁸ creado por los pueblos kichwas de los Andes ecuatorianos, lo adoptaron los mestizos. Al tiempo que los indígenas asimilaron a sus rituales, algunos instrumentos mestizos o claramente europeos, tales como las dulzainas⁹, el violín, el arpa, la guitarra, el bandolín¹⁰ (Wilmer Rodríguez y Tierra Libre, 2008).

⁸ Propiedades del rondador se exponen en la nota 10 del Capítulo I de esta Tesis.

⁹ Sobre las dulzainas se explica en la nota 4 del Capítulo I de esta Tesis.

¹⁰ Características del bandolín ecuatoriano se exponen en la nota 15 del Capítulo I de esta Tesis.

Lo barroco se refiere a un conjunto de ornamentos o adornos¹¹ que copan o llenan espacios de modo recargado, es decoración absoluta que se muestra tanto en pinturas, esculturas, murales y arquitectura, así como en el espectro sonoro de la música, sonidos rituales, ceremonias y símbolos (o en la cotidianidad, espacios como en las habitaciones y baños de muchos hogares existe una saturación de adornos).

La exageración de adornos musicales es característica en los rasgados o ejecución de varias cuerdas durante la interpretación de instrumentos como charango, cuatro venezolano, tiple colombiano, bandolín ecuatoriano, bandola venezolana, tres cubano; o los adornos de la percusión en la ejecución de ritmos de bombo, bongos, tumbas¹². El requinto, por ejemplo, es una versión de la guitarra que se afina una octava más arriba y que en varios ritmos de la música ecuatoriana cumple también este papel decorativo; el requinto va adornando las melodías durante sus interpretaciones.

El charango es un instrumento de cuerda que nació a partir de la consolidación del *mestizaje barroco*. Encierra en sus características musicales todas las propiedades del barroco hasta la presente época por sus rasgados llenos de adornos acústicos. Es un instrumento de cinco órdenes de dos cuerdas cada una, que suman diez. Construido originalmente de la piel y estructura del quirquincho boliviano o armadillo, ahora se lo construye de madera, como lo muestra la Imagen No. 15 de esta Tesis. No hay evidencia segura de su origen, algunos plantean su creación en Bolivia, otros, en Perú; pero es un instrumento cuyo uso se ha socializado en varios países sudamericanos, entre ellos: Ecuador, Chile, Argentina, Bolivia, Colombia y Perú.

Para algunos, el charango nace en Potosí, siglo XVI, Sumak Orko, Bolivia, donde había mucha plata que se explotaba, allí llegó la vihuela¹³, la guitarra y se hicieron

¹¹ En kichwa adornos se pronuncia con el término guaraguas.

¹² Varios de estos instrumentos de cuerda se exponen en las notas 15 y 16 del Capítulo I de esta tesis, véase también las imágenes No. 4, 11 y 12 del Capítulo I de esta tesis. Instrumentos de percusión se muestran en las imágenes No. 3 y 13 del Capítulo I de esta Tesis.

¹³ La vihuela era una especie de guitarra, se lo construía de varios tamaños para generar sonidos agudos, normales y graves, tenía de 5 a 7 cuerdas dobles afinadas al unísono (Cavour, 2010: 254).

charangos parecidos a la vihuela, porque el “indio” no podía tocar la guitarra, había también el modelo guitarrita de charango. Luego el charango evoluciona en lo que hoy conocemos, de mucha variedad en tamaños, colores, formas y afinaciones. (Alonso, entrevista, 2013)¹⁴.

Imagen No. 15

Charango construido de madera



Foto del Autor.

¹⁴ Cavour (2010: 253, 275) también concuerda con el origen del charango en Potosí, este autor expone una clasificación de 30 tipos de charangos que se interpretan en áreas urbanas y rurales de Bolivia. Una muestra de distintos charangos se representa en la Imagen No. 16 de este Capítulo III de tesis.

Varios cultores del charango manifiestan su dedicación desde propósitos de consolidación cultural patrimonial o por la referencia de identidad que supone su interpretación con ritmos propios de varios países. El siguiente testimonio es uno de esos casos, incluso su esfuerzo se resalta al fundar un museo de instrumentos bolivianos que tiene 52 años de existencia.¹⁵

Tengo 63 años de charanguista, miembro de organizaciones culturales inscrito como folclorista en sindicato de artistas. Soy aficionado y estudié para fabricar charangos como una posibilidad para aprender este instrumento, no profesionalmente, como un complemento para saber estos instrumentos. He escrito métodos para aprender charango, guitarra, zampoña. Soy aficionado desde muy niño, he investigado desde el ser autodidacta, sin formación musical académica sin saber la partitura, me ha permitido estudiar con otro sistema, aprendí mirando, escuchando a otros maestros. Nunca he hecho instrumentos para comercializar, lo hago para inventar instrumentos a partir de la observación de maestros constructores. Lo invento para mí, para interpretarlos en conciertos. Este museo lo he comprado desde 1962 pieza por pieza, algunos instrumentos que se exhiben aquí me han donado (Cavour, entrevista, 2013).

¹⁵ Ernesto Cavour, charanguista, creador de instrumentos bolivianos, fundó el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia en 1962, ubicado en la calle Jaén 711, casa de la Cruz Verde de la ciudad de La Paz (Cavour, 2010: 477).

Imagen No. 16

Exposición de varios tipos de charango en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia



Foto del Autor.

Gracias a gestiones de la Sociedad Boliviana del Charango¹⁶ se han levantado monumentos en homenaje al patrimonio cultural de este instrumento: como la Plaza del Charango en Villa Tunari en El Alto con un monumento de dos metros de altura; y el monumento del Charango en la Plaza principal de Potosí (Cavour, 2010: 508).

El barroco expresa una escenificación o teatralización en el que lo imaginario tiende a ocupar el lugar de lo real. Desde esta perspectiva, el *mestizaje barroco* es una manera sui

¹⁶ Es una organización sin fines de lucro que agrupa a intérpretes y constructores de charango (Cavour, 2010: 508).

géneris de comportamiento en el mundo, mediante costumbres, fiestas, ceremonias, rituales, conmemoraciones, manera de vivir y de pensar de los pueblos andinos de modo original frente a la modernidad capitalista¹⁷.

En todo tipo de representaciones, incluso en aquellas que no necesitan directamente de un escenario, como la estetización poética, por ejemplo, al arte barroco le importa enfatizar lo teatral, lo escenográfico; y ello, porque la escenificación absoluta que él pretende alcanzar parte del presupuesto de que todo artista tiene de por sí la función de un hombre de teatro, de un actor. En esencia, el pintor, el poeta serían hombres de teatro, sólo que su obra, el resultado de su acto de representación, se habría separado espacial y temporalmente de la realización del mismo y lo habría “sobrevivido” (Echeverría, 2006: 159, 160).

La música popular andina ha evolucionado hasta convertirse en un conjunto diverso de expresiones sonoras auténticas en el proceso de *mestizaje barroco*.

Es importante resaltar los aportes de algunos instrumentos de viento de origen europeo particularmente dentro de la música mestiza y en las bandas populares; así encontramos: el flautín, flauta, clarinete, saxo, bombardino y tuba todos estos de metal con embocadura y pistones (Rodríguez, 2008: 27; ver Imagen No. 17 de esta tesis).

El *ethos barroco* también refleja la escenificación del conflicto, de enfrentamiento de los dominantes frente a los dominados, del cristianismo frente a las cosmovisiones andinas que terminan amalgamándose en el mestizaje.

¹⁷ Sobre la modernidad capitalista y su permanencia en ella por parte del *ethos barroco*, véase pp. 30 y ss. del Capítulo I de esta tesis.

Imagen No. 17

Banda con instrumentos de bronce interpreta una morenada en El Alto



Foto del Autor.

Características de la música de Otavalo y El Alto en sus contextos: 1960-2000

La música popular de Otavalo y El Alto se sitúan en un contexto histórico, económico, geográfico, cultural, social y político, sus músicas se condicionan por los aspectos étnicos, organizativos, territoriales, tradicionales, identitarios. Tal como reflexiona Hormigos (2010: 95), los productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo y en El Alto están inmersos en prácticas sociales vinculadas a la música, estas comunidades dan sentido a sus canciones o melodías, ritmos e instrumentos desde sus cosmovisiones y contexto cultural:

lengua, universo simbólico, costumbres, creencias, rituales, ceremonias; a partir de todo lo cual la música también adquiere un papel comunicativo.

El proceso de mestizaje de la multiplicidad de culturas y su interacción entre indígenas, mestizas y afrodescendientes con otras culturas en el mundo se expresa en diversos campos, entre ellos la música y los rituales de estas comunidades. El sincretismo ha sobrevivido en fiestas, producción artística, costumbres, modos de relacionarse en el mundo comunitario y familiar de estas comunidades de Latinoamérica dentro de una diversidad cultural.

Un ejemplo de esta fusión cultural e histórica la tiene la guitarra como instrumento musical que ha condicionado la emergencia de determinados ritmos o aires de la música popular (Godoy, 2005: 170). También los instrumentos de comunidades andinas han sido utilizados por mestizos.

Varios de los instrumentos musicales indígenas andinos provienen de los pueblos kichwas de los Andes. Estos instrumentos, desde la época colonial, los asumieron los mestizos, como en el caso del rondador (Rodríguez y Tierra Libre, 2012).

Respecto de Ecuador y Bolivia, el instrumento común de ensambles indígenas y mestizas de música popular andina, que deviene históricamente de épocas prehispánicas, encontradas en cerámica y hueso en Ecuador y Bolivia, es la quena, (Mullo, 2009: 46), eje de las melodías de varias agrupaciones de música popular en Otavalo y El Alto que lo usan como referente simbólico.

La música popular se relaciona con las cosmovisiones de poblaciones indígenas que se socializa por mecanismos culturales de generación en generación, las comunidades indígenas de Otavalo en Ecuador y de la ciudad de El Alto en Bolivia han desarrollado ritmos y melodías sobre la base de sus referencias, identidades y símbolos culturales. Esta concepción lo comparte Godoy (2005: 165, 167) cuando afirma que la música en Ecuador es el resultado de la integración con otros ritmos y otras cosmovisiones populares. Es un proceso dinámico en constante proceso de innovación en el que se sincretizan propuestas culturales de distintas comunidades en un contexto histórico, político, social, económico y cultural.

Antiguamente había solo instrumentos de viento: quena, flautas, bocinas¹⁸, exclamaciones de júbilo, cantos. Con la modernidad se han incorporado otros instrumentos, de cuerda que se los domestica a los ritmos propios de la comunidad indígena (Kowii, entrevista, 2013).

Imagen No. 18

Bocina



Foto del Autor.

¹⁸ La bocina es un instrumento aerófono de la familia de las trompetas, elaborado de cacho vacuno, chaguarqueros perforados o de huarumo. Es un instrumento de convocatoria a fiestas, reuniones o acontecimientos sociales (Rodríguez, 2008: 43). Es un instrumento usado por los indígenas de la sierra andina del Ecuador, el término bocina es de origen latino, en la colonia con este término se designaba a los instrumentos musicales indígenas (Guerrero, 2002: 328). Ver Imagen No. 18 en este Capítulo III de tesis.

Instrumentos mestizos o claramente europeos traídos por los hidalgos, soldados o simplemente aventureros, los indígenas los han adaptado en sus rituales, basados en el calendario agrícola, en solsticios y equinoccios; o en ensambles musicales (Rodríguez, 2008: 27).

...momentos importantes del ciclo agrícola festivo... preparación del terreno o la chacra, siembra, deshierbe y cosecha. En el caso del ciclo vital, se tiene características más o menos generalizadas como el enamoramiento y cortejo de las parejas, el matrimonio, la construcción de la casa, el nacimiento del hijo, el bautizo, el corte del pelo, el paso del niño (a) adolescente, la iniciación del trabajo, la guerra, la caza y la pesca, la iniciación en el amor, las responsabilidades y consejos impartidos por los mayores, la ritualidad relacionada con la salud, enfermedad y la muerte (Mullo, 2009: 89).

La música popular andina es la base de la representación ritual en romerías, procesiones, pases del niño, desfiles en distintas fechas festivas o celebrativas como carnaval, semana santa, navidad, solsticios y equinoccios (Mullo, 2009: 128, 198). La música popular se interpreta en determinados rituales con instrumentos creados por los pueblos indígenas.

...así, la paya y el tambor se ejecutan en la fiesta del Coraza, las flautas y el rondín¹⁹ conjuntamente con una guitarra, en las fiestas de San Juan y San Pedro; el rondador en faenas agrícolas, de enamoramiento (Rodríguez, 2008: 27).

¹⁹ Rondín o armónica de procedencia europea, un instrumento aerófono que tiene cinco partes principales: dos placas protectoras externas, dos placas de lengüetas de bronce, cada una tiene 10 lengüetas, y el “peine”, que puede ser de plástico o madera, en donde están los agujeros. Ver Imagen No. 19 de este Capítulo III de tesis.

Imagen No. 19
Melódica y rondín



Foto del Autor.

Otro instrumento musical que se los interpreta solo en celebraciones relacionadas con solsticios y equinoccios es el pingullo exclusivo de las fiestas del Inti Raymi, en homenaje al Sol desde el mundo de referencia andino; o fiestas de las Octavas de Corpus Cristi del calendario cristiano, celebraciones de junio. Al igual que los ritmos: yumbo y danzante que únicamente son ejecutados en momentos fundamentales para la ritualidad andina, en fiestas

tales como corpus o carnavales, semana santa. O los villancicos de ejecución navideña en ritmos mestizos tales como el sanjuanito²⁰ y el albazo²¹ (Rodríguez y Tierra Libre, 2012).

En Bolivia la ejecución de instrumentos solo en épocas, rituales y festivas establecidas por las comunidades indígenas era celosamente vigilada por líderes referentes de sus cosmovisiones andinas.

Hasta hace poco la música solía tocarse solamente en su contexto apropiado, pues la ejecución de instrumentos musicales fuera de su estación específica hubiera podido haber sido castigada por las autoridades comunitarias. En algunos casos, se considera que los sonidos musicales tienen un efecto directo y concreto sobre las condiciones climáticas, y algunos instrumentos se tocan específicamente para atraer las lluvias o las heladas. (Stobart, 2010: 25).

También existen ensambles originales de música popular andina en comunidades indígenas como Otavalo en Ecuador y El Alto en Bolivia, que interpretan instrumentos de viento como quena²², zampona²³, siku²⁴, tarka²⁵, flautas andinas traveseras²⁶, rondador,

²⁰ El sanjuanito, también denominado san juan, sanjuán, san juanito; es un ritmo que se lo interpreta también en honor de San Juan, santo patrón que se festeja en época de Inti Raymi (Guerrero, 2002: 1276). Para varios autores es un ritmo que surge en las fiestas de San Juan o Inti Raymi (Mullo, 2009: 89, 90; Godoy, 2005: 181).

²¹ El albazo es un ritmo que se interpretaba en las alboradas, las primeras horas de sol del día especialmente en fiestas dedicadas a las autoridades de la Colonia, luego se lo cultivó en rituales religiosos, romerías, fiestas populares al rayar el alba. Tiene movimiento moderato de carácter alegre (Rodríguez, 2008: 46; Godoy, 2005: 176). El albazo es música de indígenas y mestizos en Ecuador, considerado un ritmo de sincretismo que se construyó en la época colonial (Guerrero, 2002: 107).

²² Sobre la quena se explica en la nota 5 del Capítulo I de esta tesis.

²³ Una breve caracterización de la zampona se expone en la nota 6 del Capítulo I de esta tesis.

²⁴ El siku se expone en la nota 7 del Capítulo I de esta tesis.

²⁵ La tarka o anata es un aerófono que pertenece a la familia de los pinquillos, posee una embocadura de pico y canal de insuflación, elaborado de modo compacto en un solo madero macizo. Con seis orificios en el lado frontal y un orificio en la base. Es un instrumento que aparece decorado en su tallado, su sonido es grave y profundo (Cavour, 2010: 124-131). Hay dos tipos de tarkas: *“las blancas, de madera tarco, un poco redondas y maciza, fabricadas en Pampa Aullugas, en la ciudad de Oruro y en el sur de la Paz, y luego las cuadradas, más delgadas de color café rojizo, de madera mara, fabricadas en Jach’a Walata (Omasuyos, La Paz) y por residentes walateños en la ciudad de El Alto...”* (Gérard, 2010: 72).

pingullo²⁷, pífano²⁸, paya²⁹; se fusionan con cordófonos tales como violín, guitarra, bajo eléctrico, charango, bandolín ecuatoriano; y con percusión, especialmente con el bombo.

Durante las décadas setenta y ochenta del siglo XX se crean las primeras agrupaciones indígenas en Imbabura que adquieren su propio formato de ensamble para ejecutar sus melodías, antes liderada por los mestizos, por ejemplo, el grupo Ñanda Mañachi alcanza popularidad internacional con sus viajes a Europa durante estas décadas. Es un grupo musical originario de Peguche, Otavalo, conformado por indígenas, interpretan desde hace 56 años la música popular producida en sus comunidades, con violín, arpa, guitarra, bajo eléctrico en combinación con una diversidad de instrumentos de viento y percusión andinos (Cachiguango, entrevista, 2012).

Otros grupos musicales que nacieron en los años setenta del siglo pasado son: Rumiñahui, Peguche, Indoamérica, Taller Causanacunchic, considerados por el Municipio de Otavalo como el tronco del cual creció el ritmo andino del cantón (Gobierno Autónomo Descentralizado de Otavalo, 2013: 257).

En Otavalo los indígenas desarrollaron su música popular sobre la base de una fusión híbrida que combina lo indígena y lo popular mestizo, una identidad indígena y chola, que demuestra como las comunidades en este cantón configuraron un proceso en permanente flujo e interacciones con aportes de otras culturas.

Otra vertiente cultural que da un plus de identidad cultural a la artesanía y al comercio es el desarrollo de la música en los años ochenta. Varios grupos musicales incorporan instrumentos andinos de Bolivia y Perú, y se convierten en un referente importante para las nuevas generaciones: viajan por el mundo, se presentan en lugares públicos, tienen entrada en la industria del disco y se profesionalizan. Se calcula que más de cien grupos musicales viajan fuera del país y la música folklórica se convierte en un recurso adicional a la estrategia comercial de los textiles... (Ortiz, 2012: 158).

²⁶ Sobre las flautas andinas traveseras se explican en la nota 9 del Capítulo I de esta tesis.

²⁷ Una explicación del pingullo está en la nota 11 del Capítulo I de esta tesis.

²⁸ Una caracterización del pífano se halla en la nota 12 del Capítulo I de esta tesis.

²⁹ Definición y cualidades de la paya se encuentra en la nota 13 del Capítulo I de esta tesis.

En el ámbito musical, Bolivia también ha visto un sincretismo en el desarrollo de ritmos e instrumentos de origen popular. En los años 1970 las élites bolivianas impulsadas por un esnobismo cultural promovieron la interpretación y socialización de instrumentos vernaculares: charangos, quenenas, zampoñas, guitarras y bombos. La difusión nacional e internacional de éstos instrumentos originarios de Bolivia tiene lugar en los años sesenta y setenta del siglo XX, gracias a la consolidación de la industria disquera en la región (Cavour, 2010: 23, 68, 421).

En otros casos son las bandas de instrumentos de bronce de origen europeo, de importante presencia en las Entradas o procesiones religiosas, interpretan música popular, que en Bolivia se han consolidado con las fraternidades desde comienzos de la década de 1980 (Mamani Laruta, entrevista, 2013).

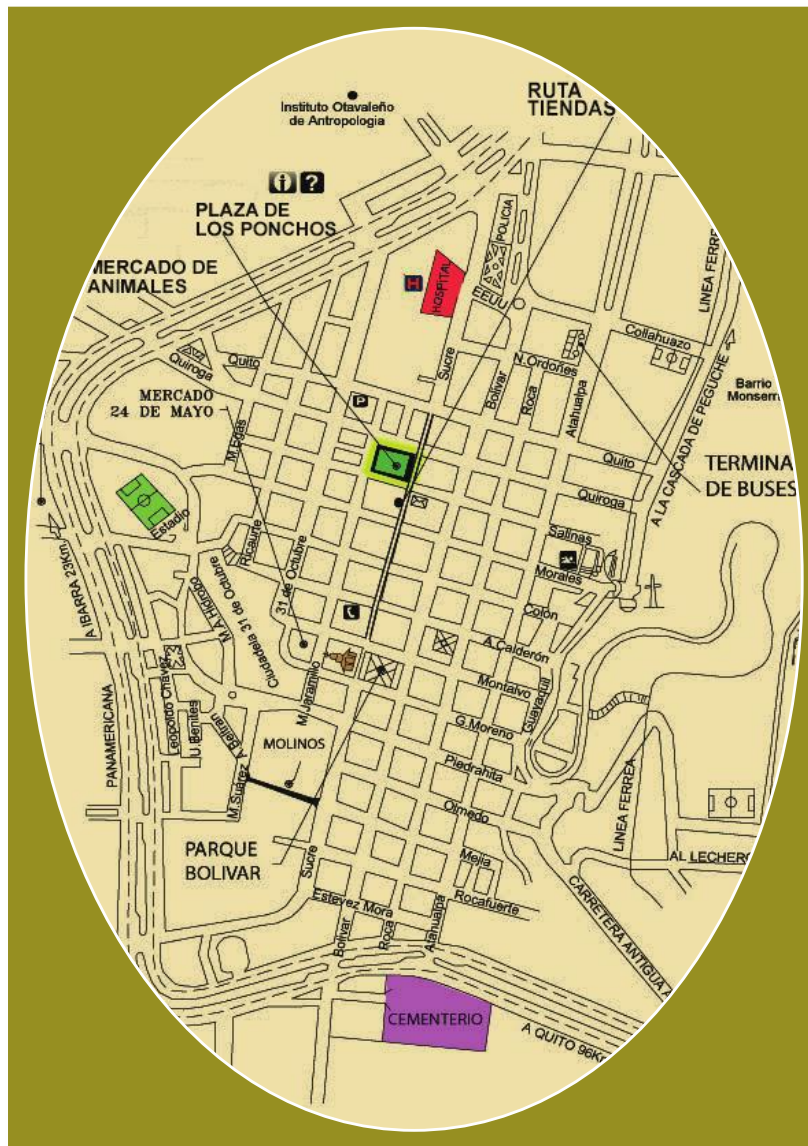
A partir de 1990 los músicos urbanos ampliaron sus instrumentos de cuerda como charango y guitarras que los volvieron electroacústicos para interpretarlos con micrófonos y amplificadores y combinarlos con otros instrumentos como teclado, bajo eléctrico, batería electrónica (Cavour, 2010: 421).

El contexto actual de Otavalo

Otavalo es un cantón de la provincia de Imbabura, situada a 110 kilómetros al norte de Quito, a 20 kilómetros al sur de Ibarra (Capital de la Provincia de Imbabura), a una altura de 2.565 metros sobre el nivel del mar. El cantón Otavalo tiene una superficie de 579 kilómetros cuadrados (Gobierno Autónomo Descentralizado de Otavalo, 2013: 9).

Mapa No. 1

Otavalo



Fuente: Ruttastore, 2014.

De acuerdo con el Censo de Población y vivienda realizado en el 2010 por el Instituto Nacional de Estadística y Censo, INEC, la población de Otavalo es de 104.874 habitantes. El 37.52% vive en el área urbana y el 62.48%, en las parroquias rurales. Otavalo es mayoritariamente indígena, con el 57,2% de origen kichwa³⁰, que se divide en Kichwa Otavalo que representa el 48% de la población y Kichwa Kayambi que conforma el 9,2% de los habitantes de Otavalo. (Gobierno Autónomo Descentralizado de Otavalo, 2013: 13, 289, 290).

Entre las décadas de los 70 y 90 del siglo XX en Otavalo se activaron grupos culturales de comunidades Kichwas en Peguche, Quinchuqui y otros sectores aledaños para reivindicar derechos culturales, conocimientos, valores, dinamización y uso del idioma kichwa (Kowii, 2005: 2). En este artículo Kowii reivindica el protagonismo de seres humanos otavaleños para impulsar su cultura kichwa, su cosmovisión que comprende, entre los ámbitos fundamentales, la educación, la salud, el medio ambiente, la gobernabilidad y sus interacciones sociales.

Desde los 90 del siglo pasado, en Otavalo emerge un movimiento político y cultural,

...sustentado en un entramado de comunas, con redes familiares que atravesaban el mercado, la vida urbana y los espacios públicos locales, y con una presencia étnica y política con proyección local y nacional (Ortiz, 2012: 185).

Las relaciones interculturales de indígenas y mestizos sobre la base de esfuerzos de integración étnico-social fue impulsado por el Municipio desde el año 2000, cuando se eligió al primer Alcalde indígena, Mario Conejo; esta propuesta de integración le valió a este cantón la declaración de capital intercultural de Ecuador por el Congreso de la República, en octubre de 2003. Sin embargo, el propio Alcalde ha reconocido que existen conflictos étnicos que todavía no se resuelven (Lalander, 2009: 108).

³⁰ Las comunidades indígenas Kichwas conforman la nacionalidad poblacionalmente más importante en el Ecuador, se sitúan en la mayoría de provincias de la Sierra y parte de la Costa y la Amazonía. Los kichwas han vivido sincretismo del cristianismo que trajeron los españoles y de sus referencias culturales que remiten a códigos lingüísticos, interculturalidad entre seres humanos y principios de relación con distintos ámbitos como el cosmos y el resto de culturas del Ecuador (Kowii, 2005: 3).

La fiesta más importante de Otavalo es el Inti Raymi, sus comunidades la viven en distintos días desde el 21 de junio. Un día varios grupos provenientes de distintas comunidades de entre 30, 40, 50, 100 danzantes avanzan por las calles de la ciudad de Otavalo, en dirección a la Plaza de San Juan, en donde se concentran y bailan formando círculos alrededor de la Plaza (Kowii, 2014). De modo similar, en otro día otros grupos indígenas avanzan hasta la Plaza de Ponchos a realizar un similar ritual de danza y música.

El Inti Raymi, fiesta del Sol, se realiza en homenaje y agradecimiento a la Madre Tierra por las cosechas recibidas, por el solsticio de verano. De todas las fiestas kichwas, el Inti raymi constituye uno de los monumentos culturales vigentes que ha logrado reciclar sistemas como la invasión, la colonia, y la república, sistemas dictatoriales y democráticos que en su momento intentaron extirpar la vigencia de esta tradición... Es un espacio que reproduce, regenera las expresiones culturales del Pueblo Kichwa, su vitalidad permite reciclar las diferentes etapas, modas que se presentan en nuestra sociedad, interviene en ellas y las traduce a su matriz cultural, a su *sapi* (raíz), logrando con ello, un lenguaje nutrido de formas y contenidos que en ningún momento se han distanciado de las vivencias de la comunidad, a esto se suma la creatividad que se imprime en los ritmos y las danzas de la fiesta (Kowii, 2014).

El Municipio de Otavalo coordina con varias instancias organizativas de la ciudadanía y con los Ministerios respectivos apoyo a fiestas consideradas fundamentales para fortalecer la cultura y la interculturalidad, entre los eventos más importantes están: Pawkar Raymi, Inti Raymi, Colla Raymi, Yamor, considerados referentes de identidad y orgullo cantonal (Gobierno Autónomo Descentralizado de Otavalo, 2013: 283).

En cuanto al Inti Raymi, un tríptico promocional de la fiesta difundido por los gobiernos locales de Otavalo e Imbabura en el 2014 reza:

EL INTI RAYMI se vive en el solsticio y tiempo de cosecha, recorriendo el camino del sol nos reencontramos cada año en esta época para celebrar el Hatun Pucha Inti Raymi. La ritualidad, la música, la danza, los trajes, las expresiones, forman parte de este mundo simbólico milenario heredado de generación en generación (Gobierno Provincial de Imbabura, 2014).

En Otavalo la música popular que cultivan y escuchan estas comunidades indígenas es considerada un *valor de uso* simbólico que hay que preservarla; la construcción y comercialización de instrumentos con que se ejecuta esta música se orienta al consumo de

músicos de ensambles o de grupos de la sierra norte que participan en fiestas, celebraciones y rituales; además de turistas y público local. La fabricación de estos instrumentos se realiza de modo artesanal a partir de organizaciones familiares, por ejemplo, padre, esposa e hijos participan del proceso de producción de instrumentos andinos (Cachiguango, entrevista, 2012).

El Municipio de Otavalo ha registrado la existencia de 40 organizaciones musicales entre ensambles, dúos y solistas, algunas operan independientemente, 17 artistas están afiliados a la Asociación de Artistas Profesionales de Imbabura, núcleo Otavalo, ADAPI. Entre los grupos y artistas que han alcanzado notoriedad son: Mushuk Wuambrakuna, Cullqui Illac, Apurimac Tushuy, Imbaya Kuna, Yarina, Charijayac, Chaui Ñan, Winiaypa, Ñucanchi Ñan, Jailli, Karu Ñan, Faccha Huayra. La música que más difunden estos artistas son yaravíes, sanjuanitos, pasillos, intiraimis. Las temáticas de sus canciones alternan desde románticas, ecológicas y de protesta (Gobierno Autónomo Descentralizado de Otavalo, 2013: 257).

El grupo Yarina de los hermanos Cachimuel, nació en la comunidad de Monserratt en Otavalo incorporó el jazz y lo fusionó con los ritmos de música popular andina, es un grupo que con su estilo alcanzó éxito en festivales de música étnica, por ejemplo, obtuvo el premio “Nami” otorgado en Estados Unidos, equivalente a los premios Grammy (Mullo, 2009: 73, 74).

Según los usos de suelo, la zona turística comercial de Otavalo se sitúa alrededor de la Plaza de Ponchos (Imagen No. 20 de esta tesis), donde se ubican cientos de comerciantes en quioscos de venta artesanal de diversos productos, entre ellos y diversificado con adornos, utensilios y prendas de vestir, los instrumentos musicales. Salen todos los días a vender, pero el sábado, día de feria, los puestos se extienden a las calles cercanas a la Plaza de Ponchos, también denominada Mercado Centenario, que amplían la magnitud del comercio de artesanos y otros comerciantes. (Gobierno Autónomo Descentralizado de Otavalo, 2013: 49, 104)

Imagen No. 20

Puestos de venta en la Plaza de Ponchos de Otavalo



Foto del Autor.

En Otavalo, durante las últimas décadas, productores y comerciantes diversificaron sus actividades económicas como estrategia para mejorar sus ingresos familiares, un gran sector complementó en unos casos su actividad agrícola y en otros los reemplazó con la producción y comercialización de artesanías. A manera de ejemplo para ilustrar esta tendencia económica, en el 2007, un estudio en el sector de la Pelota, calles Quiroga y Modesto Jaramillo de Otavalo, mostró que el 82% (95 familias) de vendedores se dedicaba a la producción de artesanías; el 15% (17 familias), a la agricultura y ganadería, mientras que el 3% (4 familias) tenía empleos particulares. El 88% de las empresas conformadas por

los artesanos correspondía a negocios familiares, mientras que el 12% trabajaba individualmente. En Otavalo, el 4% de productores y comerciantes se dedican a instrumentos musicales y adornos (Flores, 2009: 54, 55).

Según el Municipio de Otavalo, las principales actividades económicas del cantón son el comercio que representa el 22%, industria y manufactura 19%, turismo 10%, financiera 8%, agricultura 7%, construcción 7%, transporte 9%. El 18% restante corresponde a diversas actividades relacionadas con ejercicio profesional, intelectual, técnico, investigación y mano de obra con cierto grado de especialización. (Gobierno Autónomo Descentralizado de Otavalo, 2013: 291)

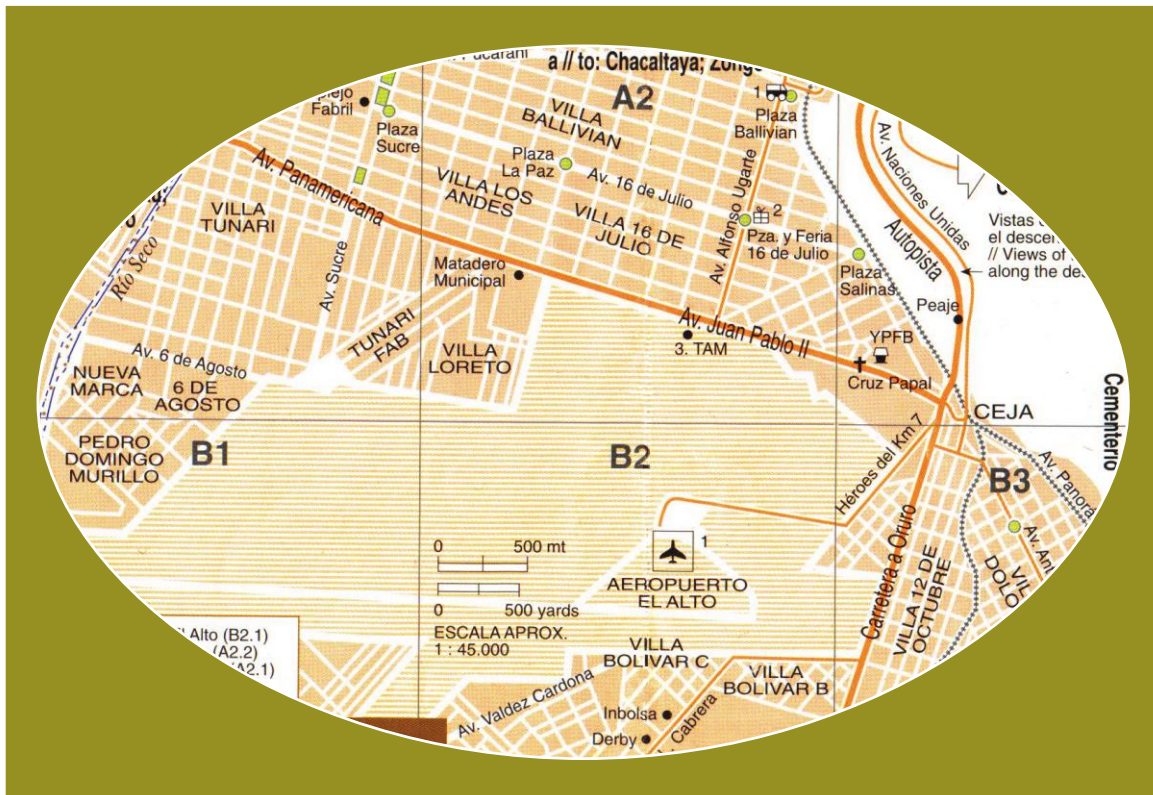
El contexto actual de El Alto

La ciudad de El Alto está ubicada en la meseta altiplánica al oeste de la Paz y como parte de su área metropolitana, situado entre 4.150 y 4010 metros sobre el nivel del mar, al occidente de Bolivia, Provincia Murillo (Gobierno Autónomo Municipal El Alto, 2014). Tiene una superficie de 1.042 kilómetros cuadrados, considerada la ciudad más alta del mundo (Ecured, 2014a).

En la ciudad de El Alto el 74% de su población se consideraba aymara³¹ según el censo de 2001 (Instituto Nacional de Estadística, 2014). Es una ciudad que creció poblacionalmente en tres décadas hasta alcanzar cerca de un millón de habitantes, de origen mayoritariamente campesino que emigraron a partir de las consecuencias neoliberales desde la década del 80 del siglo pasado (Escobar, 2010: 53). La población de El Alto pasó de 649.958 censados en 2001 a 848.840 en 2012 (Economía Bolivia, 2014).

³¹ El pueblo aymara es una nacionalidad indígena que proviene de modos de vida campesinos, viven en comunidades pequeñas aunque ocupan un gran territorio en Bolivia. La cosmovisión de los aymara es un sincretismo del cristianismo y su pensamiento andino que relaciona a los seres humanos con la naturaleza, la Pachamama (madre tierra), antepasados, los astros, la vida de los animales y otras referencias de la vida (Ordóñez, 2011: 319, 320).

Mapa No. 2
El Alto



Fuente: Ats, 2014

El crecimiento urbano anual de El Alto se ubica por encima del 9%. Transportes, artesanía y comercio son las principales actividades económicas que han hecho de la ciudad de El Alto uno de los puntales de desarrollo de Bolivia. En el sector de La Ceja se concentran las actividades comerciales y los servicios (Imagen No. 21 de esta tesis). Ya no se puede hablar de una ciudad eminentemente rural, pues en el 2007 menos del 30% de jefes de familia de su población se definió como miembros de un pueblo originario, la mayoría de los alteños se reconocen como urbanos. Desde la década del 2000, esta ciudad periférica de la Paz pasó a ser la cara política de oposición al neoliberalismo con rostro aymara. En El Alto operan más industrias y actividades artesanales que en La Paz, de hecho es la segunda ciudad

industrial de Bolivia, sin embargo, una parte de la población que oscila “entre 100 000 y 200 000 personas bajan diariamente a La Paz para trabajar” (Poupeau, 2010: 427, 429, 436, 437, 441).

De todas maneras está claro que, por debajo de los a veces vehementes procesos revolucionarios que caracterizan a la Bolivia de la primera década del siglo XXI, es “la gente de abajo” la que sigue organizándose orgánicamente según antiguas dinámicas andinas, reactualizadas y recontextualizadas a diario, y son estos mismos grupos los que siguen transformando de a poco el mundo andino. La fuerza humana que emana de todo ello (De Munter, 2010: 254).

Imagen No. 21

Puestos de venta, sector de La Ceja en El Alto



Foto del Autor.

Escobar (2010: 54) asegura que en El Alto, una ciudad que se forjó en los últimos treinta años, existe una escuela de otra manera de pensar desde la óptica comunal y cultural. En el Alto se vive una versión joven, sincrética y dinámica de la cultura aymara urbana. Los jóvenes se insertan social y culturalmente en barrios, establecimientos educativos y en los grupos y fraternidades. Una sección especial en las entradas de El Alto lo conforman los jóvenes urbanizados que organizan coreografías basadas en ritmos de tinku o de caporales, incluyen la música techno o el rap a los arreglos musicales aymaras (Albó, citado por Tassi, 2010: 26).

Según De Munter (2010: 250), un estudio aplicado en El Alto señala que la mayoría de sus habitantes han logrado un claro nivel de mestizaje económico o complementación económica, combinando una participación en el mercado de las grandes ciudades y una interacción en base a lazos de reciprocidad con el mundo de las comunidades originarias. Otra investigación sostiene que los productores o comerciantes del sector informal de El Alto tienen un comportamiento heterogéneo, se inscriben en un contexto mesoeconómico y son permeados por su cultura (Parra, 2009: 1).

Alto markaka wali puq'antata jiwa jich'axa: El Alto se ha vuelto bien grande ahora, puede decir los alteños (en aymara), refiriéndose no tanto al tamaño que a la nueva importancia política de la ciudad. Constituye tal vez el surgimiento de una ciudad de la cual se habla más de lo que ella misma habla... La ficción política de El Alto como ciudad aymara y rebelde corre el riesgo de que siga siendo el doble de simbólico que impida ver la situación real de la población alteña, una referencia identitaria susceptible de ocultar las desigualdades no solo entre la ciudad y el resto de la sociedad, sino entre los residentes mismos de El Alto lo que podría confirmar lo dicho por Bourdieu, a saber, que las ficciones políticas cumplen también funciones sociales (Poupeau, 2010: 446).

En El Alto, la producción musical “chicha” se orientada a relatos sentimentales y de padecimiento frente a la adversidad y la subsistencia que los migrantes de origen campesino advierten. Otro ámbito musical y sus valores de uso simbólico están ligados a rituales en los que se interpretan ya sea con instrumentos autóctonos, como zampañas, sikus, tarkas, quenás, mohoceños³², que se presentan en fiestas como los carnavales; o

³² Mohoceño, aerófono que se clasifica en flautas travesas y verticales de diversos tamaños fabricado de cañahueca, se lo interpreta en conjunto denominado tropa que integra a mohoceños con las diversas tesituras

instrumentos de bronce: característicos de bandas integrada por alrededor de cien músicos, que interpretan, por ejemplo, el ritmo de ch'uta (Mamani Colque, entrevista, 2012).

Imagen No. 22

Mohoceño



Foto del Autor.

de más de dos octavas y de estructura pentatónica (Cavour, 2010: 133-138). Ver Imagen No. 22 de este Capítulo III de tesis.

La fiesta más importante es la Entrada 16 de julio, se realiza en honor de la Virgen del Carmen, Patrona de la zona. En el 2013 participaron 60 fraternidades³³, la danza más importante fue la morenada³⁴ con 19 agrupaciones. Otras danzas que participan en este desfile son: pujllay³⁵, tinkus³⁶, suri sikuris³⁷, caporales³⁸. El recorrido tubo una distancia de 22 cuadras, se inició a las 9h00 en la esquina de la Avenida Juan Pablo II y la Universidad Pública de El Alto (UPEA), recorrió la Avenida Alfonso Ugarte hasta su intersección con la Avenida 16 de julio en la plaza Libertad donde se ubicó un palco (El Alto, 2013).

³³ Las fraternidades son grupos de danza y música callejera religiosa de distintos ritmos que se organizan para desfilan por sectores urbanos en las Entradas o procesiones. Sobre las fraternidades y las Entradas en Bolivia se profundiza en las pp. 211 y ss. del Capítulo IV de esta Tesis.

³⁴ Se aborda con mayor amplitud la danza de la morenada en las pp. 212 y ss. del Capítulo IV de esta Tesis. Ver Imagen No. 23 de este Capítulo III.

³⁵ Pujllay es una danza muy enérgica que la bailan hombres, nació en las fiestas de carnaval, su coreografía más importante es el desplazamiento en fila tipo serpenteo, en zigzag y formando una rueda (Martínez, 2010: 152).

³⁶ El tinku tiene pie métrico binario (anapesto) es similar al huayño peruano, es un ritmo festivo para la danza. El tinkus es una danza que se presenta en las Entradas religiosas y otros eventos en los centros urbanos de Bolivia. El ritmo de tinku se origina en la *tonada o huayñu* de Cruz Fiesta, es una danza milenaria que nació en la fiesta de culto a la Cruz del Sur (Chacana), se celebra en mayo, tiempo del Awti Pacha, comienzo de la época seca. Tinku significa encuentro en aymara (Burgoa, 2010: 322, 333). El tinku tiene pie métrico binario (anapesto) es similar al huayño peruano, es un ritmo festivo para la danza.

³⁷ El Suri Sikuris es una danza que se originó en las fiestas del equinoccio de primavera, tiene como base musical al Sikus de trece caños y a la caja, el baile se acompaña con un canto. Es una danza que tiene mucha acogida en las comunidades aymaras alrededor del Lago Titicaca. Los músicos tocan sikus en grupo o en tropa donde participan decenas de intérpretes (Ordóñez, 2011: 325 y ss.). Los músicos tocadores de zampoña llevan grandes hecos de plumas de suri, ave que habita en todas las zonas ecológicas de Bolivia (Cavour, 2010: 50).

³⁸ La danza de los Caporales nació en los años 1970 en el contexto de fiestas de matriz religiosa católica. Los caporales es un baile impulsado por jóvenes urbanos mestizos de clase media de La Paz que se incorporaron a la danza callejera religiosa de las Entradas. Su coreografía, música, atavíos y gestos pertenece a una identidad juvenil, y se presenta al estilo de espectáculo para desplegar la sensualidad femenina de jóvenes mujeres que usan minifaldas y la virilidad, el machismo con botas y sonajeros de hombres en una escenificación que simula disciplina militar. Es una danza que se ha popularizado en las últimas décadas en Argentina, Chile, Perú, Ecuador, además de Bolivia, su país de origen (Sánchez Patzy, 2012: 96).

Imagen No. 23

Exhibición de figuras con representación de la danza de la morenada en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia



Foto del Autor.

Industria Cultural, globalización y neoliberalismo

A continuación se presenta un análisis sobre estudios de industria cultural musical. Es un estado del arte sobre resultados de investigación publicados en revistas indexadas en América Latina en el lapso de los últimos cinco años que tienen versión digital en línea. Se explica la cuestión: ¿Cuál es la relación entre los productores y comerciantes de Otavalo y El Alto con la industria cultural musical en Ecuador y Bolivia?

Los estudios sobre la industria cultural musical en América Latina fueron incipientes durante 25 años, desde mediados de 1970 hasta fines de la década de 1990, investigaciones cuyas temáticas fundamentales se inscribieron en: “sociedad y cultura de masas”, “aldea global”, “imperialismo cultural” (Torrico, 1999: 2). Este panorama de escasos estudios aplicados en América Latina es la tónica que se ha mantenido en los últimos años, fines de la década de 2000 y comienzos de la de 2010³⁹, aunque estos recientes estudios han ampliado las temáticas anteriores a nuevos problemas de investigación relacionados con la “globalización y la sociedad digital”.

El neoliberalismo facilitó la mundialización y concentración de los intercambios de bienes simbólicos producidos por países del centro, especialmente de Estados Unidos y Europa, en desmedro de la producción cultural de países latinoamericanos cuya tendencia fue la de importadores de bienes culturales y la escasa capacidad de exportación de productos culturales propios, entre ellos los musicales. La pérdida o ausencia de decisión y control estatal y la creciente privatización transnacional perjudicó a las industrias culturales de los países de la región. Con el neoliberalismo, las culturas y los productos del trabajo artístico en los países latinoamericanos fueron relegados, debilitados en las últimas décadas.

El neoliberalismo se implantó a nivel global para dos propósitos fundamentales: el primero, posicionar sentidos eficaces al proyecto de globalización y acumulación del capital de élites pertenecientes a los países del centro.

³⁹ Se revisaron revistas indexadas especializadas en comunicación publicadas en el período 2008-2013.

...En la actualidad los movimientos mundiales de la industria musical alcanzan los 40 mil millones de dólares, 90 por ciento de los cuales se concentran en las seis mejores: BMG, EMI, SONY, Warner, Polygram y Universal (Yúdice citado por García Canclini, 2000: 93).

Y el segundo propósito fue promover la producción de mercancías, entre las que se encuentran las musicales: CDs y DVDs, para la rentabilidad: productos musicales simples, cortos, divertidos, superabundantes y volátiles. Estas mercancías producen rentabilidad por la simpleza, elementalidad o sencillez de las canciones; es una producción similar a la información de los medios masivos que critica Ramonet (2002), no hay complejidad de los temas, igual que la información, las canciones priorizan y se promocionan gracias a la imagen de los videoclips. Además, los videos y audios de canciones generan diversión, espectáculo que se expresa en lo dramático, en el sufrimiento, en lo patético, como el principal género utilizado en los textos musicales.

A nivel global prevalecen las empresas transnacionales que contienen a grandes medios masivos y al internet con los que dominan a distintos fragmentos de la industria cultural.

Los medios pertenecen a grupos mediáticos (Murdoch, Google, Blackberry) que se expanden con la revolución digital, que rompen las barreras, con la espectacular expansión de internet. Se mezclan todas las esferas: la cultura de masas, la información, la comunicación y el internet. Los grupos mediáticos que manejan todas estas esferas son multinacionales, planetarios (Ramonet, 2010).

Según Harvey (2003: 80), la prensa económica logró hacer creer que la globalización es algo nuevo, como un ardid publicitario, cuando ha sido un proceso relacionado con el aprovechamiento de un ajuste financiero internacional. Este autor demuestra que la globalización no es reciente, hay expansión espacial de Estados Unidos y Europa para el dominio, igual que en el siglo XVI lo hicieron España, Inglaterra y Alemania.

Con el modelo neoliberal, la producción, distribución, comercialización, consumo e intercambio de bienes simbólicos se realizan en un entramado de procesos. Al mismo tiempo que subsisten redes de intercambio simbólico provenientes de países del centro, escasa industrias culturales de los países de la periferia, piratería que privilegiaron

características occidentales de mediación tecnológica o instrumental de comunicación y de rentabilidad.

...Ha surgido un vasto territorio empresarial en torno a la invención y la innovación que suministra por doquier nuevas tecnologías de consumo, producción, circulación, gobernanza, poder militar, vigilancias y administración... La cultura capitalista se obsesionó por el poder de la innovación tecnológica convertida en objeto fetiche de deseo para el capitalista (Harvey, 2014: 104).

Este proceso mundial se contrasta con las mediaciones de saber no occidental de culturas populares que crean procesos de producción simbólica relacionados con identidades y otras referencias culturales de interacción comunitaria. En países como Ecuador y Bolivia, frente a la exigua industria cultural musical de carácter endógeno dedicada a los artistas nacionales, surgieron pequeños y dispersos negocios de carácter informal, de producción musical artesanal local, actividad denominada “piratería”, que mermó ingresos de grandes industrias y afectó la recaudación de impuestos por parte del Estado (Torrico y Baldivia, 2005: 78). La piratería también prosperó gracias al acceso a nuevas tecnologías que facilitaron la reproducción de productos culturales, como por ejemplo los musicales, a mucho menor costo que las grandes empresas de producción masiva. Estas innovaciones en el campo de la industria cultural musical beneficiaron a sus empresas productoras de estas tecnologías en desmedro de las industrias musicales del disco acetato; es una contradicción del capital que domina a escala mundial, porque crea rentabilidad para unas empresas generadoras de tecnología pero afecta a otras empresas con aparentemente anticuados equipos que monopolizaban con sus estudios las grabaciones musicales de artistas.

Los cambios tecnológicos en el capitalismo, a los que el capital contribuye y de los que el capital se alimenta vorazmente, derivan, en resumen, de las actividades de diversos agentes e instituciones. Para el capital, esas innovaciones crean un vasto dominio de posibilidades siempre cambiantes para mantener o aumentar la rentabilidad (Harvey, 2014: 103).

Se trata de una transformación de la industria cultural que trajo consigo crisis de empresas y mercado, debido al vertiginoso cambio tecnológico que varió las formas de producción y de consumo de la música. Las empresas productoras de fonogramas fueron arrastradas a una crisis de ventas que las obligó a modificar su base industrial tecnológica en aras de la

supervivencia. El propósito de estas mutaciones tecnológicas responde al carácter evolutivo del capital económico. Harvey (2014: 107) recoge de Arthur la explicación de este fenómeno: la aparición constante de nuevas tecnologías provoca una cadena de adaptaciones, pero a su vez crean diversos problemas, es una economía en perpetua apertura al cambio tecnológico, produce nuevos nichos de rentabilidad pero al mismo tiempo genera destrucción de otras industrias.

La innovación tecnológica, a la que pequeños sectores informales han tenido acceso en los últimos años para grabar y reproducir CDs y DVDs, es un fenómeno que apareció al mismo tiempo que los procesos de marginación y exclusión como consecuencia de la aplicación del neoliberalismo en América Latina.

Este tipo de consumo, el cultural, que no es únicamente consumo de medios, puede ser definido como la utilización y/o apropiación que hacen los públicos o algunos de sus miembros –desde sus particulares referentes socioculturales- de los bienes o servicios portadores de significaciones así como de los equipamientos culturales disponibles en su entorno, estableciendo con ellos vínculos que posibilitan la producción de nuevos sentidos y dan lugar a variadas interacciones (Torrico y Baldivia, 2005: 75).

La industria cultural que se ocupa de la producción musical se relaciona con varios sectores mercantiles empresariales para lograr la comercialización de sus productos: importadores, exportadores, distribuidores, comerciantes, medios masivos, agencias de publicidad, productores de espectáculos. Entre las mercancías que se comercializan se hallan los CDs, DVDs y hasta fines del siglo XX cassettes de música y discos de acetato. A estos sectores también se los denomina “agentes productores del sector empresarial fonográfico” (Torrico, 1999: 43).

La rentabilidad económica y el consumo condicionan a los distintos agentes y sectores de la industria cultural. Los medios masivos de comunicación trabajan con los principios y determinaciones del marketing, están estrechamente relacionados con la industria cultural que producen mercancías y refuerzan la ideología del consumo, son instancias de la industria cultural relacionados con la difusión de mercancías musicales de consumo masivo con contenido simbólico, se piensa como un proceso que incide en la conformación cultural de las audiencias o destinatarios, mediante la producción en serie y

de modo mecanizado de canciones, en función del supuesto requerimiento del mercado. Torrico (1999: 3) situó su investigación sobre industria cultural a partir de las relaciones entre producción y el sistema de mercado.

Los sistemas de producción y comercialización de imágenes, entre los que se cuenta la producción audiovisual de artistas y canciones, presentan algunos rasgos especiales. La imagen es importante en la competencia del mercado de estas mercancías musicales, porque implica además del reconocimiento de marcas, la producción de sentidos que se asocian con “respetabilidad”, “prestigio”, “confiabilidad” e “innovación” “... *La imagen sirve para instaurar una identidad en el mercado*” (Harvey, 1998: 318, 319).

En otro estudio Podestá (2007: 111) expone, a manera de ejemplo relevante, cómo un producto musical marketeado por la industria cultural alcanza éxito, en plena época de globalización y neoliberalismo, es el caso del bolero que el mexicano Luis Miguel con su disco *Romances* vendió hasta alcanzar la cifra de 9 millones de ejemplares. La promoción de discos como éste, de acuerdo con Bourdieu (1997: 58, 2000: 12), obedece a un campo de competencia por el mercado y el capital simbólico de los artistas que alcanzan popularidad sobre la base de un valor puramente mercantil (Moncada, 2013: 87, 88).⁴⁰

La música es uno de los bienes producida como mercancía por la industria cultural, sumida en la tendencia de concentración y acumulación del capital, en busca de la máxima rentabilidad, de modo masivo, característica de la economía moderna.

Un videoclip musical que difunde un canal de televisión o una canción que un programa de radio lo pone al aire, es una producción simbólica, condicionados o sometidos por factores comerciales, y de competencia, para lograr índices de audiencia (Bourdieu, 1997: 68). Por tanto, es la lógica del mercado, el “marketing”, lo que determina la difusión que un medio masivo hace de las producciones simbólicas o culturales (Moncada, 2013: 84).

⁴⁰ Harvey (2014: 185) no está de acuerdo con la categoría de Bourdieu de “capital cultural” porque dista mucho de la de “capital económico”. El “capital cultural” de Bourdieu aduce a los talentos personales que la industria cultural los vincula a referencias de estatus y distinciones de clase en el curso de la reproducción social. Según Harvey, lo que si puede denominarse “capital cultural” (perspectiva que, en cambio, no aborda Bourdieu) es la creciente importancia de las marcas y mercadotecnia porque asegura una renta de monopolio de quienes controlan la comercialización de artículos y lugares turísticos en el mundo.

Rincón (2008: 161, 162) pone en duda las condiciones de la creación musical, sugiere debatir si son los artistas y compositores los que determinan una obra por su formación estética o son condicionados por propósitos empresariales y/o por el mercado, debido a la rentabilidad que supone la producción de canciones para el consumo.

La *industria cultural* musical en relación con los medios masivos se ubican en un campo definido por lo que está en juego y por los intereses específicos de los agentes y las instituciones que participan en este campo. Esta producción mercantil musical –cuyos vehículos son los medios masivos de comunicación y las distintas plataformas de internet como redes sociales y páginas web- convirtió los productos artísticos (cine, música, literatura, pintura, etc.) en bienes de consumo al alcance de un gran porcentaje de audiencia.

Para que estos productos simbólicos lleguen a sus destinatarios las industrias culturales, relacionadas con los medios masivos y el mercado, seleccionan a los artistas y sus propuestas musicales. Bourdieu (2002: 49) plantea que la vida política y la vida intelectual están cada vez más sometidas a la presión de los medios (Moncada, 2013: 84).

Las audiencias y consumidores de música se sitúan dentro de un mercado relacionado con la socialidad y la expresión de sentimientos dentro de patrones culturales y de un contexto social. Esta referencia simbólica de la música se explica porque es un lenguaje que comunica sentimientos y vivencias que no puede expresar el lenguaje verbal. La música habla con sonidos y socializa un mundo infinito de sentidos, cada tema musical puede tener distinto significado para dos o más individuos (Hormigos, 2010: 92).

Hay estudios que evidencian nuevas formas de distribución independientes de la industria cultural musical. Las nuevas tecnologías vinculadas con el internet y aparatos como “teléfonos inteligentes” y “tablets” han creado una multiplicidad de canales de acceso a una cantidad importante y dispersa de producciones musicales autónomas e independientes de las empresas de producción musical. Existe una sobreabundancia de música que convierten a los individuos en omnívoros, según Hormigos (2010: 96): escuchan un poco de todo pero no llegan a apreciar la función comunicacional de la música.

La difusión de las computadoras, de las bases de datos, de los sistemas de información y la multiplicación de programas con aplicaciones diversas modifican las relaciones sociales, los sistemas de enseñanza, los

sistemas científicos y los intercambios económicos. El nuevo espacio informacional y comunicacional (multiredes, multicanales) constituye un nuevo tejido cultural (Pérez, 1995: 31).

Otras investigaciones analizan los cambios del sentido de industria cultural, debido a las mutaciones tecnológicas que han obligado a los consumidores musicales, por ejemplo, a variar con más frecuencia sus equipos desde donde escuchan canciones o melodías, y desde donde se advierten variaciones de roles de autor, actor y espectador por la experiencia con estas nuevas formas tecnológicas de productos culturales. La conversión del tocadiscos de acetato o de la grabadora de cassette o de dvd y su asimilación en un soporte como un computador fijo o personal, o de tecnologías con pantalla y formato de celulares, diversifica las opciones de un usuario que combina el escuchar música con otras actividades de ocio relacionadas con videos, juegos, chat en línea, etc. (Rodríguez, 2011:152).

Según Fouce (2010: 71), el consumo musical basado en la gratuidad de las redes en internet, desde donde los usuarios acceden a la producción musical, afectó el modelo de negocio de la *industria cultural* fonográfica. Este autor sugiere que la tarea de los investigadores es preocuparse por la reconfiguración de las mediaciones que producen estas nuevas tecnologías dentro de los modos de organización de la cultura contemporánea.

Las tecnologías de la información en todas sus aplicaciones (telemática, informática, robótica, burótica) están transformando las relaciones sociales, los sistemas económicos y políticos. La sociedad de la información aparece como una de las dimensiones de la nueva civilización (Pérez, 1995: 32).

Producción y consumo de mercancías musicales, poder simbólico y culturas andinas

Otras corrientes de investigación reflexionan la industria de la música con procesos conflictivos de poder simbólico, dominación y hegemonía, ya que la creación musical solo se explica dentro de procesos de comunicación y de significación social e histórica:

El *poder simbólico* se ubica en uno de los *campos* (económico, político, científico, artístico) en que la vida social se representa. El *campo* se constituye por un capital común y por la lucha por su apropiación. Es un acumulado de conocimientos, habilidades, creencias, etc. Quienes dominan este capital detentan el *poder* o la autoridad del *campo* (García Canclini, 1990: 13, 14).

La violencia simbólica en procesos mediáticos y de industria cultural es un tema de reciente preocupación de estudios en Latinoamérica. Becerra (2005: 95) analiza la violencia

simbólica sobre la base de los aportes de Bourdieu que la concibe como la adhesión de sujetos violentados a formas que se les impone como esquema de pensamiento de las que estos individuos no pueden escapar por voluntad propia. Es una violencia relacionada con el conocer y el querer. Para Becerra, este tipo de violencia también se encuentra en relatos que circulan mediáticamente.

La primera propiedad de la violencia simbólica –violencia de la representación- como de cualquier hecho cultural es su relatividad, desde la que lo banal y lo efímero consagran lo que tiene de líquida y provisional nuestra época y sus habitantes (Becerra. 2005: 101, 102).

Los relatos contienen un “poder de representación”, que estabiliza ciertos sentidos sociales sobre el mundo (Regillo, 2008: 11). Este concepto de “poder de representación” se podría relacionar con el de *poder simbólico* cuando alude “...las tensiones y luchas que atraviesan a la comunicación masiva, así como al modo en que podría tributar tanto a la dominación como a su desafío” (Somohano, 2012: 6).

Los bienes simbólicos se ubican en tres modos de producción y mercados relacionados con el gusto de las clases sociales: burgués, medio y popular. Lo popular para García Canclini (1989: 191 y ss.) está relacionado con lo tradicional y lo subalterno, se opone a lo culto, a lo moderno y a lo hegemónico.

Una de las principales características de lo popular en el Ecuador es la concepción de atraso frente a lo que produce lo hegemónico que se lo ubica con el progreso, implica dominación de los sectores que detentan el poder y lo moderno y que subordinan lo popular.

Se concibe al *poder* como la capacidad de un agente para actuar en función de la consecución de sus intereses y de intervenir o afectar los resultados de terminados acontecimientos, ceñido al manejo y acumulación de recursos. El *poder simbólico* es el que determina la producción y socialización de formas simbólicas significativas (Thompson, 1998: 29, 33). Requiere de un conjunto de condiciones técnicas, conocimientos sobre los procedimientos y una estructura en el marco de un sistema sociocultural (Moncada, 2013: 84).

García Canclini (1989: 223), asegura la existencia de vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero. Fenómenos que se constata en Ecuador, desde los noventa del siglo pasado hasta comienzos del siglo XXI han subsistido

en Ecuador expresiones auspiciadas por el poder y las élites que han convivido con las manifestaciones musicales de culturas populares; “*conviven diversas expresividades tradicionales y modernas, se encuentran lo indígena con lo vanguardista, lo ‘erudito’ con lo popular...*” (Mullo, 2009: 28).

En Ecuador, Mullo (2009: 77) sugiere discutir el nexo entre la música rocolera⁴¹ y la tecnocumbia⁴², tendencias musicales de carácter masivo y popular cuyos contenidos se relacionan con la modernización, la urbanización, la migración, el desarraigo, la marginación. Junto al proceso de la tecnocumbia han emergido propuestas que combinan ritmos tradicionales indígenas con lo tecno.

En el campo social de la rocola y la tecnocumbia, géneros de la industria cultural de música popular, se inscriben violencia simbólica y disputa de intereses por parte de medios masivos y anunciantes publicitarios, en torno a los artistas que se constituyen en capital simbólico. La violencia simbólica y la dominación también se expresan en relatos de canciones rocoleras y de tecnocumbia, que circulan en intercambios comunicacionales a partir de CDs, dvs, internet y medios masivos, por ejemplo con temáticas de canciones sobre la migración y la marginación (Moncada, 2013: 82, 86).

Un ejemplo de violencia simbólica es lo que un medio de comunicación publicó sobre Delfín Quishpe, al que reconoce éxito pero lo denigra. Quishpe adquirió fama a partir de la

⁴¹ Rocolera se la denomina a la música popular que se difundía mediante un aparato electromecánico que ponía discos de acetato llamado rocola, se ubicaba en bares y cantinas. La música rocolera tiene como referente la música del guayaquileño Julio Jaramillo (Mullo, 2009: 75). La música rocolera abarca una diversidad de géneros musicales: pasillo, sanjuanito, bomba, ranchera, bolero; existió la tendencia de tener como instrumentos base de estos géneros a la guitarra y al requinto en los ensambles que acompañaban a los cantantes; los sectores que más se identificaron con la música rocolera fueron marginales extremos (Guerrero, 2002: 1196).

⁴² La tecnocumbia se consolida en la década de los años 1990, se manifiesta en grandes concentraciones populares de festivales y shows artísticos, se trata de una interculturalidad musical que mezcla el ritmo de la cumbia colombiana con ritmos ecuatorianos como el sanjuanito, el danzante o el yumbo, su orquestación se logra mediante procedimientos técnicos con un sintetizador y en un estudio de grabación (Mullo, 2009: 77). La tecnocumbia es pariente de la música rocolera y descendiente de la música mestiza de mediados del siglo XX, su antecedente inmediato es la cumbia andina, tiene relación con la música chicha peruana (Guerrero, 2002: 1349).

publicación de una de sus canciones en You Tube del internet, su fama se inició con las redes sociales.

La revista digital *Rolling Stone* (2012) edición española, en una entrevista realizada a Delfín Quishpe, lo presenta con un sentido paradójico: “*hace el ridículo como ‘tonto listo’ o todo lo contrario*”; información que connota desprecio o degradación hacia un artista de origen social pobre e indígena. Este medio resalta lo grotesco de la canción popular, expresa violencia simbólica por el sentido peyorativo y ofensivo del tratamiento informativo. *Rolling Stone* destaca que Quishpe ha logrado superar la miseria y saltar a la fama gracias a You Tube. Con esto coincide el periódico digital *BBC Mundo* (2010), al publicar: “*Delfín Quishpe es un fenómeno musical en internet*” (Moncada, 2013: 88).

Masificación versus diversidad cultural en Otavalo y en El Alto

El problema de la masificación ha sido materia de preocupación de estudios sobre la industria cultural porque la cultura de masas, creada por la racionalidad tecnológica desde el paradigma de la modernidad capitalista es hegemónica. Pero en países latinoamericanos esta masificación subsiste frente a otras culturas populares que viven, se amalgaman e influyen mutuamente dentro de un amplio abanico de diversidad cultural.

La industria cultural genera masificación frente a una extraordinaria diversidad cultural que existe en países latinoamericanos. Hay una producción de música en países como Ecuador, Bolivia, Perú, relacionada con procesos tradicionales, rituales, de identidades y de memoria histórica, de carácter local, regional y marginal y otra producción ligada a incipientes industrias culturales. Asimismo, la cultura popular está inserta en procesos hegemónicos de producción cultural y experiencias excluyentes producto de relaciones conflictivas (Mullo, 2009: 15).

Estos estudios de la industria cultural musical se ubican en la corriente que estudia la funcionalidad comunicacional de las mercancías inmersa en dinámicas culturales que articulan a las distintas concepciones, saberes, valores, ritos, prácticas, productividad, organización, con los que los sectores sociales -como actores y sujetos sociales- se mediatizan comunicacionalmente dentro de una situación cultural e histórica en sociedades latinoamericanas. Relacionar la industria cultural musical con las culturas permite comprender

la política, la economía y la ubicación de diversos actores comunicacionales vinculados con la publicidad y la comunicación mediática que comprende medios masivos y las nuevas tecnologías de información y comunicación.

...es imposible pensar una historia pura separada de las culturas populares y no habrá más remedio que estudiar, a la vez, la forma en que esas culturas se construyen y resisten. Cómo se constituyen a partir de las nuevas dinámicas culturales de la sociedad de masas, a partir de las dinámicas industriales y a partir de los nuevos modos que toma la hegemonía (Martín Barbero, 1996: 66).

Son estudios que comparan la matriz racionalista y tecnológica en que se sustenta occidente con aquellas prácticas y matrices culturales que producen otros espacios y formas de comunicación no instrumentales y relacionales de culturas populares latinoamericanas, formas que se expresan en la oralidad, en universos simbólicos, imaginario, sensaciones, sentimientos, en la producción de sentidos lúdicos y mágicos de sectores populares relacionados con la música.

La producción de mercancías musicales en Otavalo y en El Alto es de pequeña escala, dentro de lo que Narváez (2008: 32) caracteriza como producción mercantil simple, en la que los productores directos son propietarios de los medios de producción y controlan o intervienen directamente en el resto de procesos de distribución y comercialización de los productos.

Los productores y comerciantes de mercancías musicales de Otavalo han desarrollado estrategias orientadas a la especialización de artesanías y textiles, fundados en conocimientos ancestrales (Flores, 2009: 45). Las relaciones sociales, identidades, producción simbólica y de sentidos ligadas a la economía comunitaria de los kichwas otavaleños se ha reproducido durante décadas.

Dista mucho de la gran *industria cultural* en la que el trabajador fabricante directo no es propietario de los medios de producción, lo es el capitalista, y el saber ha sido subsumido a la tecnología, lo que origina una independencia del trabajo respecto de las condiciones objetivas de los medios de producción, concebido como alienación⁴³. Además la plusvalía

⁴³ Sobre la alienación véase las pp. 179 y 192 en el Capítulo IV de esta tesis.

que controla y se apropia el capitalista es fundamental en el valor de cambio de la mercancía, prima, por tanto, más el *valor de cambio* que el *valor de uso*, características de la gran *industria cultural* organizada como gran empresa capitalista (Narváez, 2008: 37, 38).

En relación con Otavalo, el *valor de uso* simbólico se relaciona directamente con procesos de creación cultural originales de agrupaciones musicales de comunidades indígenas pero que no descuidan su relación con procesos de la modernidad capitalista. En la actualidad, el grupo Samy es de los más escuchados en Otavalo, tiene tres grabaciones, el último se lanzó en junio del 2013. Los discos sirven para promocionar al grupo y los venden en sus presentaciones. La piratería quita al grupo su producción y su trabajo. El grupo no vive de la venta de CDs, éstos procuran la imagen del grupo. Tampoco estos artistas tienen relación con empresa o *industria cultural*. En las radios de la provincia: Radio Satélite Otavalo y Radio Ilumán son las que promueven la música del grupo. En el canal UTV de la universidad Técnica del Norte, es un canal provincial también se ha promocionado al grupo. Además el grupo participó en la Caja de Pandora de Ecuador TV. (Pineda, entrevista, 2013).

Estas agrupaciones de música de Otavalo generan sus propias condiciones para grabar y promocionar su trabajo musical ya sea como agrupación o con su participación en rituales o fiestas importantes para su comunidad. Aunque existen casos de estudios independientes de los grupos, como Ayllu record que produce grabaciones en CDs y videos en DVDs y promociona artistas de Otavalo y Saraguro. Otro ejemplo similar es el estudio de grabación Antara. Cada estudio se conecta con redes de comerciantes para vender sus CDs y DVDs en Otavalo y en Quito. Sin embargo, crece la tendencia de que cada agrupación musical monte su propio estudio de grabación, lo que afecta a las productoras independientes (Pucuna, entrevista, 2015).

Los Charijaya, los Yarina que son grupos posteriores a Ñanda Mañachi, tiene cada uno su propia productora, un pequeño estudio de grabación, porque son jóvenes con iniciativa. Debido a la tradición otavaleña estos ensambles musicales producen y comercializan al mismo tiempo sus CDs y DVDs. Es una producción que los grupos

venden en sus conciertos y presentaciones. Y los propios grupos que salen mucho al exterior lo venden en sus viajes, en lugares pequeños y marginales. Alguien invierte individualmente pero hay una relación familiar con padres e hijos, el núcleo familiar es el que produce. Casi siempre los grupos de música lo integran los miembros de una familia ampliada, con excepción hay músicos fuera de la familia (Kowii, entrevista, 2013; Rodríguez, entrevista, 2015). El Grupo musical Sisay tiene estudios de grabación en Japón y en Otavalo denominados Native Spirit para producir sus propios CDs y de otros artistas (Pucuna, entrevista, 2015).

Los grupos filman con celulares inteligentes. Hay quienes desde la piratería, o los propios músicos graban en el Inti Raymi. Hay una industria artesanal, incipiente, que producen CDs, y pequeños espacios de venta de CDs y DVDs independientes de los artistas y de medianos estudios de grabación. Un puesto de venta de CDs se muestra en la Imagen No. 24 de esta Tesis.

Imagen No. 24

Puesto de venta de CDs de música ubicado frente a la Plaza de Ponchos en Otavalo



Foto del Autor.

El acceso a la tecnología ha generado una tremenda caída de la producción discográfica empresarial en Bolivia, hay una producción independiente de estudios de grabación digitales que funcionan con una computadora, al alcance de grupos musicales que empiezan o que quieren difundirse para hacer una grabación en una habitación sin condiciones acústicas mínimas, donde se filtran sonidos externos como ladrido de perros, porque no tienen una tecnología para filtrar estos sonidos ajenos al cd, y logran vender con una pequeña producción para promocionarse (Junaro, entrevista, 2013).

Desde la década de 1980 en la ciudad de El Alto se consolidaron varias Entradas o procesiones de danzas callejeras religiosas organizadas en fraternidades en las que danzantes y bandas de músicos de instrumentos de bronce (bajos, contrabajos, tubas,

clarinete, pífanos metálicos, bombo, platillo) interpretan melodías con frecuencia compuesta para cada año en ritmos de morenada, kullawada⁴⁴, caporales, tarqueada⁴⁵, mohoceñada⁴⁶, entre otros. Las bandas graban en pequeñas y medianos estudios de grabación, un tiraje de mil CDs para entregar a pasantes de fraternidades, invitaciones, programas de radio con creaciones, son producciones que se logran con el financiamiento de los integrantes de cada banda. Los CDs la mayoría las regalan o las venden en sus presentaciones, no tienen conexión con *industrias culturales* o las industrias artesanales o con los quioscos de CDs. Los quioscos o negocios pequeños piratean sin dar ninguna contribución a los artistas, venden a un promedio de 5 pesos bolivianos cada cd, equivalente a 0,70 centavos de dólar (Mamani Laruta, entrevista, 2013).

Los negocios de CDs y DVDs comercializan diversos temas relacionadas con fiestas, rituales, romances o decepciones amorosas y con la vida cotidiana. Es interesante la interpretación que uno de nuestros informantes diera a la preferencia de melodías y canciones con ritmos nuevos como la música chicha⁴⁷ que gusta y suena por parte de transportistas, porque su ritmo lo relaciona con los motores de sus vehículos para que los mantengan despiertos (Mamani Colque, entrevista, 2013).

En Bolivia hay una discusión sobre si se puede hablar en este país de *industria cultural*. La industria discográfica está tan venida a menos o en crisis que no podemos discutir sobre la existencia de *industria cultural*. Hay una crítica acérrima y bastante miope sobre la denominada piratería que se supone que está originando la quiebra de las empresas

⁴⁴ La kullawada es una danza callejera religiosa que participa en las Entradas de Bolivia, se resalta su presencia en el Carnaval de Oruro, caracterizada por sus dos personajes el waphuri o guía-maestro de los hilanderos y la awila un hombre vestido de mujer que carga un muñeco de trapo; es una danza ícono de los tejedores de Oruro, sus personajes ostentan riqueza en base a sus textiles, con monedas de plata expuestas en la faja del hombre y en la pollera de la mujer y otros adornos de diverso colorido (La Patria, 2013).

⁴⁵ La danza de la tarqueada se explica en la nota 79 del capítulo V de esta tesis.

⁴⁶ Una explicación de la danza mohoceñada se encuentra en la p. 190 del Capítulo IV de esta tesis. Ver Imagen No. 30 del Capítulo IV de esta tesis.

⁴⁷ La música chicha, al igual que la tecnocumbia, incorpora instrumentos electrónicos y patrones rítmicos de la música *pop* en la interpretación de géneros tradicionales de Perú (y Bolivia), incluye elementos escénicos en su ejecución (Guerrero, 2002: 1349, 1350; el paréntesis es nuestro).

discográficas bolivianas. Hay simultaneidad y paralelismo, hay *industria cultural* con reproducción de discos que coexisten con pequeños negocios que reproducen CDs y DVDs ilegales y piratas que pudiera ser más poderosa que la gran empresa, pero no hay relación directa o conexión entre la gran industria y los negocios piratas. Los medios masivos utilizan los productos de ambas ofertas. Es una ensalada, los medios usan ambos bienes que están circulando. Los músicos no ganan por la venta de discos. Los CDs sirven para promocionarse, sus ingresos los obtienen de los conciertos y presentaciones en contratos (Rozo, entrevista 2013).

El ensamble musical Savia Nueva, por ejemplo, no vive de la música, la dinámica ha cambiado, aunque es una banda grande de once personas y producir esto es muy complejo, por eso el grupo no circula como antes. El medio boliviano no resiste un grupo de esta naturaleza, es un mercado que absorbe música de otros géneros más simples. Savia Nueva logra producir un concierto grande y cada cierto tiempo con una empresa que organiza Villa del Mar. Savia Nueva es más un patrimonio cultural antes que de rentabilidad, su música se ha difundido mucho, por eso se piensa en conciertos de calidad de vez en cuando, no es factible para conciertos en lugares pequeños, requiere de cinco mil personas para pagar al grupo (Junaro, entrevista, 2013).

Los vendedores de productos musicales en negocios de El Alto están sindicalizados, son reconocidos como parte de gremios que aglutinan a distintos ámbitos de comercio (electrodomésticos, ropa, muebles, etc.), cada quiosco paga en función de las normas del sindicato, de comerciantes minoristas. Estos negocios de venta de CDs o de instrumentos musicales no tienen relación con la gran industria. Venden en función de lo que las radios difunden y programas de radio y televisión; Radio Chacaltaya que difunde música chicha, o cumbia rápida y programas de radio y televisión como el programa Folk u otros de género tropical, esta música se promociona también en canal 24 a las 22h00, o en el canal 23, también en el horario de las 2h00 que difunde música chicha (Mamani Colque, entrevista, 2013).

Hay composiciones que contrata el pasante para que durante todo el año se los pase por radio, televisión, en las preentradas y las Entradas. Existen temas religiosos, otros que

dependen de las preferencias del pasante y de la negociación de los músicos, temas modernos desde el amor, la traición, como los huayños⁴⁸ andinos (Tassi, entrevista, 2013).

Las radios comunitarias de mediano alcance responden a una organización barrial de El Alto, se encuentra rap, música chicha, tecno, tropical andina, ligadas a organizaciones de fiestas y centros culturales de migrantes del campo que bajo parámetros comunitarios se organizan en el contexto urbano. Hay una cobertura y relación de radios comunitarias con grupos de música. La cantidad de huayño peruano tropical es inmensa con respecto a lo que producen los grupos de música de El Alto, que no tienen forma de competir, incluso forman grupos para copiar la música peruana. Existe una importante difusión en radios comunitarias de lo que producen otros países como Argentina, Colombia y México que también se difunde en estas radios comunitarias rancheras, cumbia mexicana, son, etc. (Rozo, entrevista, 2013).

Asimismo, hay jóvenes que se organizan para interpretar en las bandas que participan en las Entradas. Una banda para impactar difunden sus trabajos en diversas radios, en donde entregan CDs con la explicación del tipo de bandas, ritmos que interpretan e integrantes (Mamani Laruta, entrevista, 2013).

Hay una producción audiovisual maravillosa, fuertísima de danzas de cholitas con pollera corta que trabajan huayño y ritmos tropicalizados del Perú. En DVD y MP4 de formato chico de video, y de formato para celulares. En El Alto se venden compilaciones de estos videos producidos en Cochabamba desde donde también hay una construcción estética. En You Tube se difunden estos videos que se comercializan en El Alto. La música popular en El Alto demuestra el proceso de cambio y sincretismo permanente que sus artistas y músicos populares impulsan. Sin perder su función ritual, la música popular se adapta a nuevos ritmos y a la industria cultural y artesanal que produce CDs, DVDs, instrumentos de música que consumen músicos, pobladores y turistas en esta ciudad. En El

⁴⁸ El huayño es un ritmo musical binario, andino prehispánico, es alegre, marcado por el bombo como percusión fundamental (Arnaud y Mayta, 2010). Los ensambles tradicionales de interpretación de este ritmo lo integran, además del bombo, el charango, la guitarra e instrumentos de viento, especialmente quena y zampoñas.

Alto hay un formato familiar de los negocios e integrantes, directores de grupos. No hay la forma de socios. Hay parentesco o vínculo comunitario entre los grupos de danza y música con los rituales. Los negocios y radios comunitarias funcionan con los mismos parámetros de las fraternidades. Hay cientos de Entradas barriales y las mega fiestas o grandes Entradas como el Gran Poder de La Paz, Carnaval de Oruro, 16 de Julio en El Alto (Rozo, entrevista, 2013).

CAPÍTULO IV

COMUNICACIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE PRODUCTORES Y COMERCIANTES DE MERCANCÍAS MUSICALES

El presente capítulo aborda la comunicación y la significación cultural de productores y comerciantes de mercancías musicales de Otavalo, Ecuador y El Alto, Bolivia desde una lectura semiótica que relaciona mercancías, cultura y comunicación. Se parte de la pregunta: ¿qué sentidos tienen los productores y comerciantes de Otavalo y El Alto alrededor de mercancías de música en los rituales y dinámicas culturales de sus comunidades?

En el marco de una investigación cualitativa se realizaron 17 entrevistas a informantes claves¹, 7 en Ecuador y 10 en Bolivia, de los cuales se cuentan 5 kichwas y 4 aymaras: luthiers², compositores, directores de agrupaciones musicales, estudiosos en el área, danzantes, músicos y productores de talleres y negocios de mercancías musicales en las comunidades de Otavalo y El Alto. La selección de los entrevistados se realizó sobre la base de contactos del autor que en calidad de músico andino ha tenido con investigadores, artistas, constructores de instrumentos musicales y comerciantes, además se pidió sugerencias a especialistas que conocían el medio en Ecuador y Bolivia.

A los entrevistados se les consultó acerca de los sentidos que surgen de las interacciones entre los productores y comerciantes de mercancías musicales respecto de los rituales y dinámicas culturales de comunidades ecuatorianas y bolivianas. Se indagó sobre la producción de sentidos relacionados con la identificación de ritmos musicales, instrumentos que se ejecutan, melodías de carácter ritual y celebrativo, danzas y tipo de fiestas en las que se realizan. La significación sobre la realidad, la cosmovisión, identidades que se han basado para obrar como constructores de estos instrumentos en su interacción con otros sectores en Ecuador y Bolivia.

¹ Ver datos en Entrevistas después de la Bibliografía, pp. 310 y 311 de esta tesis.

² Luthiers: constructores de instrumentos musicales andinos.

En la primera parte de este capítulo se reflexiona sobre el sentido de la contradicción del doble valor de la mercancía. Se explica cómo los productores y comerciantes de mercancías de música de Otavalo y El Alto, debido a sus referencias culturales, se inclinan más por el *valor de uso* y en menor medida por el *valor*, porque están vinculados mediante poderosos lazos sociales con sentidos de interacción; esto difiere de la concepción capitalista que identifica al dinero, a la mercancía como ajenos a las relaciones de la gente.

Más adelante se analiza cómo estos vínculos de interacción, sentidos y mercancías musicales se producen en importantes celebraciones: Inti Raymi en Otavalo y la Entrada 16 de Julio en El Alto, en las que simbólicamente kichwas ecuatorianos y aymaras bolivianos representan su realidad, su fe religiosa, sus instrumentos, sus ritmos musicales, sus danzas, el sincretismo cristiano y andino de su *mestizaje barroco*. Se trata de sectores indígenas que sostienen su accionar y relaciones sociales basadas en sus cosmovisiones culturales, se reflexiona sobre sus referencias: saberes, símbolos, fantasías, que han mantenido durante las últimas décadas.

Los sentidos de productores y comerciantes de Otavalo y El Alto sobre la contradicción del *valor de uso* y el *valor* de la mercancía

El capitalismo ha fetichizado las relaciones humanas, reducido la dimensión del homo sapiens al culto de la mercancía, especialmente la tecnología y el dinero. En la Modernidad el hombre mata a Dios, pero crea una nueva forma de divinidad, de fe: el fetichismo de la mercancía y las ansias de poder y posesión que genera la ambición de riqueza; todo ello a partir de una nueva religión del capital; a este fenómeno Marx lo denominó “alienación”, porque oculta o denigra la dimensión humana del trabajo contenida en las mercancías y enaltece el valor a la dimensión divina o fetiche, el lucro y posesión del capital como aspiración religiosa protestante, tal es el espíritu del capitalismo en su versión puritana calvinista (Echeverría, 2011: 133 y ss.).

El capitalismo logró dignificar aquello que en épocas anteriores era vetado, proponer como orden de los desórdenes y definirlo como pasión inofensiva que sometería a las

pasiones ofensivas. Weber (2006: 43-108) fue uno de los primeros autores en analizar el “espíritu del capitalismo”, que sobre la base de motivos morales justifica a los individuos para que adhieran sus esfuerzos a la empresa rentable capitalista.

Y así como el puritano de la época posterior controla su propia vida, controla también la de Dios, viendo su mano en todos los sucesos de la vida... sabe por qué Dios dispone esto o aquello. La santificación de la vida adopta así el carácter de una empresa mercantil (Weber, 2006: 148).

Este autor asegura que los pobladores de Europa tienen en la actitud de trabajo productivo y en las ansias de lucro o valorización mercantil, un sentido moral, cultural religioso para que los seres humanos se rediman individualmente a sí mismos y justifiquen al capitalismo. Desde el punto de vista cultural y civilizatorio la modernidad capitalista es un comportamiento humano cristiano religioso basado en un trabajo y técnica de carácter individualista, en función de las demandas de la productividad capitalista y de la acumulación de riqueza.

Para Max Weber, el “espíritu del capitalismo” hace referencia al conjunto de elementos éticos que, si bien ajenos en su finalidad a la lógica capitalista, inspiran a los empresarios en sus acciones a favor de la acumulación del capital (Boltanski y Chiapello, 2002: 42).

Varios autores cuestionan la justificación capitalista orientada al lucro, la ganancia o rentabilidad. Polanyi (1992) demuestra que el ser humano antes de la modernidad capitalista vivía en un contexto en el que el sistema social era más importante que una economía orientada a la posesión de bienes materiales. Por lo tanto, es una falacia la creencia del denominado “hombre económico” concebida así al comportamiento orientado a vivir para la rentabilidad antes del capitalismo en Europa del siglo XIX.

La modernidad, motivada por una lenta pero radical transformación revolucionaria de las fuerzas productivas, es una promesa de abundancia y emancipación, una promesa que llega a desdecirse a medio camino porque el medio que debió elegir para cumplirse, el capitalismo, la desvirtúa sistemáticamente. Sólo así es que la “muerte de Dios” llega a convertirse en una deificación del Hombre, que la apertura del mundo de la vida termina por llevar a una clausura futurista del tiempo y a un estrechamiento urbanicista del espacio, que la liberación del individuo desemboca en una pérdida de su capacidad de convivir en reciprocidad con los otros y una sujeción siempre renovada a una comunidad ilusoria (Echeverría, 2010: 232).

El capitalismo definido como el excedente que cualquier persona invierta para extraer un beneficio que supondrá un incremento del excedente inicial (Boltanski y Chiapello, 2002:37), implica la acumulación ilimitada del capital. Uno de los cuestionamientos al capitalismo es el pretendido reconocimiento de honorabilidad que el poder en la modernidad capitalista ha intentado dotar a las actividades lucrativas:

¿Cómo es posible que se llegase a considerar como honorables, en semejante momento de la época moderna, actividades lucrativas como el comercio y la banca que, durante siglos, fueron reprobadas y consideradas deshonrosas por ver en ellas la encarnación de la codicia, el lucro y de la avaricia? (Hirschman citado por Boltanski y Chiapello, 2002: 44).

Estos autores exponen críticas y diferentes caracterizaciones del capitalismo, orientado a la “*exigencia de acumulación ilimitada del capital mediante medios formalmente pacíficos*” (Boltanski y Chiapello, 2002: 35). Harvey (2014: 47, 48) también cuestiona las ansias de rentabilidad del capitalismo porque promueve comportamientos humanos que los califica de nada virtuosos ni nobles, especialmente pone en duda las consecuencias del capital ficticio especulativo que no representa el valor social del trabajo porque se invierte en actividades no productivas, conduce a turbulencias sociales y pone en riesgo a las franjas más vulnerables de la población, tal como sucedió con la crisis del mercado de la vivienda o burbuja inmobiliaria que estalló en el 2008 en Estados Unidos y cuyas consecuencias repercutieron en varios países europeos, entre ellos España y Grecia.

Se cuestiona la teoría utilitarista porque sus interpretaciones sobre la utilidad son diversas e insuficientes: en ellas se plantea la utilidad como felicidad, como satisfacción del deseo y como elección. La felicidad, se reduce a un estado mental pero ignora otros aspectos de bienestar de una persona. Sobre el deseo, se trata de un vínculo inmediato de lo que una persona considera como “valioso” fundamentado en su bienestar personal, “*una persona puede valorar otras cosas además del bienestar personal*” (Sen, 1997: 68). Mientras Laville y García (2009) resaltan la existencia de organizaciones productivas que han incursionado en la economía durante el último cuarto del siglo XX que difieren de las grandes empresas capitalistas.

Otra perspectiva crítica de la rentabilidad y acumulación de riqueza es la que Marx hiciera de la génesis capitalista: la mercancía y la contradicción que la contiene. Es la contradicción entre *valor* y *valor de uso* de la mercancía que da lugar a otros conflictos de la existencia humana en el capitalismo. Aquí se entiende la contradicción de la mercancía en el sentido de “*dos fuerzas aparentemente opuestas simultáneamente presentes en una situación, una entidad, un proceso o un acontecimiento determinado*” (Harvey, 2014: 17).

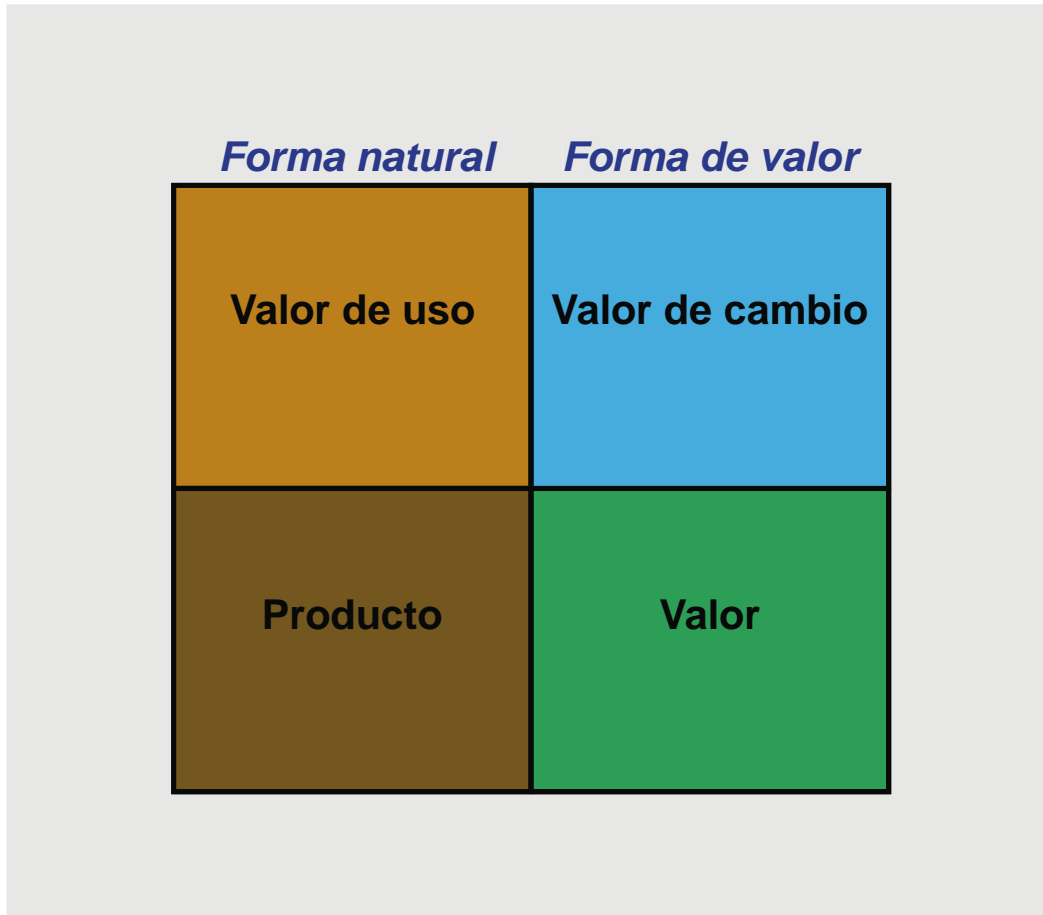
Echeverría (1998b: 7 y ss.) analiza desde una perspectiva semiótica, que es la que interesa para la presente tesis, esta contradicción del doble valor de la mercancía sobre la base de los aportes que Marx expone en su obra *El Capital*, para lo cual identifica cuatro características que explican esta contradicción³:

- primera, el *valor de uso* remite a la utilidad del objeto o mercancía orientado a satisfacer una necesidad al ser humano;
- segunda, tiene un *valor de cambio*, es una mercancía que se intercambia por otra;
- tercera, la mercancía es *valor*, que Echeverría (1998b: 11, 12) define como “*pura cristalización de tiempo de trabajo socialmente necesario*” para la producción mercantil; y,
- cuarta, la mercancía es un *producto* concreto del trabajo humano.

A continuación, en el Gráfico No. 2, se representa la relación que Echeverría realiza de estas características de la mercancía sobre la base del pensamiento de Marx:

³ Sobre el *valor* y el *valor de uso* de las mercancías también se explica en las pp. 38 y ss. del Capítulo I de esta tesis.

Gráfico No. 2
Características de la mercancía



Fuente: Echeverría, 1998b: 12.
Elaboración: Autor.

El *valor de uso* de la mercancía remite a la forma natural, a la utilidad, a la satisfacción de una necesidad que tiene el ser humano, orientada al proceso de reproducción. Para Harvey (2014: 31) los *valores de uso*, incluso para un mismo bien, son infinitamente variados, pueden tener una multiplicidad de posibilidades. “*El descubrimiento (...) de los múltiples modos de usar las cosas, constituye un acto histórico*” (Marx, citado por Gandler, 2007: 337).

La mercancía es ante todo un objeto exterior, una cosa que por sus propiedades satisface necesidades humanas de cualquier clase. Que tales necesidades tengan por origen el estómago o la fantasía, ello en

nada modifica las cosas. Y tampoco se trata de saber cómo se satisface esas necesidades, ya sea inmediatamente, si el objeto es un medio de subsistencia, o por un rodeo si se trata de un medio de producción (Marx, 1987: 55).

El *valor*, por su parte, remite a la forma de valor social del trabajo que subyace al objeto mercantil. El *valor de uso* es concreto para el ser humano, mientras que el *valor* es abstracto, la mercancía oculta el tiempo de trabajo socialmente necesario de producción del bien. Interesa aquí analizar la contradicción de la mercancía acerca del *valor de uso* respecto del *valor* desde un análisis semiótico.⁴

...el valor no lleva escrito sobre la frente lo que es. Antes bien, de cada producto del trabajo hace un jeroglífico. Solo con el tiempo trata el hombre de descifrar el sentido de este, de penetrar en los secretos de la obra social a la cual contribuye, y la transformación de los objetos útiles en valores es un producto de la sociedad, de igual manera que el lenguaje (Marx, 1987: 88).

Ante la pregunta que se hace Echeverría (1998: 21) *¿cómo es posible que esa contradicción no sea perceptible, que las cosas mercantiles no estallen en nuestras manos?*, este autor responde:

El valor y el valor de uso de una mercancía nunca llegan a encontrarse y, por lo tanto, nunca entran efectivamente en conflicto. La sociedad mercantil neutraliza la contradicción entre valor de uso y valor... En un ejemplar de la mercancía no se produce el estallamiento de la contradicción entre valor de uso y valor porque la unidad “mercancía” de la riqueza objetiva siempre se encuentra desdoblada, existe siempre ya sea en su forma natural, ya sea en su forma de valor: nunca coinciden en la misma cosa los dos polos de la contradicción (Echeverría, 1998b: 22, 23).

Los dos extremos de esta contradicción de la mercancía: *valor de uso* y *valor*, nunca concuerdan en el tiempo y en el espacio, los productores y consumidores saltan de un polo

⁴ Varios autores señalan otras contradicciones relacionadas con la mercancía y el capitalismo desde diversas disciplinas de las Ciencias Sociales, el mismo Marx plantea antagonismos en *El Capital* (Echeverría, 1998b). Harvey (2014) expone las contradicciones *valor de uso* y *valor* de cambio de la mercancía y la contradicción entre el *valor* social del trabajo y el dinero, desde una perspectiva de la economía política distinta de la que se plantea aquí, que se sustenta en el análisis semiótico de Echeverría; la presente tesis explora la tendencia cultural de los seres humanos hacia uno u otro de estos valores de la mercancía, en el caso del *ethos barroco* el sentido de productores y comerciantes admiten que hay una contradicción pero se inclinan hacia el *valor de uso*.

al otro porque la mercancía se presenta ya sea como *valor de uso*, forma concreta o natural; o como forma de *valor*, como dinero cuando éste representa el valor del trabajo social.

El dinero, en unos casos, oculta o no expresa el trabajo social, en otros casos, responde a este *valor* social del trabajo. Como forma especulativa o capital ficticio el dinero no representa la cantidad de trabajo socialmente determinado y beneficia a una oligarquía constituida por un 0,1 por 100 de la población mundial que controla las palancas de concentración de riqueza y poder, y que ha causado el aumento de grandes brechas de desigualdad social (Harvey, 2014: 49).

Los sistemas de signos son modelos constituidos por principios de organización de relaciones significativas, su interpretación es potestad exclusiva de seres humanos. En este Capítulo la preeminencia del análisis semiótico se orienta a identificar el proceso de producción del sentido sobre el *valor de uso* de las mercancías, su contradicción respecto del *valor*, sus condiciones y relaciones culturales y sociales.

Así pues, en el acto de producción de un valor de uso tiene lugar, a la vez, una producción de signo, y en su consumo, su interpretación. También hay aquí un significante y un significado que, juntos, constituyen el signo (Gandler, 2007: 340).

Se trata de explicar cómo culturalmente para los productores y comerciantes las mercancías musicales tienen significación o connotación ya sea fetichista o cosificante cuando la mercancía aparece como algo natural, inmutable, eterno, divino, en cuyo caso encubre la dimensión social histórica del trabajo (Gandler, 2007: 437) o desde la identificación del trabajo humano, del productor y las relaciones sociales articuladas a la mercancía.

En Otavalo y en El Alto prevalecen prácticas culturales que refutan la supuesta preeminencia del utilitarismo lucrativo individualista de la modernidad capitalista. Debido a dinámicas culturales fundamentadas que crean y comunican sentidos, los productores y comerciantes de música se inclinan más por el *valor de uso* y en menor medida por el *valor*. Hacen presente simbólicamente la realidad o el mundo con los rituales. Los bolivianos con sus organizaciones urbanas de origen aymara “...articulan la vida religiosa, social y política a través de una serie de poderosos lazos sociales y a través de cíclicos y recurrentes acontecimientos y celebraciones” (Tassi, 2012: 83).

Dentro de la cosmovisión andina sus músicas siempre han tenido un valor de uso, una funcionalidad; los instrumentos musicales han estado estrechamente ligados a la vida y costumbres de los pueblos dentro del calendario agrícola, los solsticios y equinoccios son determinantes en el comportamiento cultural de los habitantes del mundo andino... (Rodríguez, 2008: 27).

Los productores y comerciantes de mercancías musicales están inmersos en prácticas sociales y culturales vinculadas a la música, estas comunidades dan sentido a las mercancías que contienen canciones o melodías, o con instrumentos que se usan desde sus cosmovisiones y contexto cultural: lengua, universo simbólico, costumbres, creencias, rituales, ceremonias; a partir de todo lo cual la música también adquiere un papel comunicativo.

La referencia de los productores y comerciantes, objeto de estudio de esta tesis, se expresa en el *ethos barroco*⁵ de sus culturas andinas. Son sentidos en donde se reconoce la contradicción antagónica entre la lógica del *valor* y el *valor de uso*. La acumulación de la riqueza y las ansias de lucro y de poder propios del *valor* afectan la dinámica del *valor de uso* que implica la vida, el goce y la felicidad (Gandler, 2007: 417 y ss.); pero los pueblos andinos como los kichwas otavaleños y los cholo-mestizos⁶ de El Alto se juegan por el *valor de uso*. Lo hacen desde la cohesión comunitaria y la corresponsabilidad colectiva.

El *ethos barroco* al ser resultado de un proceso histórico y cultural ha logrado la consolidación de valores familiares y comunitarios de los productores y comerciantes de mercancías musicales al pertenecer a comunidades indígenas de Otavalo y El Alto, valores que presiden el comportamiento inclinado hacia el *valor de uso* de las mercancías. El testimonio del siguiente constructor kichwa otavaleño de instrumentos musicales representa esta tendencia cultural por el *valor de uso*.

Construyo instrumentos de Ecuador: paya, flauta, lo hago para que no se pierdan, se les confiere un valor porque son instrumentos únicos.

⁵ Sobre el *ethos barroco* véase también las pp. 34, 38 y 39 del Capítulo I; y pp. 127 y ss. del Capítulo III de esta Tesis.

⁶ *Cholo-mestizo* es un término difundido en Bolivia para designar a los comerciantes de origen aymara, se refiere “a la gente de origen indígena que dejó el campo y adoptó un estilo de vida urbano”, ampliamente estudiado por Tassi (2010: 13 y ss.).

Aprendí a construir al oído basándome en instrumentos antiguos. Produzco aquí en este pequeño taller, en casa de mis padres, es herencia. Los materiales consigo de la Amazonía: se construye especialmente en bambú y tundas. Mis hermanos también construyen, pero yo soy el que más se dedica. Utilizo herramientas básicas, cuchilla, sierra delgada y las siete notas. Los tubos se cortan de acuerdo al grosor, a lo largo, basado en la afinación electrónica de 440. Es pequeña la producción, no tiene marca registrada, le pongo el nombre de mi grupo en los instrumentos: “Samy”. Aunque tengo RUC⁷, no vivo de estos ingresos, se factura poco de los instrumentos musicales. A través de la promoción del grupo me piden los instrumentos para la venta, es una producción de complemento, vivo más de las presentaciones de mi grupo musical (Pineda, entrevista, 2013).

Al ser un referente importante la interacción cultural de su *ethos barroco* entre los miembros de una familia o comunidad por parte de kichwas de Otavalo y aymaras de El Alto, el reconocimiento o prestigio de una persona por parte del grupo implica realizarse en la medida que se relaciona con otra. Esto se refleja en el siguiente testimonio:

Mis hermanos mayores, principalmente, y yo viajamos por muchas ciudades de Norteamérica comercializando la artesanía, hace casi diez años que lo hacemos y ya conocemos muy bien el mercado americano. Mi papá, dos tíos y las esposas de mis hermanos se encargan de preparar toda la mercadería que necesitamos para cada temporada, viajan a Carchi, Ambato, Cuenca a buscar lo que mandamos a pedir. Otros tíos y primos producen los sacos, gorras, ponchos, y muchas otras cosas de lana y un poco también de camisas, pantalones y vestidos de algodón y lienzo. Lo que no se alcanzan a producir tratan de conseguir donde otros productores (Maldonado, 2004: 69).

La inclinación a lo comunitario como determinante en los procesos productivos y comerciales de los otavaleños y de los cholo-mestizos de El Alto, obedece a procesos de mestizaje diversos, inacabados, inconclusos, en permanente transformación e interacción, que constituye el *ethos barroco*, al que se refiere Echeverría (2000: 39 y ss.), un proceso cultural e histórico que ha priorizado formas simbólicas y referencias rituales distintas del propósito fundamental de la modernidad capitalista: alcanzar el lucro o acumulación de riqueza por parte de propietarios individuales.

⁷ RUC: Registro Único de Contribuyentes, es la inscripción obligatoria que hace el Servicio de Rentas Internas del Ecuador, entidad estatal para facturación y recaudación de impuestos.

Los kichwas otavaleños y los aymaras alteños viven su permanencia en la modernidad capitalista dentro del *ethos barroco*, porque su preeminencia cultural de lo comunitario y la interacción social dentro de una red de productores y comerciantes promueven su inclinación por el *valor de uso*, el disfrute, el goce, la armonía familiar o grupal, por sobre la acumulación de riqueza de propietarios individuales que constituye el *valor*, desde lo puramente mercantil.

La práctica de las relaciones de tipo familiar que involucra en la actividad comercial a toda la familia, es una prueba de que el núcleo de producción, acumulación, consumo y distribución de diferentes tipos de capital, está en la familia, sustentadas en particularidades determinadas de organización tradicional de las instancias o núcleos de comercio y economía (Maldonado 2004: 69).

El *ethos barroco* de los kichwas de Otavalo y de los aymara de El Alto ha desarrollado históricamente formas culturales para enfrentar y vivir dentro de la modernidad capitalista. El *valor de uso* por el que se inclinan las prácticas culturales de estas comunidades andinas se explica por la importancia de las redes comunitarias y familiares que controlan procesos de producción y circulación de mercancías, sin olvidar su relación en la contradicción con el *valor* que es de carácter puramente mercantil. La relación cultural de los kichwas de Otavalo y los aymaras de El Alto con el dinero que invierten y que circula en sus ciudades andinas gracias a sus procesos de producción y comercialización de mercancías es una muestra de un sentido distinto al que imprime el dinero desde la óptica capitalista.

Al ser inmaterial e invisible, el valor requiere alguna representación material, y esta es el dinero. El dinero es una forma tangible de apariencia así como símbolo y representación de la inmaterialidad del valor social (...) El dinero, podemos decir de entrada, es inseparable pero también distinto del trabajo social que constituye el valor... (Harvey, 2014: 42).

Pero contrario a esta contradicción del dinero que aunque representa al valor oculta la cristalización del tiempo de trabajo social en el capitalismo, el sentido de los productores y comerciantes de Otavalo y El Alto sobre el dinero o mercancía intercambiable por otras, se relacionan con sus mundos culturales concretos indígenas y cholo-mestizos en procesos de significación, comportamientos culturales que se expresa, tal como lo demuestra Tassi (2010: 40) en un estudio sobre comerciantes aymaras en La Paz, en un contexto que difiere de la concepción moderna ortodoxa del dinero como externo al mundo concreto de la gente y al

trabajo social. En las culturas andinas el dinero es un instrumento que reproduce las interacciones sociales, culturales y prácticas espirituales de estas comunidades.

El comportamiento de los comerciantes de la Paz, que Tassi (2012: 74 y ss.) explica, se produce también con los comerciantes de la ciudad de El Alto, quienes participan en las Entradas de su ciudad a partir de la organización de eventos sociales y culturales en donde forjan sentidos de pertenencia, cohesión y control social entre los miembros de las fraternidades⁸.

El dinero y las mercancías que se producen, circulan y consumen se revisten de sentidos religiosos, sociales y culturales para estos productores y comerciantes alteños desde sus cosmovisiones andinas que se expresa en sus fiestas o rituales. Sentidos que se realizan en una producción de signos relacionados con la significación referida al *valor de uso* de las mercancías. Es un acto de comunicación que autores como Echeverría identifican en procesos de producción y consumo de productos que incluye a los musicales.

Echeverría... quiere vincular a Marx con la semiótica, trata de emplear también en sus investigaciones un método similar. Para el análisis del hecho general de la producción y del consumo de objetos recurre en gran medida a la producción/consumo de signos... sobre todo en cuanto referidos al valor de uso, está contenida siempre una producción/consumo de signos (...) ve en la producción y en el consumo de los propios valores de uso, un acto de “comunicación”, posiblemente el decisivo para la vida social misma. Por ejemplo, elaborar una comida y acto seguido comérsela es, al mismo tiempo, elaborar determinado signo e interpretarlo (Gandler, 2007: 330, 331).

Parafraseando este ejemplo, los productores de las comunidades de Otavalo y El Alto al elaborar sus instrumentos musicales producen signos, y al usarlos o consumirlos en ceremonias o fiestas que vinculan y cohesionan lazos sociales interpretan signos, es la inclinación hacia el *valor de uso* de esta mercancía como un acto de comunicación.

En Otavalo, la música nacional tradicional es considerada un *valor de uso* símbolo que hay que preservarlo; la construcción y comercialización de instrumentos se orienta a la producción de signos y a su interpretación por parte de músicos de ensambles o de grupos

⁸ Sobre las fraternidades que participan en las Entradas de El Alto se profundiza más adelante en este Capítulo IV.

que participan en fiestas, celebraciones y rituales. Los kichwas de Otavalo producen instrumentos musicales no solo para los músicos de sus comunidades, existe también una construcción orientada al consumo de turistas y público local (Rodríguez, entrevista, 2015). La fabricación se realiza a partir de organizaciones familiares, por ejemplo, padre, esposa e hijos participan del proceso de producción de instrumentos andinos (Cachiguango, entrevista, 2012).

En el caso de los instrumentos tradicionales aerófonos, membranófonos e idiófonos –sobre todo- su construcción ha sido artesanal (predominio del trabajo manual y uso de herramientas cortopunzantes) y “personalizada” al ejecutante. En la actualidad se toma en cuenta la oferta de instrumentos en la Feria de Otavalo en la “Plaza de los Ponchos”, se advierten rasgos de manufacturación y empleo de máquinas y materiales para los acabados. (Ejemplo: flautas y quenás con laca, caja del bombo con madera aglomerada y curvada mecánicamente y con calor). El afinamiento de los aerófonos (perforación de agujeros-escala de sonidos y/o resonancia de un tambor o bombo) se ajustaba al “oído” del constructor o músico, ahora se los afina con instrumentos electrónicos (Sandoval, entrevista, 2015).

En Bolivia el aprendizaje de la construcción de instrumentos musicales propios de las culturas aymaras se concentra en la comunidad Walata ubicada a 100 km de La Paz, se divide en Walata Grande y Walata Chico. Tradicionalmente los integrantes de la comunidad de Walata Grande construyen instrumentos desde muy jóvenes. Ellos tienen para la zampoñas de distintos tipos varitas de caña con muesca, una varilla para cada orden de instrumentos, el tamaño de estas varillas es la afinación tradicionalmente y no la cantidad de frecuencias al 440 o afinación temperada que mundializó occidente, pero los grosores de las cañas aunque sea del mismo porte dan diferencias microtonales, no dan el mismo sonido. Esa varilla es básica, va afinando aunque no es una afinación exacta. Este instrumento ha generado una estética, una tímbrica propia del oído campesino, porque en el campo se acostumbraron a la disonancia de los sonidos con diferencias microtonales, no a la afinación occidental. El sonido es una cuestión cultural. En el contexto urbano la afinación se ajustó a la afinación temperada de occidente. (Junaro, entrevista, 2013)

La producción de instrumentos musicales se lo realiza con herramientas producidas por la tecnología de la modernidad capitalista pero su proceso de aprendizaje y práctica en el trabajo de estos instrumentos obedece a procesos familiares, comunitarios cuya referencia remite al origen aymara. En Bolivia, desde Walata Grande se han trasladado a El Alto los constructores y comerciantes de instrumentos musicales. Se organizan en pequeños negocios con pequeñas máquinas, o a puro pulso con herramientas pequeñas. Son grupos familiares, artesanos fabricantes de instrumentos andinos bolivianos (Cavour, entrevista, 2013). Se colige que en El Alto las mercancías musicales de los constructores de instrumentos musicales están identificadas como producto de trabajo humano cultural por las comunidades aymaras cholo-mestizas.

Aprendimos por la necesidad a construir instrumentos andinos, tengo una tienda en La Paz de venta de instrumentos: charango, quena, guitarra, zampoña, saxofones andinos. Aprendí con amigos y otros constructores que incluso trabajan conmigo, tengo un taller propio en mi casa. Es mi alma, mi mundo, lo mismo que la interpretación del charango (Alonso, entrevista, 2013).

La vinculación entre comunidad y productores/comerciantes, y su relación con el *valor de uso* de instrumentos musicales con interacciones culturales rituales y ceremoniales se expresa también en los preparativos de una fiesta a la que dedican un importante tiempo en el transcurso del año los aymaras en Bolivia.

Tradicionalmente cuando faltan dos meses para la fiesta, el líder de una comunidad convoca a jóvenes y viejos para preparar la música, y tocan de acuerdo a la posición del instrumento musical, no al sonido, los músicos le siguen al líder y aprenden, además había composiciones colectivas, participan todos y pasa a ser parte del repertorio de la comunidad. Ahora es un compositor el que se encarga de la creación musical para una fiesta. En la música rural, por ejemplo, la mohoceñada es una forma musical que tiene una parte a, una parte b, luego c que tiene elementos de a+b y lo repiten indefinidamente, al final de la melodía tocan una coda que es la misma para todas las composiciones colectivas, cada comunidad tiene su coda que es su firma musical al final de cada canción, es un significado o símbolo que identifica a la comunidad en el campo que no toca ninguna otra comunidad (Junaro, entrevista, 2013).

Para productores y comerciantes, la construcción de instrumentos musicales identifica el producto del trabajo humano de un luthier con amigos y familia en momentos determinados. Los productores y comerciantes relacionan también *valor de uso* de los instrumentos andinos como bienes de patrimonio cultural de las comunidades de Ecuador y Bolivia, y con el vínculo de relaciones sociales que establecen en sus comunidades. La ganancia o rentabilidad, aunque existe, que contiene el *valor* de la mercancía es menos importante. Contrario a lo que sucede en el resto del sistema capitalista en la que “*los productores intercambian mercancías cuya apariencia objetiva es que su valor les corresponde ‘por naturaleza’ y no por el carácter social del trabajo encubierto*” (Gandler, 2007: 438).

Tenemos períodos para construir, en este momento mis amigos salieron a conseguir bambú. Las guitarras se venden a nivel nacional, lo mismo que bandolinas, a nivel de exportación: los charangos. Es un negocio para sobrevivir, ha bajado la venta. Es una producción artesanal, nadie se las puede dar de industrial con cincuenta trabajadores y alta tecnología para llenar containers. Ahora, con este gobierno boliviano, se han facilitado cosas, pero también para ser gran industrial el 60% debe ser de material nacional, lo demás puede ser importado. No tenemos patente ni inventores. Se venden más en julio y agosto, pero siempre hay pedidos de juegos o tropas (conjunto de instrumentos de viento) para Entradas universitarias y otras celebraciones barriales y comunitarias: pífanos, danzas, tarkas para el carnaval de Oruro (Alonso, entrevista, 2013).

Otra característica de la producción de mercancías musicales en Otavalo y en El Alto es que los saberes pertenecen al artesano productor, la identidad entre conocimiento y productor es otra muestra del vínculo entre sujeto y el producto del trabajo concreto por la conciencia de lo que se construye, especialmente de los instrumentos musicales, no hay la alienación entre el productor y la mercancía, tal como existe en el resto de los sistemas de producción y consumo de la sociedad capitalista debido a la división social del trabajo, en los que el obrero individualmente no conoce, le es ajeno, no es dueño, ni tiene control sobre el resultado final de las mercancías.

Cuando el capital entró en escena como forma de acumulación primordial y ya no ocasional y juzgó necesario tener el control de los procesos de trabajo en la producción industrial, encontró a mano una

división del trabajo y una estructura de cualificaciones profundamente enraizadas en los oficios del trabajo artesanal (Harvey, 2014: 123).

Ocurre lo contrario en los procesos de producción de instrumentos musicales de kichwas o de aymaras. Según los testimonios del alteño Clemente Mamani Colque (entrevista, 2012); y el otavaleño Alfonso Cachiguango (entrevista, 2012) en Otavalo y en El Alto el conocimiento pertenece al constructor de instrumentos musicales andinos como quenás, zampañas, tarkas, charangos, entre otros, inmersos en redes familiares y comunidades indígenas, casi siempre de carácter generacional que los comercializan, es una producción mercantil simple. En estas comunidades los constructores de instrumentos son al mismo tiempo músicos, esta doble condición identifica y prestigia aún más el trabajo de los luthiers en sus comunidades (Rodríguez, entrevista, 2015; Alonso, entrevista, 2013).

Un informante estudioso de las culturas kichwas y sus instrumentos musicales sugiere tomar en cuenta el concepto de los saberes, sabiduría popular o conocimiento tradicional, que según la UNESCO representa: “cuerpos de conocimientos, prácticas y representaciones, de naturaleza acumulativa y compleja, preservados y desarrollados por pueblos con extensas historias de interacción con el medio ambiente natural. Estos sistemas cognitivos conforman un conjunto que también incluye la lengua, el apego a un lugar, la espiritualidad y la visión de mundo (Sandoval, entrevista, 2015).

Otro pensador indígena kichwa también confirma el lazo entre el conocimiento, su referencia cultural y el trabajo del constructor de instrumentos musicales:

Hay una construcción de instrumentos propios de la comunidad en Otavalo, que pertenece a los músicos más antiguos, especialmente instrumentos de viento. En un grupo musical, el más hábil o el que tiene mejor oído para afinar, se encarga de la construcción de instrumentos, y algunos lo llevan al mercado y los comercializan. Hay conciencia de quién es el músico y quiere consagrarse, tener reconocimiento ante la comunidad (Kowii, entrevista, 2013).

Los instrumentos musicales tienen un *valor de uso* simbólico producido, a su vez, como signo por los luthiers que son a la vez músicos en sus comunidades indígenas como sujetos productores de mercancías, su utilidad se orienta a satisfacer tanto lo ritual y festivo, como lo emotivo individual de los seres humanos (Rodríguez, entrevista, 2015). Esto ocurre gracias al uso de formas instrumentales como estructura técnica para construir instrumentos

por parte de los productores que adquieren conciencia de entes transformadores con medios de trabajo, además el consumo de estas mercancías musicales y al mismo tiempo su interpretación del signo contenido en este *valor de uso*, tal como lo expone Gandler (2007: 340) de modo general. Son comunidades que respecto de sus procesos de construcción de instrumentos reconocen las mercancías musicales como *producto* concreto del trabajo de sus constructores.

La división social que emplea el capital, relacionada con una producción más compleja que implica la operación de máquinas tecnológicamente más elaboradas le vuelve al trabajador que la acciona en un apéndice del proceso, alienado respecto del resto de obreros, mutilado de cualquier iniciativa creativa, fragmentado respecto de la totalidad y vacío, desprovisto de cualquier sentido (Harvey, 2014: 130).

La complementariedad de opuestos, sean generacionales o de género, es un valor andino que explica la preeminencia del sentido de lo comunitario en su relación mercantil, que difiere de la concepción de propietario individual capitalista en estas comunidades andinas y que se distingue de la división social del trabajo de las grandes empresas capitalistas. Una red de relaciones familiares y comunitarias interactúa integrada por abuelos, padres, tíos, primos, hermanos, y se distribuyen responsabilidades que dan cuenta y controlan los procesos de producción y comercialización de mercancías.

El hecho de que la producción y comercialización de artesanías esté en manos de las redes de familias indígenas que conforman las pequeñas y grandes empresas de producción, comercialización y exportación, repartidas entre los padres, hermanos, primos, tíos, abuelos no es casual, responden más bien a prácticas culturales estructurales que por sus particulares características bien podrían definirse como "capital social" considerando que la base de la estructura de estas redes familiares están determinadas por la parentela o familia quienes interactúan eficazmente en la especialización y organización del ciclo productivo de la artesanía (Maldonado, 2004: 69).

Desde el ámbito de la significación, lo familiar y comunitario sustenta la interpretación de kichwas otavaleños y aymaras alteños en el proceso de producción y comercialización de mercancías. Sus relaciones sociales, identidades, producción simbólica sostienen el significado de su economía en las últimas décadas. Las interacciones culturales y los vínculos sociales de los integrantes de estas comunidades andinas presiden el sentido de la

consolidación de habilidades como productores y como comerciantes. Un ejemplo de esta interacción social es la capacidad de los kichwas en Otavalo para producir y reducir costos en la producción de mercancías gracias a la conformación de estas redes familiares y de parentesco entre los de su grupo (Sarabino, 2007: 57; Rodríguez, entrevista, 2015).

...Las solidaridades comunales reflejan tales sentimientos y ayudan a contrarrestar el aislamiento individualista que los procesos de libre mercado tienden a acentuar. Incluso bajo la ley de hierro del capital cabe que los trabajadores se enorgullezcan de su trabajo y su papel y asuman una identidad como trabajadores de cierto tipo (Harvey, 2014: 133).

Los instrumentos musicales se los usa desde concepciones espirituales de las cosmovisiones de estos pueblos, cubren fantasías colectivas de kichwas y aymaras. Las flautas andinas, por ejemplo, se las concibe desde una connotación cultural que remite al valor andino de la atracción y complementariedad de polos opuestos.

...se ejecutan en pares, y esto supone otro tipo de clasificación: la flauta macho y la flauta hembra. Los músicos van complementado las melodías entre la primera y segunda flauta. Se las ejecuta por ejemplo en junio, en la fiesta de San Juan en Otavalo, Imbabura, en la fiesta de San Pedro en Cayambe. En marzo o abril se ejecuta en Cotacachi, las flautas de Semana Santa, ritual recordatorio del carácter animista de las culturas indígenas y la presentación de las doncellas indígenas denominadas Güioneras, en esta época agrícola se representa al grano tierno del maíz, el mismo que hecho colada, se lo sirve en las tumbas de los familiares fallecidos (Rodríguez y Tierra Libre, 2012).

Esta complementariedad también lo expresan los músicos aymaras bolivianos que tocan, por ejemplo, las zampoñas en postas y en tropa o grupo, es una interpretación sígnica de participación musical porque la melodía depende de pares de estos sikus, la melodía o los sonidos interpretados se convierten en un diálogo, una comunicación entre un grupo de músicos complementados por otro conjunto de zampoñeros.

El *valor de uso* de mercancías musicales ligadas a la ritualidad y referencias culturales de kichwas y aymaras está desconectado de las ansias de poder y rentabilidad que generan otros procesos del capital⁹. No hay ganancias ni explotación del trabajo en los

⁹ La preeminencia del *valor de uso* de las mercancías, ligado a la ritualidad se profundiza más adelante en este Capítulo IV con el análisis de las fiestas: Inti Raymi en Otavalo y la Entrada 16 de Julio en El Alto.

rituales o celebraciones, son muy poco productivos, no contribuye a la acumulación de riqueza para los productores y comerciantes de instrumentos musicales. En las celebraciones andinas tampoco hay lucro para los sacerdotes, término ecuatoriano; o para los pasantes o prestes de denominación boliviana, quienes ponen dinero para los gastos de la fiesta o ritual. Tampoco hay explotación del trabajo de seres humanos en las celebraciones o plusvalor, que es el tiempo de trabajo no remunerado al trabajador que se convierte en ganancia o rentabilidad para los propietarios privados constructores de instrumentos musicales rituales, en el sentido que ha reflexionado Echeverría (2011: 621 y ss.), porque son celebraciones muy poco productivas desde la óptica mercantil del *valor*, no contribuyen a la acumulación del capital, tales serían las intenciones de quienes, desde posiciones de propietarios individuales, buscarían la realización del proceso del *valor* de las mercancías en la modernidad capitalista.

Las comunidades indígenas alcanzan el carácter concreto del *valor de uso* en sus ritos, fiestas y celebraciones al consumir y descifrar el sentido de los instrumentos musicales ligados a sus referencias comunitarias. Lo hacen desde el terreno de lo mágico e imaginario, desde el rasgo de la escenificación para alcanzar simbólicamente la realización vital, la cohesión comunitaria y la corresponsabilidad colectiva. Los participantes en la ritualidad, ya sea como músicos o como danzantes, buscan consumo de *valor de uso*, beneficios simbólicos y espirituales: saberes, identidades, sentidos de deleite y humor, como procesos simbólicos de revitalización, realización al interior de la comunidad o la familia, presencia y prestigio, emociones y afectos; valores de los seres humanos que en su relación con su entorno y sus actividades productivas son identificadas plenamente en estas comunidades.

Desde la perspectiva comunicacional se privilegia al *sujeto*, al ser humano en esta relación de la fiesta a la hora de consumir el *valor de uso* de mercancías musicales. No hay el carácter fetichista de la mercancía, como ocurre en otros ámbitos del capitalismo, cuando adquiere la forma *valor* que disfraza el componente del ser humano y su vinculación social del trabajo de un bien.

Tal vez lo más característico y decisivo de la experiencia festiva que tiene lugar en la ceremonia ritual reside en que sólo en ella el ser

humano alcanza “realmente” la percepción de la objetividad del objeto y de la subjetividad del sujeto. Curiosamente, la experiencia de lo perfecto, de lo pleno, acabado y rotundo –del platónico “mundo de las ideas”-, sería una experiencia que el ser humano no alcanza en el terreno de la rutina, de la vida práctica, productivo/consuntiva y procreadora, en el momento de la mera efectuación de lo estipulado por el código (Echeverría, 2011: 424).

Las prácticas culturales comunitarias y la propiedad familiar son los referentes de los kichwas y aymaras sobre cuya base aplican la reciprocidad¹⁰ en sus procesos de producción y comercialización. Estos principios se sustentan en su cultura e identidad familiar y comunitaria con que se inclinan por el *valor de uso* de las mercancías. Difiere de la tendencia por las ansias de lucro y por la acumulación de la riqueza de productores individuales inmersos en grandes empresas capitalistas.

Las celebraciones del Inti Raymi en Otavalo y la Entrada del 16 de julio en El Alto, tienen valores andinos de reciprocidad, corresponsabilidad, complementariedad y cohesión comunitaria, grupal, familiar que guían las interacciones sociales y culturales de sus participantes e incluye a los productores y comerciantes de mercancías musicales. Para la organización de la escenificación, la danza y la música de los rituales y fiestas, las funciones que desempeñarán los personajes, la preparación de los detalles, es un proceso de carácter participativo, de co-responsabilidad de quienes intervienen en estas celebraciones. Estos valores andinos al ser fundamentalmente obligatorios para el comportamiento humano y su interacción entre los miembros de una comunidad, vinculan la producción y consumo del *valor de uso* de las mercancías y el dinero a representaciones simbólicas de anclaje social, tal como se mostrará a continuación en estas dos fiestas fundamentales para kichwas y aymaras en Otavalo y en El Alto, respectivamente.

¹⁰ Sobre la reciprocidad también se explica en la p. 44 del Capítulo I de esta Tesis.

Significados de la música y la fiesta en Otavalo

Los productores y comerciantes de música se relacionan significativamente a partir de sus vínculos culturales. La relacionalidad¹¹ andina es una referencia cultural que comprende axiomas o principios de comportamiento grupal, familiar o intercultural. Las relaciones culturales y sociales de totalidad e integralidad entre los miembros de las comunidades kichwas gobiernan su comportamiento. La fiesta es para los indígenas de Otavalo articulados con instrumentos y productos musicales, un referente cultural desde donde interactúan con sus comunidades. Los valores andinos son el fundamento de su sabiduría e interacción social, su ritualidad, su simbolismo (Esterman, 1998: 111).

El aspecto de mayor énfasis de la visión de la Fiesta desarrollada por el IADAP-IPANC¹², ha sido la de catalogarla como una instancia de mediación social dado el fuerte carácter de cohesión e integración que detenta y la capacidad articuladora de varios niveles (mediación entre naturaleza y sociedad, vida natural y sobrenatural, diversos sectores y grupos sociales, etc.). En esta línea, la fiesta trazaría imaginariamente los contornos de la colectividad y promueve negociaciones entre lo particular y lo colectivo, y entre los intereses de los diferentes sectores entre sí. Podría decirse que al vincular a los miembros de la sociedad en pos de ámbitos de significación que trascienden los intereses individuales y grupales, el rito abre la posibilidad de un espacio compartido, el del bien común, el de lo público (Sandoval, entrevista, 2015).

Los kichwas otavaleños pertenecen a una cultura que pretende alcanzar una vida de equilibrio con todos los seres humanos dentro de una familia y de una comunidad, a partir de estos referentes funcionan la reciprocidad, corresponsabilidad y complementariedad en sus procesos productivos y comerciales, ligados a sus ceremonias y rituales.

¹¹ Acerca de la relacionalidad y otros valores andinos, véase las pp. 43 y ss. del Capítulo I de esta Tesis.

¹² IADAP: Instituto Andino de Artes Populares, una institución creada por los países del Pacto Andino, ahora Comunidad Andina de Naciones que creó el IPANC: Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural, del Convenio Andrés Bello, en lugar del IADAP.

El Inti Raymi de Otavalo, no requiere de ningún tipo de organizadores ni auspiciantes, es una fiesta ancestral institucionalizada en el mes de Junio, simplemente llega la fecha y toda su población se alista para celebrarla. No requiere de ningún tipo de montaje ni auspicio de ningún político o transnacional, porque es una fiesta espiritual, porque simplemente no está prefabricada con el propósito de atraer al turista, si no, de reafirmar su identidad cultural y fundamentalmente su espiritualidad. Promoverla para el turismo implicaría folklorizarla, atentar en contra de su verdadero sentido y valor (Kowii, 2014).

Respecto de los productores y comerciantes, en Otavalo hay iniciativas que se inscriben en lo que Laville y García (2009) definen como actividades económicas de redes, asociaciones y otras agrupaciones que no están ligadas directamente al Estado ni son empresas capitalistas, aunque participan de condiciones e infraestructura indirectamente creada por el Estado: calles, carreteras, plazas, agua, alcantarillado, comunicación telefónica, electricidad, internet, etc. Son productores y comerciantes que han diversificado sus actividades económicas para dinamizar sus ingresos familiares, un gran sector agrario complementó en unos casos su actividad agrícola y en otros los reemplazó con la producción y comercialización de la artesanía, producción textil y musical. Las redes y estructuras familiares han procurado heredar sus actividades de productores y comerciantes de generación en generación. De padres a hijos se mantienen y han consolidado lazos, relaciones, identidades, producción simbólica y ritual vinculada a la economía de los otavaleños, características que se han reproducido durante décadas.

La relación de totalidad e integralidad gobierna a los seres humanos de las comunidades andinas en sus vínculos e interacciones económicas, culturales, sociales, éticas. Se trata de relaciones entre múltiples y diversos que establecen los andinos entre sí y con los otros, los extraños, además de la relación individual o comunitaria con la naturaleza y el cosmos.

Los kichwas otavaleños desarrollan una economía en un entorno de integración social. Los principios culturales de estas comunidades andinas se sustentan en un sentido cultural.

La incorporación de las familias indígenas en la comercialización de artesanía se dio también bajo el principio de solidaridad y reciprocidad, aunque hay que aclarar que ésta tuvo nuevas variantes de expresión; así

por ejemplo, en una familia ampliada compuesta por padres, hijos, nietos, tíos, primos, suegros, cuñados, etc., que conforman una sociedad familiar, no es tácitamente definido el rol individual de cada *socio*, sino más bien predomina el papel de la colectividad (Maldonado, 2004: 69, 70).

Si bien el factor económico de la ganancia es importante, prima más el prestigio y el respeto que una persona obtenga a través de sus logros como comerciante o productor ante su comunidad. La rentabilidad o ganancia es un propósito que depende de la cohesión del grupo. Las estrategias para reducir costos dependen del esfuerzo colectivo.

...el sentido de reciprocidad y redistribución es reproducido al nivel de las relaciones intergrupales, pero en el ámbito de las relaciones intragrupalas priman los fundamentos que fijan los roles y status a través del prestigio (Maldonado, 2004: 57).

En Otavalo la fiesta es consecuencia de la herencia ancestral. Dentro de la comunidad kichwa otavaleña el tema de la ritualidad se ha mantenido bastante fuerte, sus formas, sus melodías, sus símbolos se conservan. Un mito ayuda a guardar la memoria cultural, la población identifica lugares sagrados, huacas en kichwa, a partir de mitos (Kowii, entrevista, 2013).

La fiesta suele definirse como una celebración animada por un espíritu colectivo de júbilo, excitación y diversión; se festeja con regocijo y ganas, la música y la danza, los juegos, las comidas y las competencias, forman parte del libreto festivo, del contento, distensión y espontaneidad de todos. Si tomamos en cuenta el regocijo colectivo, la mística religiosa, la belleza de las formas y significados que se generan en las celebraciones, deberemos mirar la fiesta como arte. El arte toma el aura de la fiesta, la escena festiva abarca todos los géneros del arte: música, danza, artes visuales, teatro, poesía y literatura (Sandoval, entrevista, 2015).

Las canciones y melodías son maneras de mantener la memoria de generación en generación, ayudan con elementos culturales a su socialización y comunicación. Los constructores y comerciantes de mercancías musicales salvaguarden esta herencia. El matrimonio, pedido de mano yauqui, tiene música y ritual. Otro rito en el que interviene la música se produce en los velorios, especialmente de niños. *“Si el difunto es un bebé, se*

*baila toda la noche el fandango*¹³, presidido por los achitatita o padrinos del niño” (Mullo, 2009: 204)

En la área andina, los lugares que han logrado mantener vigente la práctica de esta tradición es el Pueblo Kichwa Otavaleño que antiguamente era conocida como la gran Marca (gran región) constituida por los pueblos de Kutakachi, Imantak, Natabuelas, Karankis, Imbayas, en el norte, y en el caso del sur, el Cuzco, dos núcleos que rememoran el Janan y Urin, la dualidad andina que lograba entrelazar y hermanar al Pueblo Kichwa de los andes. (Kowii, 2014)

A nivel local es importante el Pawcar Raymi¹⁴ o Inti Sunaque, una fiesta que se celebra durante el equinoccio de marzo, cuando no hay sombra al medio día, porque el sol aparece por el centro de la tierra y sus rayos se proyectan perpendiculares en la línea equinoccial.

Otra fiesta significativa para las comunidades de Otavalo es el Kolla Raymi, equinoccio del 21 y 22 de septiembre, dedicada a la luna, a la tierra y a todo lo femenino en la cosmovisión andina. Coincide con la celebración del Yamor del 22 de septiembre.

En Otavalo, el Inti Raymi, al igual que en el resto de la provincia de Imbabura, se ha convertido en una fiesta simbólica de referencia cultural (Ortiz, 2012: 117). Los indígenas lo celebran en el solsticio de junio, cuando el sol aparece en el nororiente, producto del balanceo que la tierra realiza sobre el Trópico de Capricornio. Se proyecta la sombra del medio día más larga del año sobre el lado norte.

El Inty raymi (sic), para la comunidad Kichwa de Imbabura, constituye el inicio del año, es la fiesta principal del año y por sus características viene a ser la navidad de las comunidades, una navidad que se caracteriza fundamentalmente por la confección, adquisición y regalo de ropa nueva, la misma que es estrenada el día 24 de junio, el día de misa por el Santo San Juan, es la ocasión para degustar los platos principales del Pueblo Kichwa (Kowii, 2014).

¹³ El fandango es un ritmo musical de kichwas de Otavalo, se explica en la nota 86 del Capítulo V de esta tesis.

¹⁴ Esta fiesta es motivo de encuentro de los viajeros y migrantes que retornan a visitar sus comunidades de origen: “...En Otavalo es conocido el campeonato mundial de fútbol indígena, que se celebra con el Pawcar Raymi, donde se reúnen equipos de migrantes que regresan a su tierra desde múltiples puntos del planeta...” (Ortiz, 2012: 117)

Los indígenas incorporaron el cristianismo a su pensamiento andino¹⁵. El Inti Raymi es una fiesta que ha unificado características rituales católicas con las de referencia andina de los pueblos originarios: *“La misa de la víspera de la fiesta, o Misa de San Juan simboliza el sincretismo que existe entre nuestros pueblos”* (Kowii, 2014).

La preparación de la fiesta implica tiempo de dedicación para afinar la música, el vestido, la voluntad, el ánimo, la entrega de músicos y danzantes de las comunidades kichwas de Otavalo, es un valor de uso simbólico, estas mercancías se orientan a satisfacer necesidades emotivas y fantásticas de las comunidades que contempla un lapso de tiempo importante de preparación para el consumo, al mismo tiempo de disposición para la utilidad signíca de la celebración.

Lo musical representa hechos o eventos, aspecto socio-comunicativos e interacciones (Sandoval, entrevista, 2015). *“El mes de mayo y las tres primeras semanas de junio se reserva un espacio significativo para preparar los ritmos de la fiesta, así como prepararse física y espiritualmente para la realización de las danzas”* (Kowii, 2014).

La fiesta tiene el carácter vivencial, el Inti Raymi es el inicio de una nueva etapa, es muy significativa para los otavaleños porque consolida sus lazos sociales. Uno de los rituales de esta fiesta es el baño, es la conexión del hombre con la naturaleza, acompañado de la música, el ritmo que responde a los requerimientos de la tradición. Los músicos y danzantes a la víspera del primer día de celebración se trasladan a un río o a la Cascada de Peguche y se bañan a la medianoche. *“El ritual del baño: constituye el requisito fundamental de los danzantes, con el cual quienes participan en el mismo, logran renovar sus energías”* (Kowii, 2014).

Con este ritual los danzantes piden que la madre agua los proteja y los músicos, que los instrumentos sean protegidos. El baño se produce en la noche del 22 de junio de cada año. Es el comienzo del Inti Raymi que se baila siete días y siete noches totalmente libres y espontáneos (Quimbo, entrevista, 2015).

¹⁵ En la casa de un informante kichwa en Peguche, Otavalo vi en las paredes de su sala colgados cuadros e imágenes de la Virgen María, un Cristo crucificado y un Santo junto a motivos indígenas andinos que muestra su mestizaje cultural y religioso. Observación realizada el 22 de junio de 2013.

En el Inti Raymi se mantienen los elementos de la tradición, en el que la música es un elemento de cohesión e identidad de las comunidades, son matrices muy propias, responde al sentido de comunidad en los Andes (Kowii, entrevista, 2013). Este vínculo entre instrumentos musicales, danza, interacciones sociales de los kichwas en el Inti Raymi lo enfatiza este autor de Otavalo:

Es una fiesta espiritual, nutrida de una riqueza simbólica, una de ellas es la renovación de energías en las personas y los instrumentos que se interpretan; la representación del movimiento de la tierra con sus giros de rotación y traslación; la representación del símbolo de la sabiduría a través de la danza de la serpiente y la guía, la orientación del Aya Uma, etc., acompañan el festejo de la celebración del Inti Raymi (Kowii, 2014).

Los rituales consolidan los principios andinos y los vínculos sociales. La música integra a los danzantes como expresión de sentimientos de personas, comunidad y del grupo que baila, es la fuente de inspiración (Quimbo, entrevista, 2015).

Hay reciprocidad en esta fiesta, un valor andino que consolida las relaciones culturales de los otavaleños en todos los ámbitos: económico, social, cultural. Es una celebración que simboliza la relación intercultural entre seres humanos y con la Pachamama, madre tierra, porque es época de frutos.

El principio de reciprocidad dice que diferentes actos se condicionan mutuamente (inter-acción) de tal manera que el esfuerzo o la 'inversión' en una acción por un actor será 'recompensado' por un esfuerzo o una 'inversión' de la misma magnitud por el receptor (Esterman, 1998: 132).

El concepto de reciprocidad es: *“la entrega de hoy será recompensada por la recepción de mañana”* (Polanyi, 1992: 99). Reciprocidad significa la capacidad de retribuciones mutuas en el proceso de acción humana, económica, cultural y social. La reciprocidad se expresa en la actitud humana de dar y recibir, en rigor, si una persona da algo, la otra le retribuye con lo mismo u otra cosa con el mismo sentido de equivalencia, es al mismo tiempo un proceso de comunicación de ida y vuelta porque afianza la interacción entre dos o más personas que comparten acciones, saberes, reconocimientos entre sí.

Con el Inti Raymi los danzantes y músicos honran la reciprocidad con la naturaleza: si se cultiva y se cuida la tierra, ésta, de modo mutuo, provee al ser humano de sus frutos. Otro

elemento simbólico que representa reciprocidad es que el primer baso de chicha que recibe un músico o danzante lo riega en la tierra como si ésta también tendría sed, además del símbolo de agradecimiento porque el maíz, base de esta bebida, es fruto de la tierra.

La reciprocidad también se manifiesta en los danzantes que van de casa en casa de cualquier grupo y son recibidos con comida y chicha, porque es considerado un indicador de alegría por los dueños de cada hogar visitado (Kowii, entrevista, 2013).

...las formas recíprocas de interrelación social desbordan ampliamente el campo laboral y mercantil; también en las fiestas, los lazos de compadrazgo, los ritos religiosos y las relaciones matrimoniales, está presente el principio de reciprocidad (Estermann, 1998: 205).

Los personajes fundamentales en el Inti Raymi son el Diablo Huma, o cabeza de diablo para los kichwas, y los músicos. En sus danzas se manifiesta la cosmovisión andina, reproduce la relación entre los planetas y el sol (inti, en kichwa), especialmente con la Tierra. La danza simula movimiento de rotación y traslación del sol, en el centro los músicos afuera el Diablo Huma coordina estos movimientos, representa la relación y movimiento de planetas (Ver imagen No. 25 de este Capítulo IV).

En el caso del Inti Raymi, la fiesta se considera la más importante, como el final y el comienzo de un nuevo año. Todos celebran bailando en grupos de casa en casa, de comunidad en comunidad, en medio de abundante comida y bebida, sobresale el maíz y la chicha de jora. Se suceden danzas en las que las personas que participan se disfrazan libremente a su gusto, cada quien personifica a un ser diferente, se imita a la gente de las ciudades, a los indígenas de otras regiones, a los mestizo, inclusive extranjeros y hasta políticos. Entre los personajes tenemos a los sacerdotes, los sanjuaneros, los aricuchicos, los diablos humas y los músicos (Sandoval, entrevista, 2015).

Imagen No. 25

Danza del Inti Raymi en Otavalo, sus participantes bailan en círculo



Foto del Autor.

Los danzantes de todas las edades: adultos, jóvenes y niños, hombres y mujeres dan pasos cortos simulando saltos, mientras al ritmo de la música forman la circunferencia alrededor de músicos, el Diablo Huma (Ver Imagen No. 26 de este Capítulo IV) participa con el resto de danzantes rotando en el sentido de las manecillas del reloj durante ciertos momentos, luego al contrario, en otros. En ciertas comunidades, como la de San Pedro Agato, los danzantes portan gallinas y botellas de licor (Ver Imagen No. 27 de este Capítulo IV).

Imagen No 26

Diablo Huma, personaje principal del Inti Raymi de Otavalo



Foto del Autor.

El Inti Raymi, pone en vigencia la gastronomía kichwa basada en el maíz, es la ocasión para recordar las recetas ancestrales, los complejos procedimientos que requieren su preparación, logrando con ello reafirmar su identidad cultural y fortaleciendo sobre todo, los principios de solidaridad y reciprocidad... En estos meses, se alista los diferentes ingredientes que permitirán la preparación de la Chicha, así como del cuy, la gallina, el mote, como platos principales de la misma. El Inti raymi, es una fiesta que se la celebra de casa en casa y de comunidad en comunidad, en todas las casas los danzantes serán atendidos con bebidas, principalmente la chicha, en algunos casos, los danzantes son atendidos con comida, sin importar la hora en que lleguen (Kowii, 2014).

Imagen No. 27

Danzantes del Inti Raymi portan gallinas durante su baile



Foto del Autor.

La gente se autofinancia para participar en el Inti Raymi en Otavalo, por su sentido y matriz comunitaria, toda la comunidad vela para que se mantenga, en eso la presencia del Estado es de olvido, más bien es un elemento de resistencia e innovación permanente por parte de la comunidad (Kowii, entrevista, 2013). Cada persona, cada familia financia la fiesta de acuerdo a su necesidad como una responsabilidad cultural (Quimbo, entrevista, 2015). Es una celebración cuyo *valor de uso* simbólico de mercancías tales como vestidos, disfraces e instrumentos musicales se consumen en la fiesta y se realiza al mismo tiempo la comunicación por interacción cultural de la interpretación de sus referencias andinas.

El sentido del Inti Raymi es de renovación, de creatividad, se reproduce en el inti el principio del Tinkuy, confrontación de dos energías, dos momentos, el Tinkuy provoca una fricción orientada a la innovación, a la creación. A principios de junio es una etapa de preparación y de creación en ritmos y letras y de improvisación donde surge un nuevo ritmo y lo explota, las letras, los versos son mensajes de cortejo para las jóvenes. Es la fuerza del grupo, relacionado con alguna conquista de la mujer, son letras en quichua. En el Tinkuy hay distintos grupos, hay disputa, como el amor fino con el que se trata de resaltar, son mensajes orientados hacia quienes están de observadores y de concentración de energía en el propio grupo (Kowii, entrevista, 2013).

En esta fiesta también se representa la complementariedad¹⁶ de las relaciones kichwas, otro valor andino que fundamenta la interacción humana. La complementariedad de los opuestos es la integración y convivencia de las diferencias y los diferentes. Durante la danza participan niños, jóvenes y adultos, hombres y mujeres (Ver Imagen No. 28 de este Capítulo IV), padres y madres. Es una celebración que ha tenido cambios, primero era una fiesta en la que participaban exclusivamente hombres. Las mujeres se encargaban de las labores culinarias, preparaban la comida y la bebida y la repartían en los distintos momentos de la fiesta.

El Inti Raymi, por sus propias características ha permitido vencer antiguos prejuicios como el hecho de que antiguamente, quienes participaban directamente en los rituales y en las danzas, eran única y exclusivamente los varones, en los últimos años, a partir de la década del 80, la participación de las mujeres en todas las etapas de la celebración se realiza en igual proporción, con los mismos derechos y obligaciones, esto a nivel interno (Kowii, 2014).

¹⁶ Este valor andino se explica en la p. 44 del Capítulo I de esta Tesis. Un ejemplo interesante de complementariedad de los opuestos se expresa en una relación metafórica de montes, montañas y volcanes en el Ecuador que refleja opuestos generacionales o de padres; en el occidente de Quito están varias montañas, dos de ellas: el Ruco (viejo) y Guagua (niño) Pichincha; en el centro de la Sierra Andina ecuatoriana se ubican Mama Tungurahua y Taita (padre) Chimborazo, en el norte del país se encuentran Mama Cayambe y Taita Imbabura cercanos a Otavalo. Otro ejemplo de complementariedad es el homenaje simbólico de las fiestas a entidades complementarias, el Inti Raymi representa al sol y la masculinidad, mientras que la fiesta de Kolla Raymi, que celebran comunidades otavaleñas el 21 y 22 de septiembre, está dedicada a la luna, a la tierra la feminidad en la cosmovisión de los kichwas; las dos fiestas son complementarias en el calendario andino.

Imagen No. 28

Mujeres jóvenes y niñas en la danza del Inti Raymi



Foto del Autor.

Una celebración que era de carácter eminentemente rural, los kichwas de Otavalo la han transformado, ha crecido y trasladado del campo a lo urbano, de lo nacional a los lugares receptores de migrantes en el exterior donde residen kichwas otavaleños, con las mismas significaciones y vínculos de fe, referencias culturales e interacción comunitaria de la cosmovisión andina.

En los últimos años sin embargo, comienza a evidenciarse un nuevo fenómeno, el Inti Raymi, no es una celebración que se concentra únicamente en la zona rural, esta se ha expandido y hoy se la celebra en el casco urbano de la ciudad de Otavalo, esta particularidad ha motivado poco a poco, a que jóvenes mestizos y extranjeros, participen, se integren en su celebración... El Inti Raymi de Imbabura trasciende lo local, a diferencia de otras épocas en donde la gente retornaba a su terruño, en la actualidad, por las circunstancias de trabajo y por la distancia, la población kichwa otavaleña dispersada en diferentes partes del mundo, se autoconvocan a ciudades concéntricas y este año por ejemplo, lo celebran en: Bruselas, Bélgica, Barcelona,

Chile, Canadá, Seattle, Budapest, Chicago, New York, etc. (Kowii, 2014).

Todos bailan tonos y sanjuanitos que se ejecutan con rondador, palla, pífano, pingullo, churo, bandolines, guitarras, melódicas y armónicas. Hombres y mujeres canta coplas, recorren las plazas, las calles y los caminos en sus comunidades (Sandoval, entrevista, 2015).

La música cumple un papel fundamental en la fiesta orientada al consumo del *valor de uso* especialmente simbólico, fantástico. En el Inti Raymi de Otavalo los músicos interpretan diversos instrumentos en ritmos de sanjuanito e intiraymi. Los músicos de una comunidad se turnan en grupos de viento, cuerdas y percusión para interpretar sus canciones durante la danza en su camino hacia la Plaza de San Juan Capilla.

Los músicos, los danzantes imitan la voz de la naturaleza, a fin de no ser reconocidos y unirse con el lenguaje de los vientos. La razón del disfraz, de cambiar, de unificar la voz, tiene como propósito hermanarse con la naturaleza y el ser humano (Kowii, 2014).

El ritmo intiraymi los identifica, es un ritmo celebrativo, alegre, que se toca en estas fiestas del mismo nombre, transmite lo emocional, vital y el agradecimiento de las cosechas (Pineda, entrevista, 2013).

Otro ritmo importante es el sanjuanito para los kichwas otavaleños, su nombre evoca la fiesta cristiana de San Juan que se amalgamó con la ritualidad de las comunidades andinas indígenas.

Se organizan las cuadrillas de sanjuanes, personajes disfrazados que acuden al pueblo al sonido de las flautas, rondines, guitarras, violines o bandolines, con el fin de bailar en las cuatro esquinas de la plaza, recorrer las calles del pueblo y enfrentarse con otras cuadrillas en peleas rituales (Mullo, 2009: 132).

Las comunidades reconocen la creatividad de sus músicos al aportar con nuevas melodías y canciones¹⁷. El fandango y el Inti Raymi son ritmos con los que se crean melodías que si el

¹⁷ La manera de hacer música ha evolucionado en Otavalo, se mantienen maneras tradicionales de interpretación musical, y a pesar de mantener la métrica tradicional de sus ritmos, la tecnología es parte de los nuevos ensambles conformados especialmente por jóvenes. “*Dos claras tendencias se pueden distinguir dentro de la música indígena actual, la primera que parte de la base de los grupos anteriores como Ñanda Mañachi*”; y, *la segunda, aquella que se alinea a las expresiones tecnoculturales*” (Mullo, 2009: 75).

grupo de música que los compone logra impactar es valorado y se posiciona en la comunidad. (Kowii, entrevista, 2013). El ensamble Samy¹⁸, por ejemplo, se ha dedicado a la música de la comunidad, tiene composiciones en ritmos de intiraymi, fandango y sanjuanito¹⁹ (Pineda, entrevista, 2013).

Los sentidos de la música y la celebración respecto de las mercancías que incluye dinero están relacionados con las interacciones y vínculos de los kichwas al mismo tiempo que orientadas a la producción y consumo simbólico de los sentidos religiosos, sociales y culturales que implica el Inti Raymi. De aquí se colige que esta fiesta contiene la producción de signos que prioriza la comunicación y el *valor de uso* de las mercancías por sobre el *valor* puramente mercantil. La música, la danza y sus vínculos sociales en la fiesta comprenden un acto de comunicación porque al crear y realizar instrumentos y otras mercancías para el consumo de una utilidad fantástica o *valor de uso* con la interpretación instrumental y la danza en el ritual del Inti Raymi, los kichwas de Otavalo simultáneamente producen y descifran códigos de consolidación cultural y comunitaria.

Las “Entradas”, fundamentos significativos en la ciudad de El Alto

En Bolivia, especialmente en las zonas rurales, hay instrumentos rituales que solo se tocan en determinada época del año, todas las épocas conforman un ciclo. Por ejemplo, la tarka, mohoceño y pinkillo se interpretan en jallu pacha, tiempo de lluvia, febrero o carnaval hasta marzo; otro instrumento en juyphi pacha, época de frío o tiempo de invierno; el siku, la quena, el pingullo o pinquillo se tocan en awti pacha en época de muertos 2 de noviembre, tiempo seco (Junaro, entrevista, 2013).

¹⁸ Samy lo integran fundamentalmente hermanos, al igual que otros grupos musicales como el Grupo Charijaya en el que sus miembros pertenecen a una familia, es la tendencia de los ensambles musicales de las comunidades kichwas de Otavalo.

¹⁹ La composición de los músicos que aportan a la ritualidad como el Inti Raymi pasa por la adaptación de instrumentos musicales, “*Se da el uso de músicas rituales andinas, adecuándolas a formatos instrumentales sintetizados y efectos electroacústicos*” (Mullo, 2009: 75). Hay melodías que reflejan un sincretismo o fusión de ritmos de reciente data, por ejemplo, el rock o el rap fusionados con el sanjuanito o el intiraymi, de gran acogida por los jóvenes kichwas en Otavalo (Rodríguez, entrevista, 2015).

Esta tradición andina que toca instrumentos solo en determinadas época no opera en las Entradas de Bolivia. Estas fiestas de danzas religiosas callejeras son espacios para expresar estatus y cierto bienestar de sectores populares urbanos, tradicionalmente marginados del ascenso social, aymaras en su mayoría, excluidos de universidades y círculos profesionales. Los comerciantes se organizan para expresar el éxito que han alcanzado en una coyuntura económica. Los participantes en las Entradas lo hacen por fe, son fiestas religiosas, hay la creencia de que la santísima trinidad distribuye riqueza y bienestar (Tassi, entrevista, 2013). Estas celebraciones y sus procesos de preparación confirman el vínculo social del dinero con las referencias, valores andinos de los aymaras en El Alto.

Las Entradas son procesiones o desfiles religiosos de danzas y ritmos musicales en las que participan grupos llamados fraternidades. Son festividades barriales que se reproduce en toda la ciudad de El Alto a lo largo del año, tiene una variedad de expresiones culturales, simbólicas, dancísticas (Guaygua, entrevista, 2013).

En la ciudad de El Alto la música cumple un papel fundamental en sus fiestas, especialmente en las Entradas o procesiones organizadas por la intervención de organizaciones llamadas fraternidades religiosas, relacionadas con gremios urbanos de comerciantes, transportistas y otras agrupaciones que son de procedencia rural, comunidades aymaras y quechwas (Tassi, entrevista, 2013).

Desde la década de 1980 en la ciudad de El Alto se consolidaron varias entradas o procesiones con fraternidades en las que danzantes y músicos de instrumentos de bronce (bajos, contrabajos, tubas, clarinete, pífanos metálicos, bombo, platillo) interpretan melodías con frecuencia compuesta para cada año en ritmos de morenada, kullawada, caporal, tarqueada, mohoceñada, entre otros (ver Imágenes No. 29, 30, 31 y 32 de este Capítulo IV de tesis). La Entrada o procesión más importante de El Alto es la 16 de Julio en la que participaban a principios de la década del 2000 un promedio de veinte fraternidades folklóricas (Mamani Laruta, entrevista, 2013). En el 2013 participaron sesenta fraternidades (Guaygua, entrevista, 2013). En la organización de las entradas o fiestas participan y se organizan solo las asociaciones de fraternidades, hay muy poco apoyo de los gobiernos

locales municipales o del Estado nacional. Existe también una percepción desde el lado desventajoso porque la gente toma, daña, ensucia los espacios urbanos por donde pasan las fraternidades durante las Entradas, cuando son fiestas de consolidación de los referentes culturales (Guaygua, entrevista, 2013).

Imagen No. 29

Exhibición de figuras con representación de la danza tarqueada en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia



Foto del Autor.

Imagen No. 30

Exhibición de figuras con representación de la danza mohoceñada en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia



Foto del Autor.

En los últimos años la danza más predominante, la más hegemónica es la danza de la morenada, representa y se construye varias cosas, no solo es un acontecimiento festivo, cultural, sino también hay connotaciones económicas, políticas, culturales. Comunicacionalmente es una expresión muy importante, vinculada al tema religioso, a los santos, Jesús del Gran Poder, Señor de la Exaltación, Virgen del Carmen, una serie de advocaciones católicas que permiten continuar con este tipo de expresiones culturales. La morenada implica ascenso social, prestigio, ostentación, diferenciación social. En la fiesta

confluyen varios elementos, lo religioso no es lo más importante. En todas las clases está presente la fiesta. Fraternidades dedicadas a la danza de la Morenada, en la entrada de 16 de julio en El Alto, de las 60 agrupaciones o fraternidades catorce son morenadas, esta Entrada comienza a las 7h30 y termina a la 1h00 o 2h00 del día siguiente (Guaygua, entrevista, 2013). La danza de la morenada es una coreografía con pasos lentos y muy cortos lo que demora en avanzar a los bloques de danzantes y retrasan a otras fraternidades (Castillo, entrevista, 2013).

Las bandas de instrumentos de bronce tocan desde una tradición parecida a lo militar (Tassi, entrevista, 2013). Actualmente las bandas de músicos y orquestas que interpretan la música popular, se han complejizado y se han ensamblado en un número cada vez más alto, este fenómeno se produce por la masificación de las fiestas andinas (Robles, 2007:73). Causa fascinación una banda de música andina de 80 a 120 músicos que interpretan morenada porque armoniza con el altiplano, con los Andes (Hinojosa, entrevista, 2013). Se confirma aquí el sentido fantástico que tiene lo festivo con la producción y la interpretación de signos relacionados con lo comunitario y la preeminencia de la vinculación social en las Entradas.

En el presente la fiesta y el rito del mundo aymara es fortalecido por acompañamiento de los bronces de los Andes en el espacio que cobija una imagen santoral, que en el fondo cumple el rol de ser el ícono de tradición en un marco familiar y comunal, conservando el paradigma cósmico y tejiendo la fe en el paisaje de sincretismo social (Mamani, 2012: 314).

Imagen No. 31

Exhibición de figuras con representación de la danza kullawada en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia



Foto del Autor.

Imagen No. 32

Exhibición de figuras con representación de la danza de los caporales en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia



Foto del Autor.

Según Mamani (2012: 313), la música popular andina causa admiración interpretada por bandas de música, integradas por aymaras, con instrumentos de bronce en las fiestas populares. Las bandas, generalmente, vienen de Oruro y las traen a El Alto. Oruro es la cuna de las bandas musicales. Las más prestigiadas cuestan más porque sus composiciones son contratadas expresamente para las fraternidades con quienes las bandas se comprometen por años. Son bandas que se presentan en Oruro, La Paz, El Alto de Bolivia y llegan a Perú (Castillo, entrevista, 2013).

En El Alto hay una Asociación de bandas profesionales de folclore, de instrumentos musicales de bronce interpretados por aymaras, algunos tienen personería jurídica. Las bandas llegan a tener prestigio por su calidad, un director con un directorio y los integrantes participan de cada banda. La Asociación pone las normas para la organización de las Entradas, hay músicos de bandas militares que se integran a bloques de músicos de cada fraternidad. Las grandes fiestas como la 16 de Julio son vitrinas para que las bandas se muestren y se prestigien (Mamani Laruta, entrevista, 2013).

Hay una división entre danzas pesadas: morenada y diabladas; y danzas livianas: caporales, tinku, hauca huaca. Las danzas pesadas son fraternidades que pueden llegar a mil participantes, 500 mujeres y 500 varones, son bloques de mujeres y otros de hombres (Tassi, entrevista, 2013). En las bandas livianas participan un promedio de 15 músicos. Las bandas musicales de danzas pesadas como morenadas las integran entre 30 o 40 músicos. Entre ellos se generan relaciones de amistad, compadrazgo o nexos de “amarre”, es otro ejemplo que reitera el vínculo social que tienen los aymaras y que se consolidan a propósito de participar como músicos o danzantes en las Entradas. Las fraternidades se organizan desde referentes simbólicos aymaras, la entrada del 16 de julio es andina, bailan de derecha a izquierda con vista al naciente (Mamani Laruta, entrevista, 2013).

La Entrada es altamente integradora, es el acto social total. La fiesta en Bolivia no es un momento en el calendario, implica todo el año según sea su magnitud. Cada fraternidad tiene su ritmo de calendarios de convites, ensayos y fiestas. La Entrada de El Gran Poder en La Paz es una fiesta que se realiza entre mayo y junio pero sus convites o actos, en los que una confraternidad nombra prestes y se invita a los que van a participar en la Entrada, se realizan durante todo el año, normalmente en domingos porque la mayoría son comerciantes. El primer evento del convite es una misa y luego se organizan eventos abiertos con tarima y sonido donde participan grandes artistas como los Kjarkas de Bolivia o un grupo musical conocido de Argentina. Los músicos jóvenes de El Alto, en Villa Dolores, de mi Fraternidad del bloque de los Cocanis ya hemos tenido tres convites grandes

y varios ensayos. En un convite estuvieron el grupo María Juana²⁰, unos muchachos que de hacer rock se pasan a interpretar morenadas, estuvieron una semana antes en Viña del Mar, Chile, y ahora luego se presentaron en Villa Dolores, El Alto, traídos por un preste de origen rural, es el grupo de moda y más reconocido de Bolivia que a su vez reviste de distinción al preste que los trae (Hinojosa, entrevista, 2013).

El proceso organizativo que cada fraternidad tiene se realiza durante todo el año. Comienza con el proceso de invitaciones de los participantes y luego acuden con un cronograma de ensayos. Los pasantes son los que lideran los eventos, desde la entrega de invitaciones para que participen en la fraternidad en la recepción social. Hay junta de pasantes integradas por parejas que se hacen cargo de la organización y financiamiento de todo el proceso. Invitan a grupos del momento de Perú, México, Argentina. Es como hacer marketing de la fraternidad, para captar el mayor número de hermanos. Son expresiones interesantes donde está la amistad, los vínculos, lo religioso, lo cultural. El renombre de la fraternidad permite tener y mantener más integrantes. Las famosas novenas católicas se combinan con rituales andinos (Guaygua, entrevista, 2013).

Una fraternidad está organizada por bloques, cada uno se organiza para participar, incluso ensaya cada bloque por separado con fiestas pequeñas, toman cervezas y confraternizan. Hasta llegar a la gran fiesta. (Hinojosa, entrevista, 2013). En una fraternidad hay interacción en cada bloque, construcción de espacios de relación de amistad, organización, lazos comerciales (Guaygua, entrevista, 2013). Otro informante confirma que cada fraternidad dividida en bloques de danzantes y músicos tienen sus nexos comunitarios, familiares y de gente invitada o grupos nuevos, simpatizantes que se están integrando a la fraternidad (Tassi, entrevista, 2013).

²⁰ El grupo María Juana es un ensamble que fusiona instrumentos originarios como zampoñas y charango, con electroacústicos: guitarra eléctrica, bajo, violín, batería. Su repertorio comprende desde música rock hasta ritmos bolivianos como las morenadas. En el 2013 obtuvieron el cuarto lugar en el Festival Villa del Mar, categoría folclórica.

Es una referencia simbólica que se resalta aquí porque comunicacionalmente estos encuentros y vínculos entre miembros de una fraternidad son espacios de interacción que durante el año los aymaras o los cholo-mestizos organizan orientados a su cohesión social.

Los productores y comerciantes integran distintas fraternidades. En El Alto los grandes gremios tienen sus propias fraternidades, el gremio de transporte pesado tiene la suya, los carniceros integran la fraternidad Vacunos; Morenada Chacaltaya 97.16 es una fraternidad de comerciantes de tela que tiene su danza pesada en la que participan sus integrantes obligatoriamente. En el caso de las danzas livianas: kullawada, huaca huaca, tinku, caporales, las fraternidades se organizan por asociaciones de distinto tipo, rotan más y la relación es muy poca con sindicatos o comerciantes, son vínculos de jóvenes, estudiantes y de barrios o centros culturales o productivos o de migrantes, por ejemplo un grupo de mujeres que se organizan para representar en las grandes Entradas a su organización o institución para la que trabajan (Mamani Colque, entrevista, 2013).

En El Alto la fraternidad Morenada Chacaltaya 97.16 tiene alrededor de mil quinientos fraternos, es la más grande de Bolivia. Hay otras morenadas de acuerdo al prestigio, de las quince las más reconocibles o famosas son cinco. La Chacaltaya 97.16 tiene alrededor de cien músicos por cada uno de los cuatro bloques que tiene esta fraternidad. Toda fiesta comienza con una recepción, cuatro meses antes de la fiesta, luego vienen ensayos, la preentrada y una semana después viene la fiesta. Se entregan invitaciones escritas con la agenda de eventos, convites, ensayos para que intervengan los danzantes y músicos (Imagen No. 33 de este Capítulo IV de tesis). La sarta es la visita al nuevo pasante, llevarle reconocimiento, llevarlo o traerlo. La primera recepción social reúne a toda la gente, antiguos y nuevos fraternos, luego las novenas cada fin de semana, visitan al santo (Castillo, entrevista, 2013).

Cada fraternidad nombra pasantes que se encarga de la organización interna de la fiesta durante todo el año, después de la fiesta, al día siguiente el pasante recibe el encargo, contrata bandas, orquestas, alquilar trajes, matracas, locales para los distintos eventos de la fraternidad. Cada miembro de la fraternidad paga una cuota para aportar al pasante lo que ha invertido en la fiesta. Cada pasante obtiene prestigio (Tassi, entrevista, 2013).

Imagen No. 33

Invitación para participar en un convite de la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani 2013

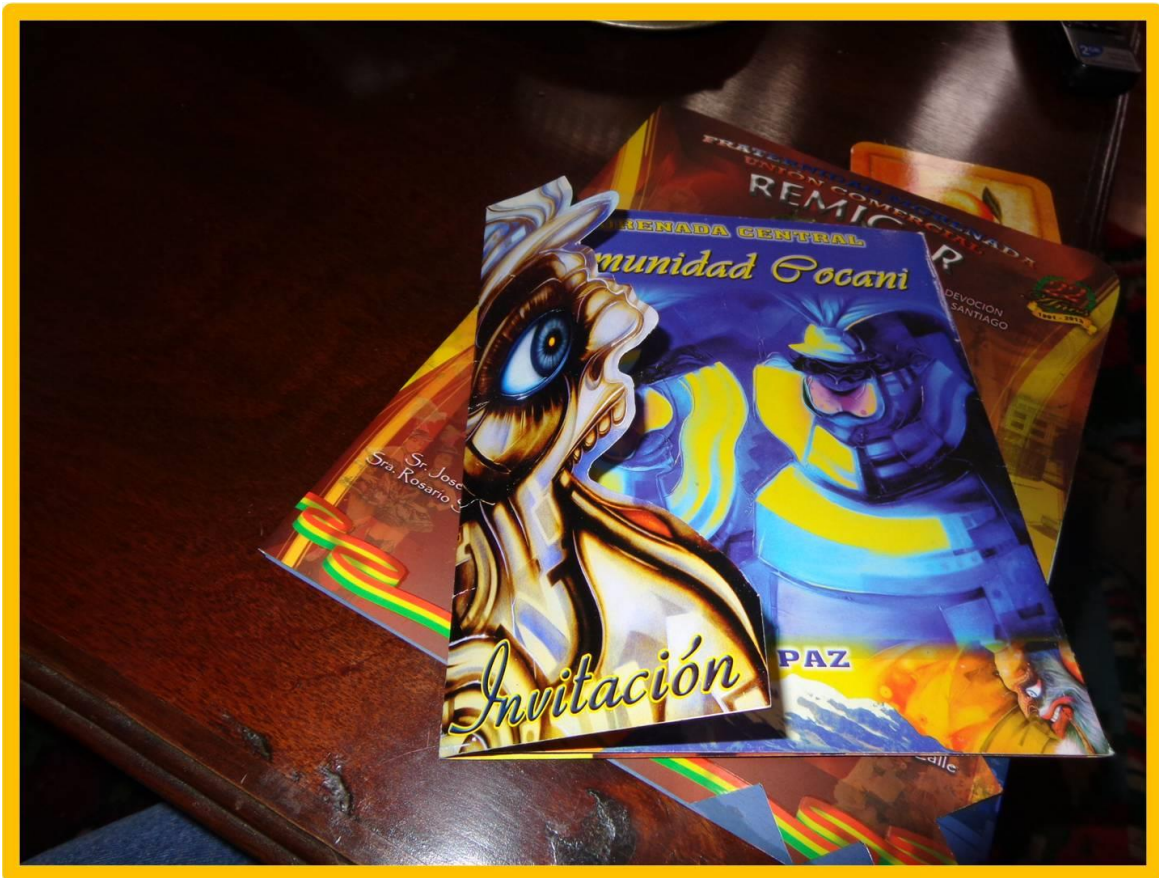


Foto del Autor.

El preste se encarga de financiar los convites, ensayos y los artistas que se presentan en estos eventos (Imágenes No. 34, 35 y 36 de este Capítulo IV de tesis). Un pasante o preste en un convite puede gastarse alrededor de entre diez mil dólares hasta medio millón de dólares (Hinojosa, entrevista, 2013). Otra informante asegura que Cada pareja de pasantes invierte entre 40 y 50 mil dólares. Una fiesta bordea los 100 mil dólares, comprende los artistas invitados internacionales, bebidas, comida, locales, amplificación, tarima. Las fraternidades es el espacio de los contactos de comerciantes donde fraternizan y luego

establecen acuerdos de negocio o consolida lazos sociales, el capital simbólico es importante con el prestigio de cada fraternidad y el prestigio de los pasantes (Guaygua, entrevista, 2013). Esta capacidad de financiamiento solo lo pueden hacer comerciantes aymaras en ascenso para capitalizar prestigio, reconocimiento social, es una lógica comunitaria. Son comerciantes que manejan dos o más mundos, el de su comunidad y el de su negocio. Hay prestes que participan en convites durante todo el año (Hinojosa, entrevista, 2013). Son ejemplos de los vínculos sociales y culturales entre los aymaras el dinero y las mercancías que priorizan la necesidad de reconocimiento y prestigio antes que la acumulación de riqueza por parte de los comerciantes.

Al auspiciar la entrada, el pasante, generalmente un miembro pudiente de la fraternidad, utiliza su poder económico para apoyar a la fraternidad y a sus miembros, mientras recibe reconocimiento y amplía su red social. Si para algunos el ser pasante es una cuestión de prestigio y una demostración de habilidades sociales tanto frente a los otros miembros de la fraternidad como frente a Dios 'pasar la fiesta' puede garantizarle una indemnización social o inmunidad... existe una seria preocupación moral en la comunidad *cholo-mestiza* por la utilización del dinero, no tanto para beneficio del individuo sino más bien con el fin de buscar la reciprocidad y el equilibrio (Tassi, 2010: 123).

Los ensayos se realizan dos o tres veces, involucra gasto de local, aunque bailan en la calle terminan en un local con cerveza y fiesta. Después de la celebración que se realiza generalmente sábado, al día siguiente, domingo, a las 6 am en el local se hace la diana, es una fiesta final luego de la entrada, las bandas invitadas con su respectivo fricasé, plato típico de la diana contiene chanco, *chuño* y un caldo de ají, esta fiesta dura todo el día, hacen un recorrido con el traje de la preentrada (Castillo, entrevista, 2013). Cada integrante de la danza se financia su vestido (Hinojosa, entrevista, 2013).

La diana es una fiesta para los fraternos. Luego, lunes o martes, se hace la sarta que consiste en la visita a nuevos pasantes con la entrega del Santo, para que financien y empiecen nuevamente el proceso organizativo. En fraternidades como la Chacaltaya 97.16 hay pasantes nombrados hasta el 2015, dos o tres años nombrados con anterioridad (Castillo, entrevista, 2013).

Las bandas, los pasantes o prestes y los bordadores de vestidos hacen también un buen nexo para el éxito de las fraternidades (Mamani Laruta, entrevista, 2013). Generalmente hay negociación de los pasantes con las empresas de tela. En algunos casos los pasantes viajan a la India o a la China para traer la tela. El vestido se conoce una o dos semanas antes de la fiesta, porque es un secreto que se guarda en la fraternidad. Las polleras, las mantas y el resto de elementos del vestido se hacen en una o dos semanas con personas contratadas para su elaboración. Pero el negocio más importante es la tela. Se guarda el diseño para que las otras fraternidades no copien o tengan los mismos colores. En cada año cada fraternidad diseña los vestidos para sus danzantes. Hay dos trajes, una para la preentrada y otra para la fiesta. Los hombres, especialmente, alquilan el traje de la preentrada (Castillo, entrevista, 2013).

Cada año se diseñan los trajes abundantemente decorados para sus danzantes y se acompañan al bailar con matracas, sonajeros, pitos, cascabeles, timbales entre otros instrumentos de percusión menor y de viento (Cavour, 2010: 415). Hay la tendencia de introducir innovaciones en los trajes, coreografía y música, pero depende del estatuto de la Asociación organizadora de la fiesta que determina los límites de estas innovaciones, hay prohibiciones de trajes para no distorsionar la idea de la fiesta. Pero hay un juego entre innovación y tradición, de propuesta de ideas, de una vitrina que determina la moda por ejemplo para las polleras de las cholas que van a vestir durante todo el año (Tassi, entrevista, 2013).

La complementariedad y reciprocidad en las fraternidades a propósito de sus fiestas andinas se extienden a los vínculos comerciales de sus integrantes. Las fraternidades crean relaciones de compadrazgo desde los gremios a los que pertenecen. En la entrada del Gran Poder, cuando un pasante no es originario del gremio se le concede un espacio de venta en sus lugares de comercio, fruto de estas redes comunitarias y familiares (Tassi, entrevista, 2013). Se conjugan interacción, reconocimiento, reciprocidad con las actividades comerciales de los cholo-mestizos a partir de las relaciones que tejen en sus fraternidades, tales son los valores aymaras que al mismo tiempo vincula la fiesta con las mercancías y el

dinero, que como se insiste, también son expresiones de comunicación por el intercambio de sentidos que suponen las dos actividades: lo festivo y lo comercial.

La fiesta convoca no solo a cholo-mestizos aymaras, también participan sectores de la clase media y mestizos urbanos, como lo testimonia una informante: “*generacionalmente madres e hijas, mayores y jóvenes bailan de chola, incluso señoras de vestido de sectores mestizos participan en las morenadas*” (Castillo, entrevista, 2013).

En el contexto actual, político diferente de reivindicación, se han potenciados los rituales andinos. Reconocimiento, reciprocidad, complementariedad juega en estas interacciones y vínculos entre seres humanos y con la naturaleza, como el pago a la Pachamama. En la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani se vincularon en primera instancia los que vendían y traían coca, creada en Oruro hace más de cuarenta años. Ahora es una fraternidad que tiene una reivindicación política hacia la coca por parte de clases medias e intelectuales que participan en esta fraternidad. Desde una cosmovisión indígena aymara ya es un ícono de la reivindicación de la hoja de coca. Es una fraternidad que está en todo el país, especialmente en El Alto, La Paz y Oruro. Tiene una vestimenta muy particular, chal o poncho de vicuña, sombrero, tiene el símbolo al quirquincho, todos estos son símbolos orureños. El quirquincho es de los arenales de Oruro. Tienen las composiciones musicales más hermosas de morenada, con los mejores grupos y bandas musicales de Oruro. Es la morenada de los ancestros aymaras, de los abuelos, de la reivindicación política de la hoja de coca (Guaygua, entrevista, 2013).

Otras danzas que representan procesos históricos de conflicto son: la huaca huaca, se baila con un pinquillo de tres huecos, con trajes de cuero para simular al torito, nace como burla a las corridas de toros españolas, con esta coreografía se remeda, se mofa de los antiguos dominantes. Para la tarqueada se interpreta solo la tarka porque es un instrumento alegre, con el que se danza con alegría y gala para lucirse. Otra es la danza de los auqui auqui se baila con bastón torcido, para simular y burlarse de jorobados que conocieron los pueblos originarios con la llegada de los españoles. Con charango se baila la zapateada, marca fiestas en carnaval con diferentes afinaciones, en la época de la Cruz, el Temple

Cruz, el 3 de mayo, también para San Pedro, para la pascua de la semana santa (Alonso, entrevista, 2013).

La fiesta para los aymaras supone integración comunitaria, vínculos sociales, producción de signos con la creación y consumo de *valor de uso* de sus músicas, sus danzas y mercancías que componen los rituales al tiempo que descifran sus códigos marcados por la referencialidad de su cultura cuando bailan, tocan y cantan en un contexto en el que todavía existe exclusión social y frente a lo cual los cholo-mestizos muestran éxito comercial y algo de bienestar como sectores populares urbanos.

Imagen No. 34

Pareja de prestes de la Fraternidad de Nevada, agosto de 2013



Foto del Autor.

Imagen No. 35

Convite de la fraternidad Nevada, agosto de 2013



Foto del Autor.

Imagen No. 36

Danzantes de la Fraternidad Nevada bailan durante un convite, agosto de 2013



Foto del Autor.

CAPÍTULO V

COMUNICACIÓN, SOCIOSEMIÓTICA Y MERCANCIAS DE MÚSICA

A continuación se exponen resultados de investigación aplicada desde una perspectiva interdisciplinaria denominada sociosemiótica. Responde a la pregunta: ¿Cómo se produce la comunicación y los sentidos culturales con las mercancías musicales de instrumentos, CDs y DVDs en Otavalo y El Alto?

El capítulo se divide en dos secciones: en primer lugar, se muestra un análisis semiótico cultural sobre los sentidos de las mercancías musicales para los productores, comerciantes y consumidores de Otavalo y El Alto. Para esta parte, el estudio se sustenta en las reflexiones de Echeverría¹ que relaciona los elementos y funciones de Comunicación de Jakobson² con el proceso de reproducción que lo planteó Marx en su obra *El Capital*. Se aplicó su fundamentación teórica para el análisis sociosemiótico de sentidos sobre mercancías musicales en tres situaciones culturales de estas dos ciudades andinas. De este análisis se colige que las dos primeras situaciones culturales materia de análisis comunicacional en esta Tesis: la estrategia de la abundancia y el ritual del regateo son similares en su significación para el mundo andino de kichwas y aymaras de modo general, y para las comunidades andinas que habitan en Otavalo y El Alto. La tercera situación sobre el muñeco *ekeko* es un referente simbólico que se encuentra específicamente en las relaciones de los cholo-mestizos de Bolivia que vincula sus actividades comerciales con sus relaciones sociales.

Para el efecto, se realizaron entrevistas a informantes claves: investigadores, luthiers, directores de agrupaciones musicales e integrantes de talleres productivos y

¹ Echeverría (1998a, 2010) aplica el modelo semiótico jakobsiano para su definición de cultura en su relación con momentos históricos del ser humano, hasta centrarse en esta época de la modernidad capitalista. Este autor critica la concepción de cultura que ha trabajado occidente y propone entender los procesos fundamentales del ser humano relacionados con el capitalismo tales como las dimensiones: producción/consumo de mercancías y la reproducción social.

² Jakobson propuso este modelo semiótico de los elementos de comunicación en 1960 (Echeverría, 2010: 76). Sobre las funciones y elementos de comunicación de Jakobson también se expone en las pp. 49 y ss. del Capítulo I de esta tesis.

negocios de bienes musicales en las comunidades de Otavalo y El Alto. Además, se expone observaciones realizadas en sitios de producción y comercialización de mercancías musicales.

En segundo lugar, se presenta un análisis de la comunicación y significación de relatos en 39 canciones populares de Ecuador y Bolivia contenidas en CDs y DVDs difundidas en comunidades indígenas andinas objeto de este estudio o del You Tube en el internet³.

Los elementos y funciones de la comunicación de mercancías musicales

Para Echeverría (1998a), la semiótica de la vida social se realiza tanto en la dimensión del lenguaje como en la dimensión producción/consumo de mercancías. En estas dos dimensiones existen significaciones a partir de procesos de comunicación e interpretación. Pero son dimensiones de la vida social que tienen su propia existencia, la producción/consumo se relaciona con productores y consumidores de bienes, mientras que el lenguaje se produce en el ser humano que realiza procesos verbales con objetos comunicantes, oral, escrito o audiovisual.

La tesis que apoyamos... no afirma solamente que el proceso de producción/consumo de objetos prácticos “contiene” un momento semiótico o “lleva consigo” o “va acompañado” de un proceso de comunicación. Más allá de eso, afirma que entre el proceso de producción/consumo de objetos prácticos y el proceso de producción/consumo de significaciones hay una identidad esencial (Echeverría, 2010: 85).

El estudio sociosemiótico y comunicacional de la significación que tienen los productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo y El Alto parte del análisis que realiza Echeverría (1998a: 181 ss.), quien se sustenta en los elementos y funciones de la comunicación de Jakobson para explicar los sentidos de la mercancía, especialmente de música. Según este autor, producir y consumir mercancías es producir y consumir significaciones, consumir es interpretar.

...la comunicación verbal se basa en seis factores: el *destinador* y el *destinatario*, el mensaje transmitido por el uno al otro, el *contexto* (o

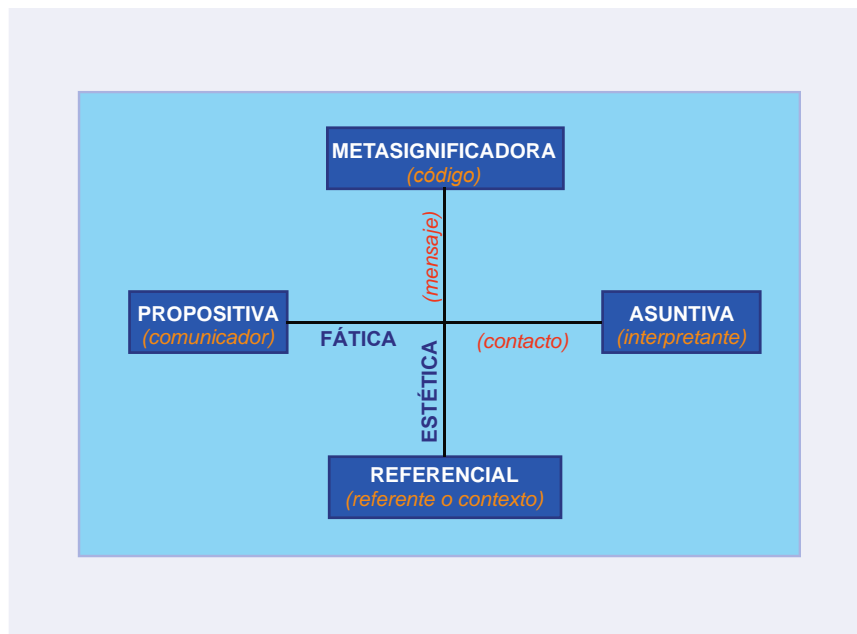
³ Sobre esta metodología, sus técnicas, procedimientos y motivos de selección se explica en las pp. 62 y ss. del Capítulo I de esta tesis.

referente) -verbal o verbalizable- del que trata el mensaje, el código (más o menos común a los actantes de la comunicación) gracias al cual se comunica el mensaje, y por último, el contacto que descansa en un canal físico y, a la vez, en una conexión psicológica; a cada uno de estos diferentes elementos corresponde una función lingüística particular, respectivamente: *emotiva* (o *expresiva*), *conativa*, *poética*, *referencial*, *metalingüística*, *fática* (Jakobson, citado por Greimas y Courtés, 1982: 72).

Echeverría (1998a: 181, 182) plantea los mismos elementos de comunicación de Jakobson para el análisis de la dimensión producción/consumo, válido para entender los sentidos de las mercancías, pero designa los términos: *comunicador* en lugar de *destinador*, *interpretante* por el de *destinatario*. En el caso de las funciones, Echeverría llama función *propositiva* a la *expresiva* de Jakobson, *asuntiva* a la *conativa*, *estética* a la *poética* y *metasignificadora* en lugar de *metalingüística*. Estos elementos y funciones de la comunicación se presentan en el gráfico No. 3 de este Capítulo V de tesis.

Gráfico No. 3

Elementos y funciones de comunicación en la dimensión producción/consumo de mercancías



Fuente: Echeverría, 1998a: 184.
Elaboración: Autor

El *comunicador* (agente que cifra los mensajes) y el *interpretante* (agente que descifra los mensajes) se encuentran en dos situaciones diferentes. La situación del *comunicador* es abierta hacia el *referente* o *contexto*, mientras que la situación del *interpretante* es cerrada frente al *contexto*. El *contacto* o canal físico es el territorio común protosignificativo a las situaciones del *comunicador* y del *interpretante* (Echeverría, 1998a: 182).

Para que tenga lugar realmente esta relación de comunicación es necesaria una determinada conexión física entre el lugar del agente que está en *fase de ciframiento* de los mensajes y el lugar del otro agente, el que está en la *fase de desciframiento* de los mismos. A esta conexión efectiva entre ambas situaciones, que en el caso de la comunicación lingüística básica sería el estado acústico de la atmósfera, la denominaremos el *contacto* (Echeverría, 2010: 78).

Las funciones jakobsianas, que son a su vez comunicativas e interpretativas, se sintetizan en el proceso social de producción/consumo de mercancías, ligadas a los elementos que intervienen en él. El *comunicador* es el sujeto-productor en este proceso y el *interpretante* es el sujeto-consumidor, los dos se relacionan, como ya se explicó arriba, mediante el *contacto*. El *contexto* es otro elemento que condiciona la comunicación entre *comunicador* e *interpretante*.

...La comunicación está motivada sobre todo por la realidad exterior, el referente o contexto, es decir, por la necesidad de compartir la apropiación cognoscitiva de ella; la comunicación posibilita la socialización de esta apropiación del referente... (Echeverría, 2010: 79).

Según Echeverría (1998a: 183), el *código* establece las condiciones para que tenga lugar la simbolización, que consiste en la acción al mismo tiempo significativa sobre el *contacto* y apropiante sobre el *contexto*. El *interpretante* se apropia del *contexto* en la acción de consumir o deconstruir el mensaje con el uso del *código*.

Parafraseando a Echeverría, una mercancía musical, ya sea un instrumento o un cd, o un dvd, se somete a un proceso de emisión del mensaje que consiste en una modificación que el *comunicador* hace del estado espontáneo en que se encuentra el *contacto*, para convertirlo en significativo, es decir, portador de alguna posibilidad de

apropiación del *contexto* que tiene la función *referencial* o cognitiva considerado importante por el *comunicador* para el cumplimiento de lo pretendido en su intención.

Para la presente tesis se analizará la dimensión producción/consumo de mercancías musicales: instrumentos, CDs y DVDs, que se da por parte de kichwas de Otavalo y cholo-mestizos de El Alto en tres situaciones culturales relacionadas con procesos de producción y comercialización de bienes en mercados populares andinos.

La comunicación puede volverse subjetiva (privilegia al *sujeto*) u objetiva (resalta al *objeto*) de acuerdo a la importancia o jerarquía que durante la comunicación se dé a una o varias de estas funciones jakobsianas. Cuando el proceso significativo comunicacional se centra en las funciones *propositivas* y/o *asuntivas* el acto comunicativo expresa la subjetividad o la preeminencia del *sujeto*, son funciones que comunican el punto de vista relativo al ser humano, al actor de la comunicación sea del *comunicador* productor o del *interpretante* consumidor. En cambio, cuando la significación privilegia las funciones: *fática*, *referencial* y *estética*, independiente del ser humano genera el encanto por la objetividad, cosificación o fetichismo aparente.

La comunicación de un productor o *comunicador* al relacionarse directamente a partir de situaciones y vínculos sociales o culturales entre el ser humano y las mercancías en su producción, resalta al *sujeto*. Si la comunicación destaca al consumidor o *interpretante*, a la interpretación de significaciones con las mercancías o la realización de una utilidad para el ser humano, un *valor de uso* que tiene, por ejemplo, una canción para satisfacer una necesidad ritual o emotiva o vital, es la función *asuntiva* lo preeminente de esta comunicación que también privilegia al *sujeto*. Cuando salen al mercado las mercancías: instrumentos, CDs o DVDs, si se asumen fundamentalmente las funciones *fática* y *estética* en la significación se privilegia a los *objetos*. Se colige aquí que en cualquier situación cultural donde se produce significación respecto de las mercancías puede existir simultáneamente la presencia preeminente de una o varias funciones de la comunicación.

En la tabla No. 1 de esta tesis se representa la tendencia de las funciones de comunicación y significación de productores y comerciantes respecto de las mercancías en las tres situaciones culturales seleccionadas.

Tabla No. 1
Funciones de comunicación en la dimensión producción/consumo de mercancías

No.	COMUNICACIÓN Y RITUALES	SUJETO			OBJETO
		PROPOSITIVA	ASUNTIVA	METASIGNIFICADORA	ESTÉTICA
1	Exhibición de mercancías en mercados andinos		X	X	X
2	El ritual del regateo en el comercio andino	X	X		
3	El Ekeko y la abundancia, símbolo de comerciantes bolivianos		X	X	

Fuente: entrevistas y observaciones para esta tesis.
 Elaboración: Autor.

Se expone a continuación una descripción de estas situaciones y el análisis de los elementos de la comunicación en sitios de producción y comercialización de las culturas andinas kichwa en Otavalo y cholo-mestiza en El Alto, a partir de observaciones y entrevistas, en las que las funciones de comunicación que se realizan privilegian el vínculo social y cultural con las mercancías, determinan, por tanto, el peso del *sujeto* en su significación.

Exhibición de mercancías en mercados andinos

En la Plaza de Ponchos de Otavalo se asientan vendedores en quioscos ubicados en secuencias o hileras paralelas que forman pequeñas calles que zigzaguean al interior de la Plaza en distintas direcciones, por donde transitan los turistas y clientes.

Los negocios tienen mesas abundantemente decoradas con diversas mercaderías: artesanías, vestimenta, instrumentos musicales, imágenes de madera, cuadros, utensilios de cerámica; presentados de modo repetido cada objeto por decenas, que aparecen amontonados en unos casos como ropa o instrumentos musicales, o agrupados como artesanías o utensilios; de los techos en ganchos cuelgan otras mercancías aglomeradas.

En un quiosco⁴, sobre una mesa, por ejemplo, se exponían 10 palos de lluvia⁵, 15 queñas, 8 pingullos, 21 pares de zampoñas, 18 flautas de pan⁶, 30 figuras de cerámica de 10cm de alto, 15 pulseras, 20 esferográficos de madera; colgados en el techo se exhibían tres bombos, tres guitarras, 15 bolsos típicos con estampados otavaleños. Otros quioscos contiguos ofrecían análoga presentación y semejante conjunto de mercancías, tal como lo muestra la Imagen No. 37 de esta tesis.

⁴ Observación realizada en la Plaza de Ponchos de Otavalo el 21 de septiembre de 2012.

⁵ El palo de lluvia es un instrumento de percusión por sacudimiento, que consiste en un cilindro de madera relleno de semillas que al girar su dirección vertical de polo a polo imita el sonido de la lluvia.

⁶ Estos instrumentos musicales se explican en los Capítulos I, III y IV de esta tesis.

Imagen No. 37

Artesanías e instrumentos de música exhibidos abundantemente en puestos de venta en la Plaza de Ponchos de Otavalo



Foto del Autor.

Son negocios que muestran las mercancías en similar disposición que los puestos de venta en El Alto, o en los mercados populares cholo-mestizos⁷ de la Paz Bolivia.

Existe (...) una rebuscada estética de sobreabundancia en el despliegue de bienes almacenados en los comercios que incentivan la proximidad de los vendedores que comercializan los mismos productos. La abundancia sensacional y gozosa generada por la presencia de un alto número de productos en un *contexto* socialmente marginal parece crear una exhibición de riqueza que ‘atrae’ a los clientes (Tassi, 2010: 135).

⁷ El significado de cholo-mestizo se explica en la nota 6 del Capítulo IV de esta tesis.

En El Alto, en el sector de La Ceja, los quioscos o puestos de negocio ocupan calles y aceras en varias manzanas, la mayoría cerradas al tránsito vehicular durante los días de feria: jueves y domingos. Una de las principales calles ocupadas por estos puestos de venta es la Avenida 16 de Julio. En estos sitios se reproduce la estrategia de la abundancia y agrupación de mercancías orientadas a la atracción de los consumidores, como ejemplo se presenta la Imagen No. 38 de esta tesis.

Imagen No. 38

Instrumentos de música y otras mercancías exhibidos por repetición y abundancia en un puesto de venta en El Alto



Foto del Autor.

Se trata de una estética barroca de amontonamiento de cosas para simular mucha decoración, disposición análoga aplicada por kichwas y cholo-mestizos en los puestos de comercialización de Otavalo y El Alto, respectivamente. A partir de esta imagen de sobre abundancia de mercancías que presentan los comerciantes las mercancías aparecen llamativas, procuran una comunicación hacia el cliente, es una acción cultural andina de significación con la función *asuntiva* que los comerciantes presentan hacia los *consumidores* o *interpretantes*. Los vendedores y las vendedoras atienden alrededor de mesas o con espacios suficientes para circular y aproximar las mercancías hasta los clientes que se acercan al puesto de negocio que, a su vez, se constituye en el *contacto* de la comunicación.

Esta estrategia de abundancia y amontonamiento de las mercancías para la atracción, desde el modelo semiótico de Echeverría, es una significación que prioriza al *sujeto* por la preeminencia de las funciones comunicacionales *asuntiva* (centrada en el *interpretante*), *estética* (centrada en el *mensaje*) y *metasignificadora* (centrada en el *código*) como preeminentes.

...la vida cotidiana de los seres humanos sólo se constituye como tal en la medida en que, en ella, el cumplimiento de las disposiciones que están en el código, tiene lugar no sólo como una aplicación ciega de las mismas sino como una ejecución en la que tiene lugar de manera muy especial aquello que Jakobson llamó la función metalingüística o metasémica, que diríamos nosotros...⁸ (Echeverría, 2011: 422).

Este ritual enfatiza el proceso de interpretación del *código* de esta estrategia de abundancia de las mercancías que hace el *sujeto* consumidor o *interpretante* descifra, cuando se siente agrado y atraído sobre la base de la función *metasignificadora* que se refiere al *código*, función de la comunicación que alude la correspondencia entre *significante* (disposición de las mercancías) y *significado* (la estrategia barroca de abundancia para la atracción del *interpretante*). Es una comunicación que privilegia al *sujeto*, al ser humano por el énfasis en la persuasión que produce esta situación de los

⁸ En este texto Echeverría (2011) designa la función con el término metasémica, es sinónimo de la función metasignificadora que en otro texto lo usa Echeverría (1998a).

mercados andinos de kichwas y aymaras orientada al consumidor y en la necesaria acción de interpretar o descifrar en la que intervienen comerciantes y clientes.

El ritual del regateo en el comercio andino

La relación comercial y de significación entre vendedores y consumidores en mercados andinos a la hora de vender en Otavalo y El Alto se establece mediante el ritual del regateo, basado en valores andinos como acto de comunicación de relaciones humanas de las culturas andinas. Es otro ejemplo de la similitud cultural entre kichwas y aymaras. Este ritual potencia una relación cultural comunicativa en la puja del precio de un producto. Es un ritual que varía si el consumidor es turista nacional o extranjero, o miembro de la comunidad andina de los comerciantes; para los primeros el precio es alto, para los demás: amigos, vecinos, parientes, el precio es menor y se produce la reciprocidad⁹, valor andino que retribuye favores, intercambios de mercancías, crédito en magnitudes similares de entrega y devolución por otros favores entre los miembros de una cultura.

El regateo es una interacción cara a cara, comunicación que privilegia la relación dialógica directa entre comerciantes y consumidores para acordar un precio del producto, y por tanto el comercio está ligado, desde el punto de vista significativo y común para kichwas y aymaras, a las relaciones humanas directas.

La interacción cara a cara tiene lugar en un *contexto de co-presencia*; los participantes en la interacción están uno frente a otro y comparten un sistema de referencia espacio-temporal común. De aquí que los participantes puedan emplear deícticos (“aquí”, “ahora”, “esto”, “aquello”, etc.) y asumir que serán comprendidos. Si el referente del pronombre demostrativo no queda claro, el hablante puede eliminar la ambigüedad señalando el objeto en cuestión (Thompson, 1998: 117).

Los participantes en este ritual plantean su actuación con la interpretación de un papel que comprende apariencia y modales, alrededor del puesto de negocio en el que se exhiben las mercancías, tal como lo explica Goffman (1981), en este ritual los participantes o actores representan una autoescenificación en interacción, a partir de esta

⁹ Sobre la reciprocidad véase la p. 44 del Capítulo I de esta tesis.

situación de comunicación buscan un acuerdo, al mismo tiempo comerciante y consumidor aceptan mutuamente su representación como *sujetos* y procuran negociar el precio de la mercancía. Los participantes en esta interacción se constituyen el uno al otro, se ponen a sí mismos en escena e interactúan entre sí. Tanto el comerciante, sea kichwa de Otavalo o Aymara de El Alto, como el consumidor suscitan una imagen de sí mismos al develar más o menos su propia subjetividad (relativa al *sujeto*). La acción dramaturgica es la expresión del mundo subjetivo¹⁰ en la interacción cara a cara, es la escenificación en el sentido teatral con el fin de persuadir o convencer al otro, es decir de influirse mutuamente.

En la Plaza de Ponchos, por ejemplo¹¹, me acerqué a un puesto para comprar un sombrero, la comerciante kichwa otavaleña inició el ritual del regateo con la expresión: “¿cuánto ofrece?”, sin anunciar aún el precio, una propuesta de mi parte sirvió para proponer la puja, hasta llegar al acuerdo final y su respectiva entrega del dinero y adquisición de la mercancía. Eran las 8h30, apenas había terminado la comerciante de acomodar su mercadería en su puesto. Luego de recibir el dinero, exclamó -“*usted es mi primer cliente, ojalá tenga buena espalda*”¹²-, santiguándose con el dinero en la mano¹³. Es una manifestación de la relación del ser humano con otro y con su fe religiosa, a modo de cábala esperaba que yo, primer consumidor del día en esta interacción cara a cara, le dé buena suerte, con su confianza para que Dios le favorezca en vender mucho el resto del día.

Estas expresiones de funciones comunicativas centradas en los *sujetos* comerciante y consumidor en Otavalo que vinculan lo cultural, social y religioso con las

¹⁰ Se reitera aquí que la expresión subjetividad se deriva de *sujeto* término propio del análisis semiótico aplicado en esta tesis y relacionado con las mercancías musicales.

¹¹ Observación realizada en la Plaza de Ponchos de Otavalo el 23 de junio de 2014.

¹² Buena espalda es una expresión que significa la esperanza del comerciante por tener suerte del primer cliente, expectativa de que tendrá más compradores en el día.

¹³ Santiguarse es la señal de la cruz mediante gestos, desde la frente hacia abajo al pecho y de izquierda a derecha en los hombros, que hace un creyente inmerso en el cristianismo.

mercancías también es análogo en los mercados cholo-mestizos de El Alto y la Paz en Bolivia.

Quiero sugerir, a través del análisis de la racionalidad económica *cholo-mestiza*, otro desafío a dichas narrativas de modernidad, resaltando la relación específica entre los humanos y los objetos y entre los humanos y las mercancías en el caso de los *cholo-mestizos* (Tassi, 2010: 130)¹⁴.

Esta comunicación dialógica identifica a los *sujetos* comerciantes (*comunicadores*) y consumidores (*interpretantes*) con las funciones *propositiva* y *asuntiva* que reflexiona Echeverría sobre la base del modelo jakobsiano. Contrario a la concepción fetichista de las mercancías que, por ejemplo, ocurre en supermercados o almacenes del resto del sistema capitalista en los que el consumidor no se relaciona con seres humanos, sino a partir de una codificación de cada mercancía el cliente toma los productos directamente de perchas sin mediación alguna con los comerciantes. En el supermercado la comunicación privilegia al *objeto* y oculta cualquier rasgo del *sujeto*, al *código* aparentemente impersonal, al *contacto* directo con la mercancía, son funciones de comunicación objetivas, desde la reflexión de Echeverría: funciones *fática* y *estética*, que identifica a las mercancías de modo natural como si fuesen cosas ajenas al trabajo social y al ser humano.

Por el mismo Marx la economía capitalista ponía mucho énfasis y hasta fetichizaba el proceso de circulación del dinero y las mercancías, contribuyendo así a hacer invisible lo que Marx identificaba como la etapa más importante e injusta del proceso capitalista: la producción. La especificidad del caso Andino es que la circulación y/o el movimiento de mercancías no son elementos exquisitamente económicos capitalistas sino se entrecruzan con elementos de reproducción cultural, cosmológica y religiosa (Tassi, 2010: 127).

El *Ekeko* y la abundancia, símbolo de comerciantes bolivianos

Otro ejemplo que simboliza procesos de significación producción/consumo se realiza con el *Ekeko* de Bolivia, una figura muy popular en los sectores de comerciantes cholo-mestizos de El Alto y el resto del país con el que las relaciones humanas son preeminentes en las funciones comunicacionales relacionadas con mercancías. Un

¹⁴ Sobre la modernidad relacionada con las culturas latinoamericanas se explica en las pp. 30 y ss. del Capítulo I de esta tesis.

ejemplo del *Ekeko* muestra la Imagen No. 39 de este Capítulo V de tesis, en la que el muñeco carga miniaturas que representan instrumentos musicales bolivianos.

Los rasgos físicos de la imagen del *Ekeko* son especialmente interesantes ya que encarnan las características ambiguas del *cholo* urbano. En realidad, el *Ekeko* es visiblemente gordo, su cuerpo es amplificado por los productos que carga y alegremente muestra sus dientes de oro, ambos signos de estatus social entre los habitantes urbanos *cholo-mestizos*. Por un lado, usa *ch'ullo*, sandalias de goma y algunas veces un tejido andino sobre sus hombros para cargar productos –siendo todos estos símbolos por excelencia de los indígenas andinos. Por el otro, usa saco y lleva productos en miniatura y objetos como casas, televisores y billetes, que claramente se refieren al *contexto* socioeconómico urbano (Tassi, 2010: 136).

Imagen No. 39

***Ekeko*, se expone en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia**



Foto del Autor.

A los objetos en miniatura que porta el *Ekeko* se los llama *illas*, talismanes que encarnan deseos (Tassi, 2010: 50). Estos objetos en miniatura se los adquiere en enero de cada año, en función de las aspiraciones de consumo para colocarlos en cada *Ekeko*, en la fiesta de Alasitas¹⁵, feria que se organiza en la ciudad de El Alto (Poupeau, 2010: 442).

El *Ekeko* es un muñeco que mimetiza a un ser humano de origen aymara que está integrado a la vida comercial de ciudades como El Alto en Bolivia. Un informante me explicó que esta figura para que traiga prosperidad y abundancia a alguien, debe ser el regalo de un amigo, pareja o familiar; uno mismo no puede comprarlo para sí porque no alcanzaría el deseo de abundancia (Mamani Colque, entrevista, 2013). Es otro ejemplo de significación basada en la “relacionalidad” de un ser humano que “es” en la medida que se relaciona con los demás. Es una creencia que funda la comunicación en una interacción cara a cara, que surge con la entrega del *ekeko* como un regalo, el punto de partida de la significación para que se concrete el deseo de abundancia de mercancías y dinero para quién reciba este obsequio. Varios comerciantes en El Alto tienen al *Ekeko* en sus puestos de negocio¹⁶, lo que muestra la relevancia simbólica que comerciantes, desde la cosmovisión aymara, dan a la representación humana, a los vínculos sociales con las mercancías y con la abundancia que simboliza el *ekeko*.

Desde la preeminencia de funciones que hace Echeverría, el proceso de comunicación humana (fundada en alguien que regala y desea prosperidad para quien recibe la figura) con el *Ekeko* es una representación de la relación abundancia con el *consumo* de mercancías, que privilegia al *sujeto* (cholo-mestizo) y por tanto a las funciones *asuntiva* y *metasignificadora* centradas en el *interpretante* (consumidor) y en el *código* de significación; en el vínculo social y cultural de comerciantes y consumidores y en su capacidad de interpretar el lazo de las mercancías con la identidad de seres humanos inmersos en procesos productivos y comerciales.

¹⁵ Estas ferias de Alasitas se replican al mismo tiempo en varias ciudades de Bolivia.

¹⁶ Observación realizada en la ciudad de El Alto el 22 de agosto de 2013.

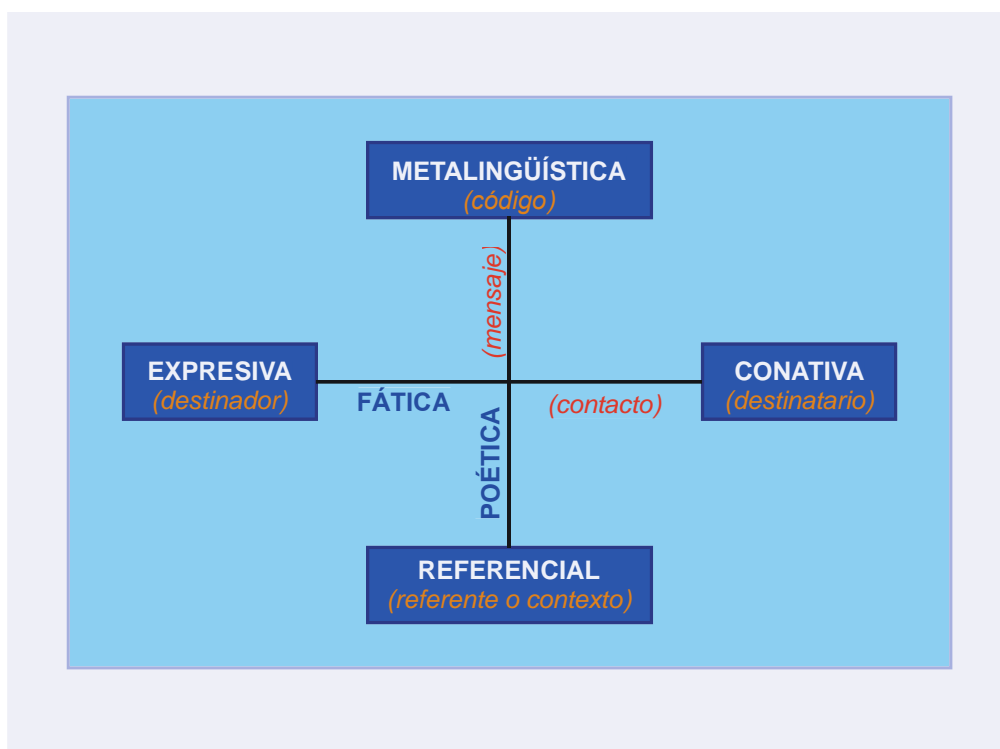
Funciones de comunicación en relatos de canciones

A continuación se expone el análisis de los tres modelos semióticos aplicados a las narraciones de las canciones. Cada modelo resalta elementos importantes en sus procesos de significación del *sujeto*, en este caso de los productores y comerciantes en calidad de indígenas kichwas y aymaras, inmersos en sus culturas andinas de Otavalo y El Alto. El contenido semiótico de los relatos demuestra la existencia de una comunicación centrada en las relaciones sociales y culturales de los seres humanos. Hay mayor preeminencia por los *sujetos* en los relatos de estas canciones populares, antes que por los *objetos*.

El vínculo entre elementos y funciones jakobsianas que se aplican a relatos de canciones se expresa en el gráfico No. 4 de este Capítulo V.

Gráfico No. 4

Elementos y funciones de comunicación en la dimensión de relatos de canciones



Fuente: Greimas y Courtés, 1982: 187 y ss.
Elaboración: Autor

Es un procedimiento semiótico deductivo para entender la preeminencia de una o varias funciones de significación en estas narrativas de la música popular de Ecuador y Bolivia.

Al igual que en el modelo de análisis en la dimensión producción/consumo de mercancías, en la comunicación de la dimensión del lenguaje centrada en los relatos también se privilegia al *sujeto* o, al contrario, al *objeto* de acuerdo con el rango narrativo que una o varias funciones jakobsianas tengan sus canciones. Si el peso significativo comunicacional de una narración se centra en las funciones *expresiva* y/o *conativa*, aflora el *sujeto* en la comunicación, porque son funciones que resaltan el punto de vista relativo al ser humano, del actor sea *destinador* o *destinatario*. En cambio, cuando la significación privilegia las funciones: *fática*, *referencial* y *poética*, genera el sentido de la objetividad, cosificación o fetichismo porque comunicacionalmente se concentra en el *contacto*, en el *contexto*, y/o en el *mensaje*.

Si lo real es concebido como un universo de signos, nuestra vida práctica se revela como un constante cifrar y descifrar significaciones; actividad inmersa en el campo de eficacia de un código cuya historia nos hace al mismo tiempo en que nosotros la hacemos. El discurso cotidiano resulta ser así una lectura; pero una lectura que, al leer o revitalizar el texto escrito, lo transforma, lo convierte en un texto diferente. Por su parte el discurso teórico sería un intento de poner en palabras y discutir lo que el código dice de ellas, mediante su silenciosa eficacia; un intento de formularlo y criticarlo que se convierte en interpretación de lo real en la medida en que su pretensión es siempre la de usar esa fórmula para desentrañar y juzgar el sentido de la vida cotidiana (Echeverría, 2011: 505).

En la tabla No. 2 de esta tesis se representan las 16 canciones analizadas de Ecuador y Bolivia¹⁷ y su ubicación respecto de las funciones de comunicación jakobsianas.

¹⁷ Se recuerda que las canciones recopiladas se adquirieron en CDs y DVDs en Otavalo y en El Alto, sobre la base del criterio de las más vendidas para los comerciantes o desde sugerencias de entrevistados ecuatorianos y bolivianos que colaboraron con esta Tesis.

Tabla No. 2

Funciones de comunicación en la dimensión de relatos de canciones

No.	CANCIONES	SUJETO			OBJETO
		EXPRESIVA	CONATIVA	METALINGÜÍSTICA	REFERENCIAL
1	"Quién más que yo" (morenada) Grupo María Juana	Negrita, solo quiero que me digas: Quien te quiere como yo Quien se ha roto como yo Quien se raja como yo.			
2	"Idilio" (morenada) Grupo María Juana	Al año que viene Volveré a bailar por ti Al año que viene Volveré a soñar por ti			
3	"Amor eterno" (morenada) Grupo Bonanza	Amor mío... haré de tus caminos senderos llenos de felicidad te cuidaré y te protegeré			
4	"Mi linda negrita" (albazo) música de Alejandro Plazas, texto de Gonzalo Benítez	todito mi corazón; y ciego de amor yo te adoraré para darte mi pasión			
5	"Despedida" (yaraví) Ulpiano Benítez	De esta tierra ya me voy A esta tierra he de volver Porque tengo que pagar			
6	"Esta mi negra guitarrita" (sanjuanito) Enrique Males	Esta mi negra guitarrita, ay, tiene boca y sabe hablar Solo los ojos le faltan.		Ay, lloraré porque te quise ay, no porque me haz de faltar	
7	"Señora Chichera" (tinku) Bonifacio Terán		Señora chichera véndame chichita Si no tiene chicha, cualquiera cosita		
8	"Paloma" (huayño) César Junaro		Tienes que volar paloma en tu propio cielo hay un palomo esperando pa' que vuelen juntos		
9	"Dolencias" (albazo) Victor Valencia		Duélete de mis dolencias si algún día me has querido y enséñame a ser feliz		
10	"Leña Verde" (tonada) Luis Alberto Valencia		Guambra mía cuando muera en el fogón me has de enterrar y cuando hagas las tortillas ponte allí por mí a llorar		
11	"Esperanza" (sanjuanito) Gonzalo Moncayo		Feliz he de sentirme el día en que me digas: te quiero con el alma, tuyo es mi corazón.		
12	"Cocanis 1924" (morenada) Grupo Andesur				Bienvenido hermano a mi bella ciudad Bienvenido a Oruro en Bolivia si Señor Cocanis de la Central Poncho vicuña y mi chal
13	"San Simón USA" (caporal) Grupo Lljataymanta				Cuando me fui de Bolivia tras el sueño americano con el paso de los días me sentí más boliviano
14	"La saya de Cochabamba" (caporal) Grupo Kjarkas				Mi tierra de Cochabamba es tierra maravillosa es una tierra para vivir
15	"Caminando, caminando" (sanjuanito) Gonzalo Benítez				son pesares de un amor, de un amor que no se olvida, todo, todo es caminar
16	"Sin dinero" (aire típico) Guillermo Garzón				camina el que está sin plata rostrituerto y angustiado cojeando de mala pata.

Fuente: canciones recopiladas para esta tesis.

Elaboración: Autor.

En estas canciones sus relatos privilegian 4 de las 6 funciones, y de éstas hay mayor tendencia por las dos funciones que privilegian al sujeto; es decir, son narraciones que resaltan las acciones de seres humanos, destacan lo común de las personas, es un léxico subjetivo al enunciar al sujeto: *destinadores* o *destinatarios* en la comunicación. En 6 canciones (3 bolivianas y 3 ecuatorianas) aparece como función de comunicación fundamental la *expresiva*; otras 5 canciones (3 bolivianas y 2 ecuatorianas) tienen la función *conativa* como primordial. La función preeminente *metalingüística* aparece al mismo tiempo con la función *expresiva* en una canción ecuatoriana; la función *metalingüística* también implica la presencia humana porque prioriza el *código*, implica la condición de que dos personas lo interpreten o cifren y descifren. Las 5 canciones restantes (3 bolivianas y 2 ecuatorianas) muestran la función *referencial* que expresa objetividad en la comunicación, porque privilegia al objeto o *contexto* objetivante sobre el ser humano, una función que aparece independiente de los actores o personas.

Canciones que se escribieron para la vida de los individuos y sus ámbitos sentimentales, políticos, artísticos. A continuación se analizan, a partir del modelo de Jakobson de elementos y funciones de la comunicación, los relatos de cada una de estas canciones recopiladas en Otavalo y El Alto, que se difunden en CDs y DVDs y mediante otros mecanismos como el You Tube en internet.

Función *Expresiva*

Un ejemplo de función *expresiva* se encuentra en la canción No. 1 “Quién más que yo” en ritmo de morenada¹⁸ del grupo María Juana¹⁹ de Bolivia, sus versos se concentran en el *destinador*, por tanto, es una significación que privilegia al sujeto y a su condición de ser humano que enuncia o narra acciones, tal como se cita a continuación de una parte de la canción:

Negrita, solo quiero que me digas:
Quien te quiere como yo

¹⁸ Sobre la morenada véase las pp. 212 y ss. del Capítulo IV de esta tesis.

¹⁹ Sobre el grupo María Juana se explica en la nota 20 del Capítulo IV de esta tesis.

Quien se ha roto como yo
Quien se raja como yo,
por tu amor, negrita bonita

La canción No. 2 en ritmo de morenada, del grupo María Juana es “Idilio” que también tiene la función *expresiva* como predominante, muestra la significación centrada en el sujeto *destinador*, en el ser humano que lo enuncia:

Al año que viene
volveré a bailar por ti
al año que viene
volveré a soñar por ti
Suenan las matracas
de este pobre corazón
linda morenita
idilio de mi amor

La canción No. 3 “Amor eterno” del grupo Bonanza²⁰ de Bolivia es otra morenada que tiene la función *expresiva* como sobresaliente, el *destinador* relata sus acciones, como en los versos que se cita a continuación:

Amor mío... haré de tus caminos
senderos llenos de felicidad
te cuidaré y te protegeré
y cuando más me necesites...
tus pasos, tus pasos yo guiaré.

La canción No. 4 “Mi linda negrita” es un albazo²¹ compuesto musicalmente por Alejandro Plazas²², letra de Gonzalo Benítez²³, contiene una estrofa como otro ejemplo con la preeminencia de la función *expresiva* en su relato:

Negrita del alma yo te daré

²⁰ El grupo Bonanza es un ensamble de música tradicional de Bolivia. Sus instrumentos principales son guitarra, charango, tinku, quena, percusión andina. Aunque también incorporan otros como piano, violín, bajo eléctrico, batería en varias de sus interpretaciones (You Tube , 2014b).

²¹ El ritmo del albazo se explica en la nota 21 del Capítulo III del presente trabajo.

²² Alejandro Plazas (1902-1991) compositor de música popular, integrante de La Lira Otavaleña y Director de la Banda de Música de Otavalo (Guerrero, 2002: 1122, 1123).

²³ Gonzalo Benítez (1915-2006) nació en Otavalo, compositor de música popular e integrante del dúo Benítez y Valencia, sus composiciones musicales y poéticas, en su mayoría, las realiza en Quito, donde hizo su vida profesional, sin embargo, sus referencias artísticas reciben la influencia fundamental del contexto de su ciudad natal (De la Torre y Guerrero, 2006).

todito mi corazón;
y ciego de amor yo te adoraré
para darte mi pasión

La canción No. 5 es “Despedida”, un yaraví²⁴ del otavaleño Ulpiano Benítez²⁵, su preeminencia narrativa en varios versos también corresponde con la función *expresiva* centrada en el *destinador*, tal como consta en su texto:

De esta tierra ya me voy
a esta tierra he de volver
porque tengo que pagar
gratitud de una mujer...

Esta función de comunicación *expresiva* prioriza la primera persona: el “yo” y la enunciación de sus acciones, de ir y volver de su tierra, en la redacción de la narración de esta canción.

La canción No. 6 “Esta mi negra guitarrita”, de Enrique Males²⁶, en ritmo de sanjuanito²⁷, contiene una narración que combina dos funciones de comunicación como fundamentales al mismo tiempo: *expresiva* y *metalingüística*, la significación del relato se preocupa fundamentalmente por el *destinador* que narra su comportamiento de padecimiento y por el *código* que clarifica el significado, y por tanto, la interpretación del llanto.

Esta mi negra guitarrita,
ay, tiene boca y sabe hablar
solo los ojos le faltan,
ay, para ayudarme a llorar
ay, lloraré porque te quise

²⁴ El yaraví es un género musical de matriz indígena, era el principal ritmo que se lo interpretaba en Ecuador a inicios del siglo XX. Varios autores sostienen que es un ritmo que influyó en otros géneros musicales (De la Torre y Guerrero, 2006: 173). Es un ritmo marcado por un movimiento lento moderato, muy usual en canciones de amor, desengaño, ausencia y despedida (Rodríguez, 2008: 45). El yaraví tiene un origen precolombino, de carácter elegíaco y movimiento *largetto* (Godoy, 2005: 171, 172).

²⁵ Ulpiano Benítez (1871-1968) compositor otavaleño de música popular, padre y educador musical de su hijo Gonzalo Benítez (De la Torre y Guerrero, 2006: 19; Guerrero, 2002: 318).

²⁶ Enrique Males (1943), cantautor, kichwa de la Comunidad Imbaya de Imbabura, intérprete de varios instrumentos andinos de cuerda y percusión, danzante, fue integrante del grupo Ñanda Mañachi de Otavalo (Guerrero, 2002: 874).

²⁷ Sobre el sanjuanito véase la nota 20 del Capítulo III de este trabajo.

ay, no porque me haz de faltar

Es una mixtura de funciones jakobsianas que privilegian al *sujeto* en la comunicación narrativa. La guitarra, *objeto* e instrumento musical, en esta narración adquiere características humanas, subjetivas o desde el *sujeto*, y el *código* implica en este relato la única interpretación que el *destinador* propone o cifre al *destinatario* como otro ser humano para que descifre el mensaje.

Función Conativa

En ritmo de tinku²⁸ muy popular en Bolivia es la canción No. 7 “Señora Chichera”, de Bonifacio Terán²⁹, su comunicación se concentra en la función *conativa o persuasiva*, un ejemplo se expresa en los siguientes versos:

Señora chichera véndame chichita
Si no tiene chicha, cualquiera cosita
Señora chichera.

Es una estrofa dedicada u orientada a convencer o a persuadir a un sujeto *destinatario* de la comunicación, además con un oficio: una mujer que prepara y/o vende chicha, una bebida de maíz propia de las culturas andinas.

La canción No. 8 “Paloma” es un huayño³⁰ de César Junaro³¹ que tiene como función primordial en su narrativa a la *conativa*, la comunicación se orienta al *destinatario*, destinada a convencer al *destinatario* del relato a quien le conmina que realice determinadas acciones, como en la siguiente estrofa:

Tienes que volar paloma
en tu propio cielo
hay un palomo esperando
pa’ que vuelen juntos

²⁸ Véase sobre el tinku la nota 36 del Capítulo III de esta tesis.

²⁹ Bonifacio Terán, compositor y charanguista de Potosí. El 10 de abril de 2014 el Senado de Bolivia lo declaró Embajador del Charango (Mendoza, 2014).

³⁰ Véase sobre el huayño la nota 48 del Capítulo III de esta tesis.

³¹ César Junaro, director del grupo Savia Nueva de Bolivia, compositor y antropólogo (Junaro, entrevista, 2013).

La canción No. 9 “Dolencias”, albazo de Victor Valencia³², es otro ejemplo en el que prevalece la función *conativa*, su relato se orienta a que la persona destinataria favorezca con sus acciones al *destinador* del mensaje.

Duélete de mis dolencias
si algún día me has querido
y enséñame a ser feliz
ya que infeliz yo he nacido

En la canción No. 10 “Leña verde” es una tonada ecuatoriana³³ de Luis Alberto Valencia³⁴, el mensaje en la siguiente estrofa procura convencer al *destinatario* para que obre después de la muerte del *destinador*, de ello se colige la importancia de la función de la comunicación *conativa* en este relato:

Guambra mía cuando muera
en el fogón me has de enterrar
y cuando hagas las tortillas
ponte allí por mí a llorar

La canción No. 11 es el sanjuanito “Esperanza” de Gonzalo Moncayo³⁵ es otro ejemplo de una narración con énfasis en la función *conativa*, versos del relato cuya significación está dirigida al *destinatario*, implícitamente una pareja, para convencerlo o persuadirlo, tal como consta en las dos primeras estrofas de esta canción que remite a relaciones sentimentales de pareja:

³² Victor Valencia (1894-1966), compositor de música popular y padre de Luis Alberto Valencia (De la Torre y Guerrero, 2006: 36).

³³ La tonada ecuatoriana es un género musical mestizo que tenía una funcionalidad para el baile y que luego pasó a ser un género de canto. Tiene compás de 6/8, muy rítmico (De la Torre y Guerrero, 2006: 173). Algunos estudiosos lo asocian con la cueca chilena (Rodríguez, 2008: 46). Este ritmo se originó en el siglo XIX cuando se sumó a la parte final del yaraví, durante el siglo XX la tonada ecuatoriana incorpora texto y se convierte en canción, para cuyo efecto se modificó la velocidad de su ejecución (Guerrero, 2002: 1361).

³⁴ Luis Alberto Valencia (1918-1970), también conocido como Potolo, compositor de música popular, integrante del dúo Benítez y Valencia (De la Torre y Guerrero, 2006: 37).

³⁵ Gonzalo Moncayo (1925-2004), cantante y compositor de música popular ecuatoriana (Godoy, 2005: 240). Integró el dúo Romero-Moncayo, entre los principales ritmos de sus composiciones constan el sanjuanito, pasillo, aire típico, pasacalle, tonada (Guerrero, 2002: 920).

Feliz he de sentirme
el día en que me digas:
te quiero con el alma,
tuyo es mi corazón.
Anhelo que me ames
y por doquier me digas;
quererte es mi delirio,
amarte mi ilusión.

La función *conativa* privilegia la segunda persona en la redacción de las estrofas de estos relatos de canciones estudiados, concentrados en el *destinatario* de la comunicación.

Función Referencial

Las canciones bolivianas No. 12, 13 y 14 seleccionadas en esta Tesis exponen la función *referencial* centrada en la caracterización de ciudades, países y de una fraternidad. Mientras que las ecuatorianas, No. 15 y 16, tienen en su narración una exposición cognitiva, es decir, relacionada con enunciados que aparecen como si fuesen conocimientos o saberes.

La canción No. 12 tiene a la función *referencial* como preeminente, su sentido fundamental es el *contexto* de la ciudad de Oruro, Bolivia y de una fraternidad que participa en las Entradas bolivianas y sus referencias culturales, es “Cocanis 1924”, ritmo de morenada, del grupo Andesur³⁶:

Bienvenido hermano a mi bella ciudad
Bienvenido a Oruro en Bolivia si Señor
Cocanis de la Central
Poncho vicuña y mi chal

La fraternida Morenada Central Comunidad Cocani³⁷ es una de las más importantes de Bolivia, participa en las Entradas de Oruro, La Paz, El Alto. Su distintivo simbólico de vestido es el poncho de vicuña y el chal. En esta canción se resalta al *contexto* sobre el

³⁶ El grupo Andesur interpreta instrumentos bolivianos como charango, siku, quena, guitarra, percusión andina (You Tube , 2014a).

³⁷ Sobre la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani también se expone en la p. 224 del Capítulo IV de esta Tesis.

sujeto, la ciudad sobre el visitante, la fraternidad y su referencia cultural sobre sus integrantes. Es una función narrativa con mayor énfasis en la tercera persona y con menos peso del relato en la segunda persona.

Una canción en ritmo de caporal³⁸ es la No. 13 “San Simón USA”, interpretada por el grupo Lljatymanta³⁹ de Bolivia, su letra se refiere al *contexto* en el que se ubica un migrante, en este verso la comunicación *referencial* se intercala con la *expresiva*, las dos funciones de comunicación son el eje del relato tal como señala el siguiente verso:

Cuando me fui de Bolivia
tras el sueño americano
con el paso de los días
me sentí más boliviano

El peso comunicacional de esta estrofa más que en la acción del *sujeto* recae en la objetividad de un *contexto* de migración en el que está inmerso un boliviano en Estados Unidos, aquí la voluntad o acción del *sujeto* está condicionada por el *contexto* o función *referencial*. Se intercala la primera persona con la tercera que aparece implícitamente por el peso o la influencia del “sueño americano”, en este verso explica la acción del ser humano y su referencia al país de origen.

La canción No. 14 “La saya de Cochabamba”, en ritmo de caporal, del Grupo Kjarkas⁴⁰, es otro ejemplo que tiene como función preeminente la *referencial* al priorizar el *contexto*, cuando se refiere en el relato a rasgos de la ciudad de Cochabamba, Bolivia.

Mi tierra de Cochabamba
es tierra maravillosa
es una tierra para vivir
Mi gente linda y sencilla
amable y cariñosa
que rinde culto a la vida
es una tierra, tierra feliz

³⁸ Sobre los caporales como danza y ritmo se expone en la nota 38 del Capítulo III de la presente tesis.

³⁹ Lljatymanta es un ensamble que nació en Oruro en 1986, interpretan instrumentos bolivianos como charango, siku, quena, percusión andina. Entre los ritmos que marcan muchas de sus interpretaciones se cuentan la morenada y el caporal (You Tube , 2014d).

⁴⁰ El grupo Kjarkas se fundó en 1965 en Capinota, Bolivia, lo integraron originalmente los hermanos Hermosa: Wilson, Castel y Gonzalo. De los fundadores se mantiene Gonzalo Hermosa. Combinan la interpretación de instrumentos bolivianos con electroacústicos (Kjarkas, 2014).

La Canción No. 15 “Caminando, caminando”, sanjuanito de Gonzalo Benítez, muestra como su narración prioriza la función *referencial*, se trata de un contexto general en el que se ubica a la vida y al amor. Su característica redacción del relato en tercera persona proporciona la sensación de objetividad por la ausencia de anclajes humanos.

Los senderos de la vida
son pesares de un amor,
de un amor que no se olvida,
todo, todo es caminar

Similar que la anterior, en el relato de la canción No. 16 "Sin dinero", es un aire típico⁴¹ de Guillermo Garzón⁴², se afirma algo como un saber objetivo que se acepta como si fuese, en sí mismo, una explicación autónoma:

Con cara de ajusticiado
camina el que está sin plata
rostrituerto y angustiado
cojeando de mala pata.

Las canciones ecuatorianas No. 15 y 16 son referencias contextuales que se enuncian como conocimientos, la redacción en tercera persona en estas narraciones procuran una tendencia cognitiva, enunciados que se presentan como principios universales de saber independientes de autores humanos, sustentados en sí mismos, admitidos como si fuesen ciertos y necesarios.

Los mundos *real*, *referencia* y *posible* en las narraciones de canciones

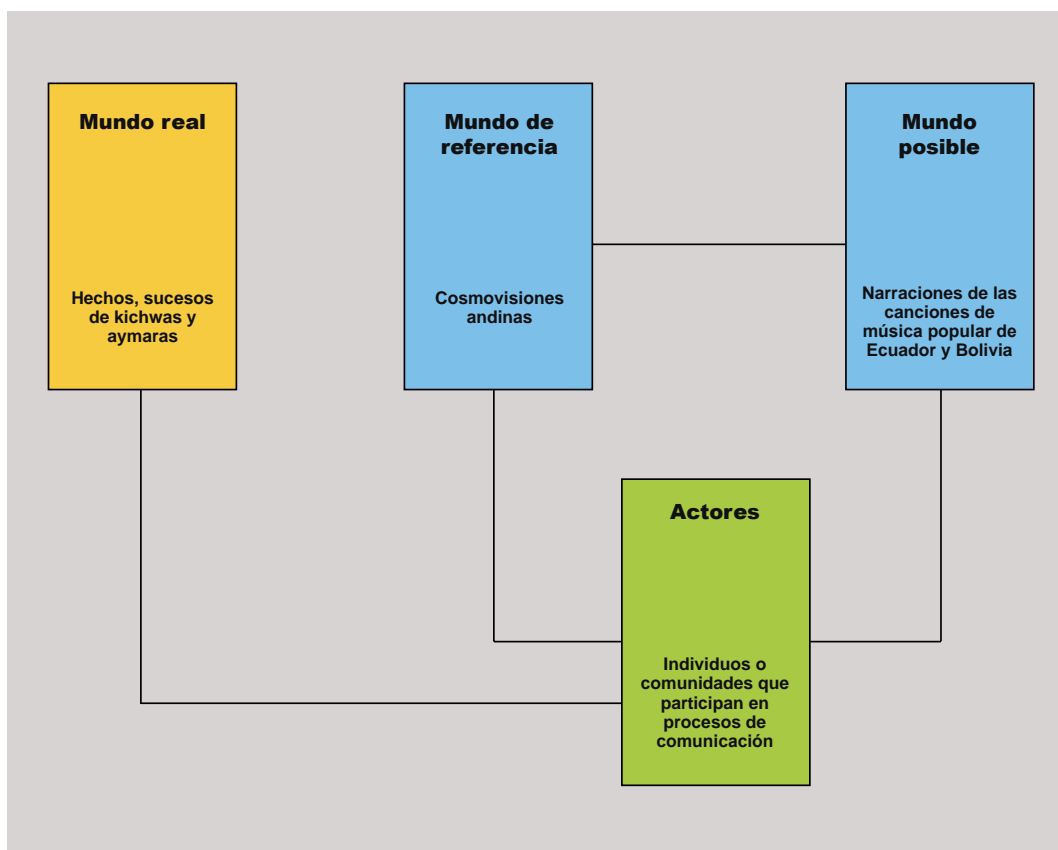
Las narraciones de canciones son el *mundo posible* que remiten a un *mundo real* a partir de versiones construidas desde *mundos de referencia* de las culturas andinas a las que pertenecen los kichwas ecuatorianos y los aymaras bolivianos como actores sociales. Los elementos de este modelo sociosemiótico se explica en el Gráfico No. 5 de esta tesis.

⁴¹ Sobre el aire típico véase la nota 21 del Capítulo I de esta tesis.

⁴² Guillermo Garzón (1902-1975), compositor otavaleño de música popular e integrante del Grupo Alma Nativa (De la Torre y Guerrero, 2006: 101). Es un artista que se destacó por su creación de sanjuanitos (Guerrero, 2002: 668).

Gráfico No. 5

Modelo sociosemiótico de los mundos de la comunicación



Fuente: Rodrigo Alsina, 2005: 334 y ss.
Elaboración: Autor.

La música cumple un papel fundamental porque vincula el relato de una canción a emociones de los miembros de una comunidad. El componente sentimental de la música la convierte, en última instancia, en símbolo ya sea porque se creó para realizarse como música simbólica o porque los oyentes, desde una disponibilidad social y a partir de sus referencias cotidianas la vuelven simbólica y la dotan de un valor de identidad para un grupo. La identidad es un papel que la música juega como instrumento de comunicación dentro de la cultura (Hormigos, 2010: 94).

Los actores son los individuos, agrupaciones artísticas, gremios de comerciantes, productores de mercancías musicales que participan de procesos de comunicación y significación en la sociedad o mecanismos comunicacionales de interacción. A los

actores solo es posible concebirlos inmersos en culturas vivas que están continuamente incorporando elementos de otras culturas y siendo a su vez incorporadas, atravesadas por movimientos que vienen de otros espacios como la economía o el mercado⁴³.

La realidad es una construcción. La realidad social no tiene existencia con independencia de los actores y las teorías que les dan forma, y del lenguaje que permite conceptualizarla y comunicarla. Toda objetividad es una objetividad a partir de una versión, más o menos eficaz, de la realidad (Rodrigo Alsina, 2005: 41).

En griego, *real*, significa material. “El mundo ‘real’ sería el mundo de los hechos, de los acontecimientos al que se le ha dotado de sentido, ***prima facie***” (Rodrigo Alsina, 2005: 339, resaltado en el original).

El *mundo posible* es el mundo narrativo, los relatos que circulan en la sociedad contruidos por sujetos enunciadore (Rodrigo Alsina, 2005: 345). Para el presente estudio, el *mundo posible* son las narraciones de las canciones que se difunden en distintas instancias comunicacionales, entre ellas los medios masivos y las redes sociales. Eco (1999: 183 ss.) lo llama el *mundo posible* por el carácter interpretativo y hasta polisémico de la enunciación.

El *mundo de referencia* concierne al pensamiento del enunciatario sobre cuya base se explican hechos o acontecimientos, su comprensión corresponde con la verosimilitud o la aceptación del hecho o *mundo real* como si fuese cierto de acuerdo a un encuadre cultural que lo relacione (Rodrigo Alsina, 2005: 344).

En la tabla No. 3 de esta tesis se expresa la relación de las narraciones de 7 canciones (3 ecuatorianas y 4 bolivianas) que tienen como actores a comunidades indígenas: kichwas y aymaras y sus tres mundos: *real, referencia y posible*.

⁴³ Sobre la relación comunicación-cultura se expone en las pp. 34 y ss. del Capítulo I de esta Tesis.

Tabla No. 3

Mundos real, referencia y posible en relatos de canciones

No.	CANCIONES	MUNDO REAL	MUNDO DE REFERENCIA	MUNDO POSIBLE
1	“Huashca de corales” (sanjuanito) Tradicional de Ecuador.	Hechos relacionados con el comercio	Cosmovisión andina kichwa	Yo ca en la plaza mi chicha vendiendo longo ca queriendo connmigo casar.ar
2	“Pilche de chicha” (sanjuanito) Tradicional de Ecuador	El acontecimiento festivo	Cosmovisión andina kichwa	Páseme un pilche de chicha de esa que es bien chumadora quiero ahogar mi desdicha en chicha de pura jora
3	"Vasija de barro" (danzante) Varios autores	La vida y la muerte.	Cosmovisión andina kichwa	Yo quiero que a mí me entierren como a mis antepasados en el vientre oscuro y fresco de una vasija de barro
4	"Coplas para la Pascua" (tonada) Tradicional de Bolivia	La fiesta de la Pascua en Tarija	Cosmovisión andina aymara	Ninguna Pascua es tan linda como la mía Pascua mezclada de pena con alegría
5	“Humahuaqueño” (huayño) Tradicional de Bolivia.	La fiesta, el carnaval e instrumentos musicales como hechos de la comunidad	Cosmovisión andina aymara	erke, charango y bombo carnavalito para cantar
6	"Jallalla"(trote) Jesús Durán	Bolivia y procesos aymaras	Cosmovisión andina aymara	Uno viene con su boca verdeando de coca cual musgo en la roca es Katari Tomás
7	"Sirviñaco" (bailecito) Tradicional de Bolivia.	Relaciones prematrimoniales	Cosmovisión andina aymara	Te propongo sirviñaco, si tus tatas dan lugar pa' l' alzada del tabaco vámonos a trabajar

Fuente: canciones recopiladas para esta tesis.

Elaboración: Autor.

A continuación se analiza este enfoque sociosemiótico en los relatos de canciones recopilados en mercados de las comunidades de Otavalo y El Alto y otras subidas al You Tube.

La música popular corresponde a las cosmovisiones de poblaciones de origen indígenas que se socializa por mecanismos culturales de generación en generación, las comunidades indígenas kichwas de Otavalo en Ecuador y aymaras de la ciudad de El Alto en Bolivia han desarrollado ritmos y melodías sobre la base de sus referencias, identidades y símbolos culturales.

Se encuentran similitudes en el *mundo de referencia* o pensamiento andino. Del análisis sociosemiótico realizado a estas canciones se demuestra que en común para el *mundo de referencia* de kichwas y aymaras es vital la relación del ser humano con la naturaleza, individual y colectivamente se conectan con la madre tierra (pachamama) desde actos o comportamientos vivenciales. Los valores andinos son también regulaciones culturales con similar importancia para las cosmovisiones y la relacionalidad de kichwas y aymaras que se expresan en sus prácticas; son valores que también sustentan la comunicación entre sus integrantes.

Varias canciones o *mundo posible* representan el alto grado de aprecio comunitario por las fiestas y celebraciones para el *mundo de referencia* de kichwas y aymaras, como eventos del *mundo real* que cohesionan o consolida la relación de los miembros de sus comunidades. Las fiestas más importantes que se repiten cada año se producen por el sincretismo o *mestizaje barroco* que históricamente amalgamó el código cristiano católico con el código de las culturas andinas.⁴⁴

Las canciones también muestran que las diferencias entre kichwas y aymaras son particularidades del *mundo real* que se relacionan con vestido, celebraciones y rituales, instrumentos musicales originales y específicos de cada comunidad sea kichwa o aymara.

⁴⁴ Sobre el sincretismo o mestizaje barroco véase las pp. 127 y ss. del Capítulo III de esta tesis.

En la canción No. 1 “Huashca de corales”, tradicional de la música popular de Otavalo en ritmo de sanjuanito, el *mundo posible* de su relato refleja referencias culturales de los kichwas otavaleños acerca de su realidad.

Yo ca⁴⁵ en la plaza
mi chicha⁴⁶ vendiendo
longo⁴⁷ ca queriendo
conmigo casar.
Longo de los diablos
No me has de engañar
Porque casarando⁴⁸
poñete⁴⁹ haz de dar
Ay no es así longuita⁵⁰
No es así mi amor
Porque casarando
Anaco⁵¹ bordado
Camisón de seda
Huashca de corales⁵²
Todito he de dar

A partir de esta narración o *mundo posible*, de esta canción popular sus versos remiten al *mundo de referencia* o cosmovisión de los otavaleños kichwas, *actores* o sujetos de la comunicación, al mismo tiempo este relato se constituye en una versión sobre su *mundo real*. En el primer verso la plaza y la chicha son referentes o elementos culturales ejes de las comunidades indígenas kichwas, remite a hechos donde se realiza el comercio, en un caso, y la fiesta, en otro caso que constituyen su *mundo real*. La plaza es el lugar de

⁴⁵ Ca es una variación del adverbio de lugar acá.

⁴⁶ Chicha es una bebida que se elabora con maíz fermentado al que se lo llama jora (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 67).

⁴⁷ Longo, del kichwa *lungu*, es una palabra con dos sentidos opuestos, tiene significación despectiva cuando se emplea para denigrar a los indígenas (De la Torre y Guerrero, 2006: 171). En algunas regiones o ciudades, como en Cuenca, se lo emplea de modo afectivo entre amigos o amigas.

⁴⁸ Casarando es una palabra con variación del término casamiento o matrimonio.

⁴⁹ Poñete, variación de la palabra puñete, dar un golpe con la mano hecha puño.

⁵⁰ Longuita, en este caso se lo usa con cariño para designar a una indígena.

⁵¹ Anaco, del kichwa anacu, es la tela rectangular que las indígenas se ciñen a modo de falda.

⁵² Huasca, también se escribe “guasca”, quiere decir cuerda de cabuya trenzada. Los corales son políperos pulimentados que se emplean en joyería (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 81, 122).

compraventa en la que se ofrece distintas mercancías, entre ellas las que pertenecen a la culinaria indígena tradicional. La chicha hecha de maíz como bebida original que reemplaza al licor. El maíz es un elemento base de la dieta de los indígenas que incluye a los kichwas⁵³. Este verso, además, describe tácitamente el ritual de enamoramiento de los indígenas.

En el segundo verso se enuncia la desconfianza del cortejo por el temor del *mundo real*, de hechos de violencia del hombre frente a la mujer. El tercer verso designa la referencialidad cultural que supone el vestido de las mujeres kichwas de Otavalo, cuyas prendas son ofrecidas como obsequio de matrimonio: blusas blancas estampadas con coloridas y abundantes adornos, pulseras y collares de corales, faldas de color oscuro sujetadas por fajas, es un atuendo barroco andino⁵⁴.

Otro sanjuanito que muestra referencias culturales de los kichwas de Otavalo es la canción No. 2 “Pilche⁵⁵ de chicha”, de la música tradicional ecuatoriana:

Páseme un pilche de chicha
de esa que es bien chumadora⁵⁶
quiero ahogar mi desdicha
en chicha de pura jora
De la caña sale el jugo
Y del jugo el aguardiente
De ese que es para la gente
El amigo más conciente
Tengo una guambra⁵⁷ bonita
Que es muy bonita y señora
Que hasta le gusta chumarse⁵⁸
Con chicha de pura jora

⁵³ Para las comunidades aymaras de Bolivia el maíz también es parte fundamental de su dieta y culinaria.

⁵⁴ Sobre el barroco véase en las pp. 131 y ss. del Capítulo III de esta Tesis.

⁵⁵ Pilche es una tasa redonda mediana que se hace del fruto de un árbol del mismo nombre (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 214).

⁵⁶ Se deriva de la palabra kichwa chuma, que embriaga (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 74)

⁵⁷ En kichwa guambra quiere decir muchacha o adolescente (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 121).

⁵⁸ Chumarse quiere decir embriagarse en kichwa (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 74).

La chicha de jora sustituye al licor, tiene los mismos efectos embriagadores. Esta canción recoge en su relato o *mundo posible* la importancia cultural que tiene esta bebida original andina en su *mundo de referencia*. Las referencias culturales en las comunidades kichwas son la fiesta y el licor de carácter colectivo que exponen el *mundo real* cuando remiten a hechos en los que los indígenas beben en grupo para lograr cohesión comunitaria⁵⁹.

La canción No. 3 “Vasija de barro”⁶⁰, en ritmo de danzante⁶¹, su relato recoge sentidos de su *mundo de referencia* de la vida y la muerte para las comunidades andinas kichwas de Ecuador.

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro⁶²
Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños⁶³
Arcilla cocida y dura
alma de verdes collados
barro y sangre de mis hombres
sol de mis antepasados⁶⁴

⁵⁹ En una fiesta del Pawcar Raymi, que tuve la oportunidad de participar en la comunidad de Peguche, un kichwa se encargaba de llevar una botella de chicha y un vaso y acercarse a cada participante de la celebración y brindarle un trago, este ritual se repetía con todos los participantes, es una demostración de cómo se comparte la bebida colectivamente (Observación realizada el 21 de marzo de 2013 en Peguche, Otavalo).

⁶⁰ “Vasija de barro” es una canción colectiva cuyo texto lo crearon varios escritores. La música pertenece a Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez. A pesar que es una canción compuesta por mestizos, su referencia pertenece a la cosmovisión kichwa de Ecuador. Creada en la casa del pintor Oswaldo Guayasamín, el 7 de noviembre de 1950. La canción se inspiró en uno de los cuadros de este pintor en el que había unos esqueletos pequeños de niños dentro de una vasija de barro. Era la manera en que varios pueblos precolombinos enterraban a sus muertos (De la Torre y Guerrero, 2006: 53, 54).

⁶¹ El danzante es un ritmo de origen indígena, su célula rítmica es trocaica, tiene un valor largo precedido de uno corto, con carácter moderato (Rodríguez, 2008: 45). Se lo interpreta con preferencia en la sierra andina ecuatoriana. El término se originó para designar al danzante indígena de este ritmo que participaba en rituales y fiestas (Guerrero, 2002: 537).

⁶² Esta estrofa pertenece al poeta Jorge Carrera Andrade (De la Torre y Guerrero, 2006: 54).

⁶³ Estrofa del poeta Jorge Alemán (De la Torre y Guerrero, 2006: 54).

⁶⁴ Al pintor Jaime Valencia se le atribuye esta estrofa (De la Torre y Guerrero, 2006: 54)

De ti nací y a ti vuelvo
arcilla, vaso de barro
con mi muerte yazgo en ti
de tu polvo apasionado⁶⁵

Aunque la canción da cuenta de costumbres prehispánicas que enterraban a los familiares en vasijas de barro con comida, hasta ahora en el día de los muertos, como hechos del *mundo real*, el 2 de noviembre de cada año, los familiares de las comunidades kichwas asisten a los cementerios y se sientan alrededor de las tumbas de sus seres queridos a comer, al tiempo que dejan un plato en los nichos visitados, tal como lo hacían antes de la presencia española en estos territorios. La muerte para las comunidades andinas es parte de su polo opuesto: la vida; son complementarios aunque aparezcan contradictorios. Según las creencias que pertenecen al *mundo de referencia* de los kichwas, el ser humano nace del polo de la muerte y al terminar la vida vuelve a su polo opuesto, en otras palabras, de la tierra venimos a la tierra volvemos como reza la letra o *mundo posible* de esta canción⁶⁶. La momificación que antes de los españoles practicaban las comunidades precolombinas, ahora se representa simbólicamente en los recién nacidos que son envueltos de similar manera que las momias, funcionalmente ayuda a las madres a cargarlos en sus espaldas sin el peligro que se muevan y caigan mientras trabajan. Una constancia adicional de ello son las guaguas de pan⁶⁷, que representan a los niños envueltos alrededor, no aparecen piernas ni brazos solo el tronco y la cabeza, se sirve durante el día de difuntos con colada morada⁶⁸.

La canción No. 4 “Coplas para la Pascua”, en ritmo de tonada, tradicional boliviana, remite a la importancia que tiene la fiesta para las comunidades andinas, en este caso para las que se ubican en Tarija, valle del sur de Bolivia. Las coplas chapacas de la Pascua es el *mundo posible* que pertenece al Santoral Católico, parte del *mundo de*

⁶⁵ Estrofa compuesta por el poeta Jorge Enrique Adoum (De la Torre y Guerrero, 2006: 54).

⁶⁶ Corresponde al valor andino de la complementariedad de polos opuestos que se explica en la p. 44 del Capítulo I de esta tesis.

⁶⁷ Las panaderías sacan a la venta las guaguas de pan, por lo general días antes de la fecha que se recuerda a los difuntos en Ecuador, el 2 de noviembre de cada año. Guaguas en kichwa quiere decir niños o niñas.

⁶⁸ Bebida caliente hecha fundamentalmente de mora.

referencia de los andinos bolivianos, se las interpreta en Semana Santa, especialmente durante la vigilia del sábado santo, ritual que como hecho del *mundo real* se repite cada año:

Ninguna Pascua es tan linda
como la mía
Pascua mezclada de pena
con alegría
Dicen que la Pascua viene
por esa loma
cantando de rama en rama
como paloma
Desempiedren esta calle
y échenle arena
así verán las pisadas
de mi morena
He plantado una rosa
y una granada
la granada dio su fruto
la rosa, nada
Tarijeño soy señores
lindu chapaco cantor
de ande es lindu
de ahí soy yo

Una narración o *mundo posible* que contiene versiones sobre la realidad y se enuncia desde la interacción intersubjetiva de familias, amigos, compañeros, vecinos, es la canción No.5 “Humahuaqueño”, tradicional de Bolivia en ritmo de huayño, recoge la referencia de instrumentos propios de ensambles aymaras; es un ejemplo de la cosmovisión andina o *mundo de referencia* que destaca el carácter festivo del carnaval para estos pueblos. Se reproduce a continuación el texto de esta canción.

Llegando está el carnaval
quebradeño mi cholitay
Fiesta de la quebrada
humahuaqueña para bailar
erke⁶⁹, charango y bombo
carnavalito para cantar
Quebradeño a mí me dicen
porque nací en la quebrada
Carnavalito de mi querer

⁶⁹ El erke es un tipo de clarinete que se compone de una boquilla hecha de caña hueca incrustada en un cuerno vacuno que cumple la función de resonador (Martínez Fernández, 2010: 263).

toda la rueda venga a bailar,
hayes de un yaraví
entre charango se han de olvidar
erke de hondo sentir
bombo risueño te alegrará

Esta canción resalta el carnaval y el ensamble andino de instrumentos musicales con el que se interpreta las canciones para los bailes de esta celebración significativa para los aymaras en Bolivia, fundamentalmente compuesto de bombo, charango, erke, quenás, zampoñas⁷⁰. La referencia andina de la celebración del carnaval para estas comunidades indígenas es un hito importante en el calendario de los bolivianos, una muestra importante es el Carnaval de Oruro, donde se organiza una Entrada de gran magnitud por la fecha⁷¹. En estas fiestas estas comunidades andinas hacen presentes su *mundo real* que se refleja en su *mundo de referencia*, mediante la escenificación con la música y la danza en el sentido festivo, tal como expresa la narrativa o *mundo posible* de esta canción.

La siguiente canción No. 6 titulada “Jallalla”, de origen boliviano es un ritmo de trote⁷² de Jesús Durán⁷³, presenta una narración o *mundo posible* de los aymaras:

Serán cuatro los que lleguen
de la noche oscura
bordados de lluvia
sus ponchos de puna
Uno viene con su boca
verdeando de coca
cual musgo en la roca
es Katari Tomás
Con el viento en la garganta
el Julián Apaza

⁷⁰ Sobre el ensamble de instrumentos andinos se explica también en el Capítulo III de esta Tesis.

⁷¹ Sobre el Carnaval de Oruro también se expone en el Capítulo I de esta Tesis.

⁷² El trote es un ritmo y danza del norte de Chile, tiene un origen indígena aunque ha asimilado en su coreografía figuras de las danzas europeas. Muy semejante al carnavalito del norte de Argentina y al huayño de Bolivia y Perú. Es un baile de parejas independientes (Ecured, 2014b).

⁷³ Jesús “Jechu” Durán (1952-2014), músico, guitarrista y compositor boliviano, sus canciones tienen una tendencia social con ritmos tradicionales de Bolivia, fundador del Taller de Música Popular Arawi, orientado a la formación musical de jóvenes de escasos recursos. Ganador del Festival Nacional de la Canción Social (Página Siete, 2014).

grita por la pampa
canta Pachamama
Sembrando su causa
el Willka Zárate camina
deja su semilla
de quinua encendida
El cuarto no es solo una voz
el cuarto es todo un coro que levanta su voz
serpiente extensa, puma garrudo
cóndor de plumas metálicas
blanca llama del firmamento aymara
denos la paz, la paz de nuestros cerros
denles: la ceguera a los vigías
la sordera a los espías
que no nos descubran
antes del cerco
Se volvió angosta la senda
por la que caminan
Uiqllas recosidas
whipalas queridas
Uiqllas recosidas
Jallalla Bolivia!!

Esta canción remite a elementos simbólicos de comunidades andinas bolivianas, a su *mundo de referencia*, por ejemplo la hoja de coca de uso milenario, tanto para generar energía así como elemento ritual o ceremonial. Otros pasajes narrativos rememoran hechos o situaciones del *mundo real* de estas comunidades, por ejemplo, el poncho, una prenda de vestir que siguen usando las comunidades campesinas. La referencialidad de la canción también remite a las relaciones de los aymaras con la naturaleza⁷⁴, en las que el hombre es un puente de múltiples conexiones con la pachamama o madre tierra, con el viento, con elementos que se relacionan con labores agrícolas de siembra pero que al mismo tiempo conforman la interacción del hombre con el cosmos, o con los cerros que adquieren también características de correspondencia con las comunidades andinas. Como animales símbolos esta canción nombre al puma, a la serpiente, a la llama y al cóndor, representaciones de la vida con las que el hombre andino busca un equilibrio y

⁷⁴ Para autores como Estermann (1998) y Mejía (2005), es vital la relación del ser humano inmerso en unidades étnicas (ayllu) con la naturaleza, conexión con la madre tierra (pachamama) es un eje de vitalidad y de relacionalidad para el pensamiento aymara en particular y andino en general.

unidad de la diversidad, tales son los animales de aire y tierra. La canción termina con la expresión aymara “jallalla” que en español quiere decir: arriba.

La canción No. 7 “Sirviñaco” tiene ritmo de bailecito⁷⁵, remite a un período de prueba que dos enamorados de una comunidad andina realizan en acuerdo con sus padres. Durante un tiempo los jóvenes viven en casa de los padres del novio, y luego se turnan durante otro tiempo de similar duración en el hogar de ella. Comparten casa, cama y alimento. Al término de este tiempo de prueba, las familias se reúnen para evaluar si los jóvenes son aptos para el matrimonio o termina el noviazgo.

Yo t' he dicho nos casimos,
vos diciendo que tal vez;
sería bueno que probimos
ma ver eso qué tal es.
Te propongo sirviñaco,
si tus tatas dan lugar
pa' l' alzada del tabaco
vámonos a trabajar
Te compraré ollita nueva,
en la feria é sumalao,
es cuestión de hacer la prueba
de vivirnos amañaos.
Y si tus tatas se enteran,
ya tendrán consolación,
que todas las cosas quieren
con el tiempo la ocasión.
Y si Dios nos da un changuito
a mí no me ha de faltar
voluntad pa' andar juntitos
ni valor pa' trabajar.
Te propongo como seña
pa' saber si me querís
cuando vas a juntar leña
sílvame como perdiz.

Es una canción cuyo *mundo posible* refleja el *mundo real* de los aymaras, en el que cuenta mucho el consenso de familias en las comunidades andinas como base para que dos novios puedan juntarse. Es una práctica prematrimonial cuyas normas son aceptadas

⁷⁵ El bailecito es un ritmo de origen incaico, su término reviste confusión porque así se designaba en forma genérica a la totalidad de bailes populares de Perú, Bolivia y el norte de Argentina (Portal Informativo de Salta, 2014). Es un ritmo sincopado que se repite tres veces, de naturaleza picaresca (Estudio de la música boliviana, 2014).

por el *mundo de referencia* de los indígenas aymaras, para probar si los novios, tanto ellos mismos como a sus familias, tienen el grado de complementación y madurez para iniciar una familia.

El modelo actancial en relatos de canciones

El modelo actancial greimasiano (Greimas y Courtés, 1982: 23) se aplicó para el análisis de relatos de canciones populares que se comercializan en Otavalo y en El Alto, y para otras canciones disponibles en You Tube sobre la base de lo consultado a informantes para esta tesis.

En este modelo actancial hay tres ejes que están presentes en las narraciones de estas canciones: el *eje del deseo*, el *eje de la participación* y el *eje de la comunicación*.

En el *eje del deseo* se ubican los elementos *sujeto* y *objeto* y su articulación es el *querer*, en este eje el *sujeto* busca mediante sus acciones alcanzar un *objeto* o también llamado el elemento deseado en este modelo actancial; el *objeto* no siempre es material o concreto, también hay *objetos* intangibles, simbólicos, inmateriales.

El *eje de la participación* comprende los elementos *ayudante* y *oponente*, su articulación, según el modelo actancial greimasiano, es el *poder*.

En el eje de la comunicación se analiza el *destinador* y el *destinatario* y tiene como articulación el *saber*. El *destinador* tiene competencias para dar beneficios al actante *sujeto*, para que alcance el *objeto*, que a su vez es el *destinatario* en el *eje de comunicación* ⁷⁶(Blanco y Bueno, 1989: 73).

La tabla No. 4 de esta tesis muestra la tendencia de estos elementos actanciales en 16 canciones de Ecuador y Bolivia.

⁷⁶ Sobre la relación de estos elementos actanciales véase el Gráfico No. 1 del Capítulo I de esta tesis.

Tabla No. 4
Modelo actancial en relatos de canciones

No.	Canciones	Eje del deseo (querer)		Eje de la participación (poder)
		Sujeto del poder	Sujeto virtual	Ayudante
1	"Morenada de los Cocanis" (morenada) Fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani	Ya no llores más negrita La pagadora ha vuelto a la central A la morenada de mis amores A la morenada de mis ancestros,		
2	"Pareja comerciante" (morenada) Jorge Cámara	Tu eres como la hormiguita que trabajas día y noche Para tener que bailar morenada		Caserita comerciante te vengo a comprar Toda tu mercadería y después vámonos
3	"La Triunfal" (morenada) Grupo Kjarkas	Marca el paso la morenada Marca el paso su entrada triunfal Paso firme los vencedores Los morenos con sus amores		
4	"Valió la pena" (morenada) Grupo Bonanza	Valió la pena por tu amor sufrir valió la pena por tu amor llorar valió la pena esperarte amor porque me has dado la felicidad		
5	"Selección de tarqueadas" (tarqueada) Grupo Sumaj Punchay	Todos cantaremos todos bailaremos al compás de tarkas para alegrar estos lindos carnavales		
6	"Es la verdad en mí" (sanjuanito) Grupo Samy	Si es la verdad en mí de seguir es el sentido y la magia que tu ser despierta en mí haciendo lo mejor estando en tu corazón y tu vida		
7	"Movimiento indígena" (sanjuanito) Grupo Charjayac	Siembra, canta, donde estás movimiento indígena por la dignidad el pueblo que lucha contra la corrupción cuida el patrimonio que me ha dejado el sol		
8	"Papel de plata" (huayño) Tradicional de Bolivia		Ay palomita, ay corazoncito Hasta cuando estaré Yo sufriendo	
9	"Madrecita" (chicha) Tobías Apaza		Madre cuanto te extraño Estoy sufriendo y no estás Estoy llorando y no estás	Madre, no me olvides Ayúdame desde donde te encuentres
10	"Ojos azules" (huayño) Tradicional del altiplano andino		En una copa de vino quisiera tomar veneno veneno para matarme veneno para olvidarte	
11	"Amigo" (caporal) Grupo Los Payas		No conozco el amor sincero solo es un momento más donde estás amor te espero sé que nunca llegarás	
12	"Se fue" (sanjuanito) Grupo Winiaypa		El amor que ya se ha ido no intentes recuperar sola vuela por el mundo gozando su libertad	
13	"Pobre corazón" (sanjuanito) Guillermo Garzón		Y al decirte adiós yo me despido Con el alma, con la vida Con el corazón entristecido	
14	"Puñales" (yaraví) Ulpiano Benítez		¡Qué mala suerte tienen los pobres, que hasta los perros le andan mordiendo!	
15	"Urpigu" (fandango) Grupo Yarina		Donde quiera que hayas ido sigue bailando, moviendo piecitos moviendo las manitos, para que mi corazón siempre esté alegre	
16	"Longuita mía 'bonita'" (sanjuán) Gonzalo Benítez		Cuando me encuentro muy lejos de ti y solo me quedo para recordar, mis tristes lamentos, me van a matar.	

Fuente: canciones recopiladas para esta tesis.
Elaboración: Autor.

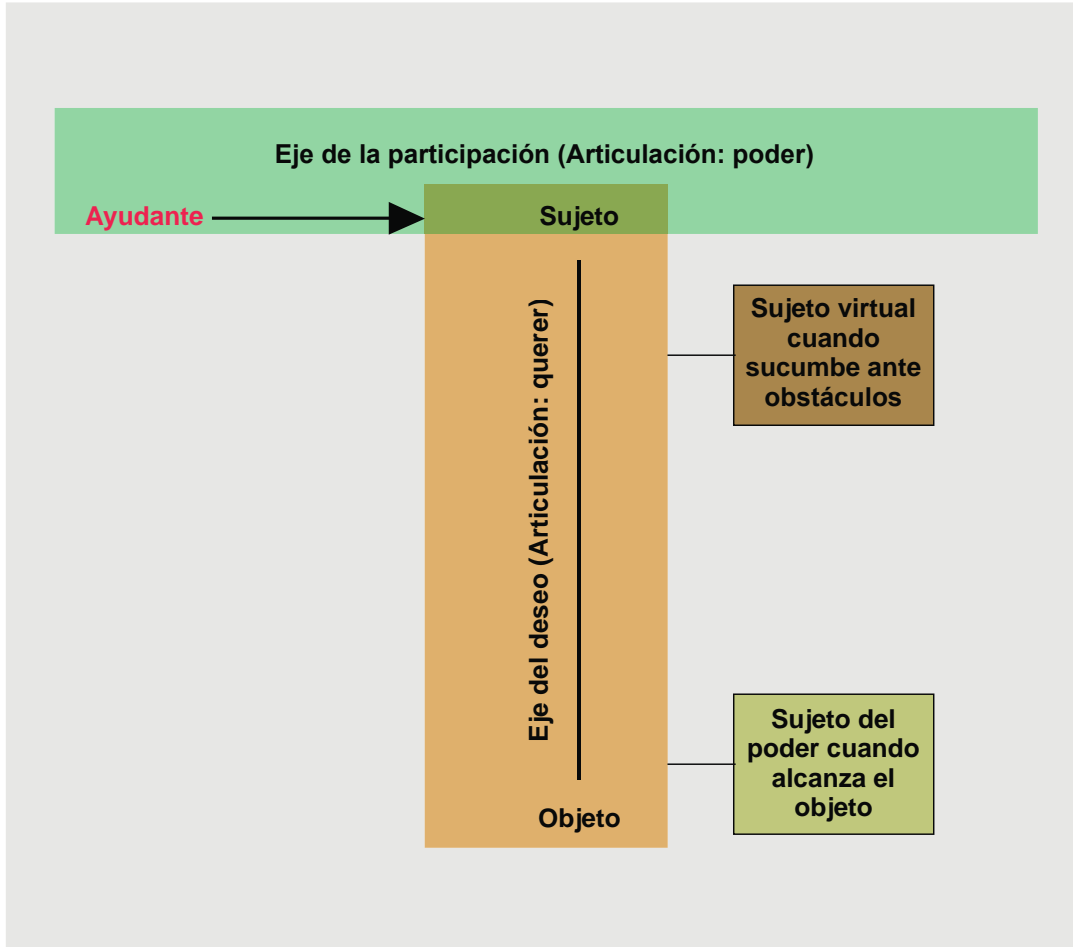
Para el análisis se clasificó a canciones de música popular recopiladas en distintos ritmos de Ecuador y Bolivia y la música que han creado e interpretan artistas en calidad de solistas o en el formato de grupos musicales. En los relatos de la música popular de las canciones analizadas en el presente trabajo no todos los elementos actanciales del modelo greimasiano se expresan, de los seis el *sujeto* y el *objeto* son los más comunes en las narraciones de la mayoría de canciones que se ubican en el eje fundamental del *deseo*.

En 7 canciones (5 bolivianas y 2 ecuatorianas) sus narraciones plantean la realización del *sujeto* que alcanza su *objeto* por lo que se convierte en un *sujeto del poder*, en 9 canciones (4 bolivianas y 5 ecuatorianas) el rol actancial del *sujeto* es parcial o totalmente frustrado porque o lo consigue mínimamente o no logra realizar definitivamente su *deseo*, el *sujeto* sucumbe ante obstáculos que impiden alcanzar su *objeto*, lo que le vuelve un *sujeto virtual*. Solo en 2 canciones bolivianas muestran el actante *ayudante*, dentro del *eje de la participación*.

Los elementos que se relacionan entre sí, encontrados en las canciones analizadas para esta tesis con la aplicación del modelo actancial de Greimas, se muestra en el Gráfico No. 6 de esta tesis.

Gráfico No. 6

Los elementos del modelo actancial encontrados en relatos de canciones



Fuente: Blanco y Bueno, 1989: 72.
Elaboración: Autor.

Sujeto del poder

Una composición de la música popular en ritmo de morenada creada para la Fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani, canción No. 1, muestra el carácter simbólico y político de la reivindicación de la hoja de coca. Se insiste aquí que la morenada se constituye en uno de los principales ritmos de la danza callejera religiosa de Bolivia que participan en grandes fiestas y rituales como es el caso de las Entradas.

Ya no llores más negrita
La pagadora ha vuelto a la central
A la morenada de mis amores
A la morenada de mis ancestros,
A la morenada de mis abuelos
A la morenada de los Cocanis (Guaygua, entrevista, 2013)

Al aplicar el modelo actancial greimasiano, el *sujeto* en esta canción es la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani, protagonista porque alcanza el *objeto* al expresar el *poder* del regreso de la morenada, una fraternidad de danza y música que participa en las Entradas bolivianas, como símbolo de realización de una comunidad, sus sentimientos, su tradición. Se trata de un *sujeto* colectivo que representa la fraternidad. los cocanis, personalizan a los cultores de la hoja de coca, producto ancestral de energización y espiritualidad.

Otro relato expresa el vínculo de los comerciantes con la tradición de bailar morenada, la canción No. 2 “Pareja comerciante” que interpreta el grupo Yareta, composición de Jorge Cámara⁷⁷. Una comerciante que vincula su trabajo al baile cuya referencia de identidad es enunciada en este relato.

Caserita comerciante te vengo a comprar
Toda tu mercadería y después vámonos
Tu eres como la hormiguita que trabajas día y noche
Para tener que bailar morenada
Vamonos cantando, vámonos bailando
Linda caserita comerciante, robaré tu corazón

En esta canción, el *sujeto* es una comerciante de Bolivia que trabaja para participar en un baile con ritmo de morenada. Es un *sujeto* protagonista porque alcanza el *deseo*, a partir de una actividad laboral vence obstáculos. Su *deseo* es simbólico, es la expresión festiva y lúdica del bailar la morenada. El *ayudante*, de acuerdo con en el modelo *actancial* greimasiano, es el comprador que permite dotar de recursos a la comerciante, *sujeto* del *deseo*, ayudante que al final de la canción pretende ser *sujeto* que quiere enamorar a la

⁷⁷ Jorge Cámara es compositor e integrante del grupo Yareta, un ensamble boliviano que interpreta instrumentos andinos combinados con instrumentos de bronce como saxo, trompeta, tuba (You Tube, 2014f).

comerciante. El *ayudante* es un elemento actancial que está dentro del *eje de la participación* en el modelo greimasiano.

La canción No. 3 "La Triunfal", en ritmo de morenada del Grupo Kjarkas, se encuentra una estrofa como otro ejemplo en el que el *sujeto* colectivo de una fraternidad alcanza la realización, y por tanto el *poder*, al enunciarse como vencedores para una Entrada de danzas religiosas callejeras y para el amor:

Marca el paso la morenada
Marca el paso su entrada triunfal
Paso firme los vencedores
Los morenos con sus amores

La Canción No. 4 "Valió la pena" (morenada), del Grupo Bonanza, en cambio, el *sujeto del poder* es individual, la narración de sus versos muestra cómo un enamorado resiste ante sufrimiento con tal de alcanzar la realización plena con la persona amada, por tanto alcanza su *objeto* que en este caso es simbólico: el amor, la felicidad.

Valió la pena por tu amor sufrir
valió la pena por tu amor llorar
valió la pena esperarte amor
porque me has dado la felicidad

La canción No. 5 "Selección de tarqueadas", del Grupo Sumaj Punchay⁷⁸ es otra narración que muestra la realización de los integrantes de una comunidad al participar con una danza en una fiesta de carnaval con especial atención al valor simbólico que representa la interpretación y danza⁷⁹ con un instrumento original de Bolivia: la tarka, con el que se expresa un *sujeto del poder*, que alcanza su *deseo*.

Todos cantaremos
todos bailaremos
al compás de tarkas
para alegrar estos lindos carnavales

⁷⁸ El grupo Sumaj Punchay es un ensamble que interpreta música tradicional boliviana. En esta canción las tarkas y el redoble se destacan (You Tube , 2014e).

⁷⁹ La tarqueada expresa creencias e ideales de los aymaras bolivianos, es una danza que se realiza con el aerófono tarka, la bailan en parejas en la Anata o carnaval andino, figuras fijas con pasos saltados haciendo genuflexiones hacia delante, dando vueltas al final de cada giro musical, se sigue en fila el movimiento del círculo (Ibolivia, 2014). Existen fraternidades que participan con esta danza en las Entradas de Bolivia.

En la canción No. 6 “Es la verdad en mí” de Alberto Pineda⁸⁰, un sanjuanito que lo interpreta el grupo Samy, el *sujeto* individual cumple el rol actancial del *poder* porque ha realizado su deseo al alcanzar el *objeto*, el amor, el relato cuenta cómo se fortalece un *sujeto* con la verdad como enunciado simbólico de realización:

Si es la verdad en mí de seguir
es el sentido y la magia que tu ser despierta en mí
haciendo lo mejor estando en tu corazón y tu vida
siguiendo cada momento así, es una verdad en mí

Canción No. 7 “Movimiento indígena”, sanjuanito del grupo Charijayac⁸¹ es un ejemplo con el que las comunidades indígenas, integrada también por kichwas, alcanzan realización como *sujeto del poder* tal como lo muestra el verso que se cita, a partir de conservar su patrimonio cultural:

Siembra, canta, donde estás
movimiento indígena por la dignidad
el pueblo que lucha contra la corrupción
cuida el patrimonio que me ha dejado el sol

Sujeto virtual

La canción No. 8 “Papel de plata”, en ritmo de huayño es tradicional de Bolivia, es un ejemplo en el que el relato enuncia un *sujeto* que se frustra al no alcanzar su deseo, pertenece a la función actancial de *sujeto virtual* que sucumbe ante la fatalidad y responde con el sufrimiento, porque es la única alternativa para tratar de redimirse.

Papel de plata quisiera
Plumita de oro tuviera
Para escribirle una carta
A mi negra más querida.

⁸⁰ Alberto Pineda es compositor e integrante del Grupo Samy. La popularidad del Grupo Samy es una referencia de comerciantes de música de Otavalo en la feria de la Plaza de Ponchos, consultados el 26 de diciembre de 2013. Es un ensamble de jóvenes otavaleños que combinan instrumentos andinos con formatos instrumentales sintetizados y efectos electroacústicos. Interpretan quena, violín, guitarra, batería electrónica, bandolín, bajo eléctrico. Los ritmos que más prioriza el grupo en sus canciones son el sanjuanito, fandango, chuntunqui e inti raymi (Pineda, entrevista, 2013). Es uno de los grupos más populares cuya música se comercializa a nivel de negocios minoristas.

⁸¹ El grupo Charijayac, cuyo nombre viene del kichwa que quiere decir carácter noble, fue creado en 1985, sus integrantes combinaron actividades comerciales con las musicales en Barcelona, España, interpreta música tradicional de Otavalo con instrumentos de cuerda como el bandolín, el charango, y otros instrumentos aerófonos y de percusión andina (El Norte, 2012).

Ay, palomita
Ay, corazoncito
Hasta cuando estaré
yo sufriendo

Yarita Lizeth interpreta la canción No. 9 “Madrecita”⁸², de Tobías Apaza, en ritmo de chicha. En la narración de esta canción como *deseo* el *sujeto* añora la compañía de un ser querido ausente, el recuerdo de la presencia de la madre:

Madre, no me olvides
Ayúdame desde donde te encuentres
Sola, ando muy sola en esta vida
Madre cuanto te extraño
Estoy sufriendo y no estás
Estoy llorando y no estás
Por qué te fuiste, madrecita mía

En este relato el rol actancial es el de un *sujeto virtual* porque no alcanza el *deseo*, se convierte en una víctima por la frustración de no contar con su madre y experimentar la soledad, implícitamente la canción sugiere que la madre ha fallecido. Es un relato que invoca la pena, la compasión, el sufrimiento que produce la fatalidad. La adversidad prima en este relato. La madre en esta narración, al mismo tiempo que *deseo*, también se la invoca como *ayudante*. En este *eje de la participación* el *ayudante* cumple acciones para favorecer al *sujeto* en su intento por alcanzar al *objeto*.

La canción No. 10 “Ojos azules”, huayño tradicional del altiplano andino, el *sujeto* también padece al reconocer su frustración de no alcanzar su *objeto*. Implícitamente se trata de un enamorado que busca la muerte ante su decepción amorosa:

En una copa de vino
quisiera tomar veneno
veneno para matarme
veneno para olvidarte

⁸² Es una de las interpretaciones de la cantante de música popular Yarita Lizeth, de origen peruano, artista con gran popularidad que se refleja en la venta de sus canciones que se comercializan en la ciudad de El Alto, Bolivia. El género musical que interpreta esta cantante es conocido con el término “chicha”, es un ritmo que procede del Perú que fusiona la métrica de la cumbia colombiana con ritmos de la música popular de este país, como el huayño, mediante procedimientos técnicos y digitales de estudio de grabación con un sintetizador y un secuenciador (Mullo, 2009: 77). Sobre el ritmo musical chicha véase también la nota 47 del Capítulo III de esta tesis.

La canción No. 11 “Amigo”, en ritmo de caporal del Grupo Los Payas⁸³ de Bolivia, es otra narración que enuncia un *sujeto virtual*, acepta para siempre su derrota ante obstáculos que se le presentan por no alcanzar su *deseo*, reconoce incluso su desconocimiento vital de lo que representaría el sentimiento de pareja. Hay una curiosa paradoja en el relato de esta canción, confronta esperanza pero al mismo tiempo certeza de irrealización:

No conozco el amor sincero
solo es un momento más
donde estás amor te espero
sé que nunca llegarás

La canción No. 12 “Se fue”, sanjuanito del Grupo Winiaypa⁸⁴, narra un sujeto virtual que también perdió su *objeto de deseo*, y, por tanto, es otro ejemplo de frustración y decepción:

El amor que ya se ha ido
no intentes recuperar
sola vuela por el mundo
gozando su libertad
el amor de mi vida se fue
yo sin ella no puedo vivir

La canción No. 13 “Pobre corazón”, ritmo de sanjuanito, de Guillermo Garzón, narra un *sujeto* similar al relato anterior, sometido ante la adversidad por no alcanzar el *deseo*, *sujeto virtual* que expresa amargura al despedirse de su amor. Refleja o tácitamente coincide con la sobreentendida referencialidad cristiana del destino, orden al que el ser humano se somete con padecimiento por ser externo e independiente a su voluntad, tal es el siguiente verso:

Pobre corazón entristecido
Ya no puedo más soportar
Y al decirte adiós yo me despido
Con el alma, con la vida
Con el corazón entristecido

La canción No. 14 "Puñales", yaraví de Ulpiano Benítez, muestra la total adversidad de individuos considerados como *sujeto virtual* inmersos en la pobreza que no tienen

⁸³ Los Payas es un grupo de música boliviana que nacieron en la década de 1980, interpretan con el ensamble andino de charango, quena, siku, guitarra, bombo (You Tube , 2014c).

⁸⁴ El grupo Winiaypa, creado en 1991, interpreta ritmos andinos de Otavalo con instrumentos tradicionales que combinan con otros electrónicos como bajo eléctrico y batería (Winiaypa, 2014; You Tube , 2014g).

suerte, sometidos a la completa fatalidad, con el agravante de contar con una sola respuesta, el sufrimiento:

¡Qué mala suerte
tienen los pobres,
que hasta los perros
le andan mordiendo!
Así es la vida guambrita,
ir por el mundo bonita
siempre sufriendo.

La canción No. 15 “Urpigu” del Grupo Yarina⁸⁵ es un fandango⁸⁶ que el grupo lo canta en kichwa, la traducción en español se transcribe a continuación:

Donde quiera que hayas ido
sigue bailando, moviendo piececitos
moviendo las manitos, para que mi corazón
siempre esté alegre

Es una canción que evoca la pérdida de un hijo que aunque en la vida no alcanzó su *objeto*, la madre le pide que sea feliz donde se encuentre. Es un *sujeto virtual* para este mundo pero en el relato se aspira que se realice en la muerte, o sea *sujeto de poder* en el otro polo desde la concepción andina.

Finalmente, la canción No. 16 "Longuita mía "bonita", en ritmo de sanjuanito de Gonzalo Benítez, su narración también refleja un *sujeto virtual* que sucumbe ante la adversidad al no alcanzar su *objeto*, a tal grado de enunciar la pérdida de la vida por la lejanía de su pareja:

Cuando me encuentro muy lejos de ti
y solo me quedo para recordar,
mis tristes lamentos,
me van a matar.

En estas canciones los roles actanciales de *sujetos virtuales* sirvieron para evaluar en los relatos la frustración, desengaño, fatalidad. Más arriba, en el subtítulo anterior de este Capítulo, el estudio también muestra la otra cara de la medalla, el *sujeto del poder* que alcanza realizaciones. El modelo greimasiano permite interpretar un discurso narrativo

⁸⁵ Sobre el Grupo Yarina véase la p. 151 del Capítulo III de esta tesis.

⁸⁶ Originalmente el fandango era un ritmo de danza popular que trajeron los españoles durante la Colonia. En la actualidad son los indígenas los que más interpretan el fandango en velorios, matrimonios y en inauguraciones de casas (Guerrero, 2002: 625).

que ubica al *sujeto* en una de los dos posibles desenlaces: éxito o fracaso, que le convierten en héroe o víctima al *sujeto*. Los relatos de las canciones de música popular de Ecuador y Bolivia conjugan las dos situaciones del ser humano, de acuerdo a lo analizado con este modelo, por un lado historias de protagonismo cuando el *sujeto*, sea individualmente o colectivamente, alcanza el *objeto* de su intención al superar con capacidad los problemas que se le presentan; y, por otro, relatos de fatalidad cuando el *sujeto* sucumbe ante obstáculos que impiden lograr sus objetivos o materializar sus intereses, en cuyo caso coincide con el mito cristiano del padecimiento o sufrimiento como posibilidad de redimirse ante la vida y aceptar el destino como un orden impuesto y ajeno a la voluntad del ser humano.

Análisis de dos canciones con los tres modelos sociosemióticos

La canción No. 3 “Vasija de barro”, del modelo Mundos *real, referencia y posible* de la comunicación⁸⁷, cuyo relato recoge sentidos de su *mundo de referencia* de la vida y la muerte para las comunidades andinas kichwas de Ecuador, sobre la base de los sucesos de rituales funerarios o *mundo real*, contiene características de los otros dos modelos analizados de Jakobson y de Greimas. El párrafo siguiente, por ejemplo:

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro

Tiene como función de comunicación fundamental la *expresiva* que se centra en el destinatario. Pero al mismo tiempo invoca, desde el modelo actancial, al actante *sujeto de poder* porque habla de alguien que quiere alcanzar un *objeto* o el deseo de cómo quieren que le entierren.

Otra estrofa de “Vasija de Barro”:

Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños

⁸⁷ Ver pp. 260 y siguientes de este Capítulo V de tesis.

Desde el modelo jakobsiano esta estrofa contiene la función *referencial* como la más importante porque se centra en una referencia enunciada de modo universal como si fuese un conocimiento o saber. Con el modelo greimasiano, en cambio, es una estrofa que donata un *sujeto virtual* que ha sucumbido a obstáculos que le impidió alcanzar su deseo u *objeto*.

La canción No. 4 “Coplas para la Pascua”, que se analiza más arriba con el modelo de mundos *real, referencia y posible*⁸⁸, además de remitir a la importancia que tiene la fiesta para las comunidades andinas y de reflejar un *mundo posible* que pertenece al Santoral Católico, es otro ejemplo que se puede analizar con los otros dos modelos sociosemióticos de esta tesis. En la siguiente estrofa:

Ninguna Pascua es tan linda
como la mía
Pascua mezclada de pena
con alegría

Tiene como función fundamental la *expresiva* centrada en el destinador, función subjetiva. Mientras que se trata, desde la perspectiva del modelo actancial de un *sujeto del poder* que alcanza su *objeto* o deseo. Otra estrofa de “Coplas para la Pascua”:

Desempiedren esta calle
y échenle arena
así verán las pisadas
de mi morena

Es un texto que tiene la función *conativa* centrada en el *destinador* como la más importante del modelo jakobsiano. En cambio, analizada desde el modelo greimasiano se trata del actante *sujeto del poder* porque implica la realización de alguien con su pareja.

⁸⁸ Ver pp. 262 y ss. de este Capítulo V de tesis.

CONCLUSIONES

Conclusiones del Capítulo I. Fundamentación Teórica y Metodológica

La tesis expone cómo se comunican y crean sentidos los productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo y El Alto. La concepción teórica de comunicación de este estudio prioriza la presencia del sujeto en las dimensiones: producción/consumo y lenguaje de los seres humanos. Se trata de la inclinación social y cultural en los procesos de significación que generan, por un lado, la creación y uso de mercancías musicales y, por otro lado, los relatos de canciones contenidas en CDs y DVDs. El estudio analiza cómo los individuos y comunidades actúan según cómo conciben la realidad en su interacción social.

La tesis demuestra que el lenguaje pertenece al sujeto, a los actores sociales que interpretan la realidad mediante la comunicación, como un resultado social intersubjetivo. La mediación es el lugar desde donde los actores otorgan sentido a la comunicación. La comunicación puede objetivarse solo a partir del estudio del ser humano y las relaciones que éste establece, particularmente con la identificación de códigos en un contexto determinado.

El estudio semiótico de este trabajo académico priorizó las dimensiones semántica y pragmática, que consideran la comunicación en su relación con las culturas, con los actores, sus relaciones espaciales, sus modos gestuales, sus ámbitos de proximidad (íntima, familiar, social, masiva).

Desde la sociosemiótica se planteó una propuesta de investigación interdisciplinaria que orientó este trabajo académico al estudio de la comunicación y la significación desde el lenguaje, los sistemas de signos, la producción de sentidos de actores sociales inmersos en contextos sociales, políticos, económicos y culturales.

Una cultura proyecta a los seres humanos a la vida, les dota de sentidos de pertenencia y les permite ocupar el mundo de modo original, copar y actuar en los espacios públicos, interculturales y privados, dentro de un contexto histórico determinado. La música es un elemento sustancial dentro de una cultura, porque crea identidades, símbolos, emociones, sentidos de pertenencia.

La cultura es la gran mediadora y el contexto último de todo proceso de comunicación y de su significación social e histórica. La cultura contiene las normas, modos de interactuar que promueven patrones particulares de entendimiento humano.

Las culturas andinas se expresan en un *ethos barroco* que evoca el significado de morada, al tiempo de dotar a los individuos de códigos de interpretación y comportamiento únicos, originales en relación con otros *ethos* y otras culturas. A partir del *ethos barroco* se entienden los espacios, formas, medios y mecanismos desde los cuales se produce la comunicación y se construye socialmente la realidad en las dos dimensiones analizadas: producción/consumo, especialmente del valor de uso de mercancías musicales articuladas a las principales fiestas de kichwas y aymaras, y en lenguaje, fundamentalmente en el relato de canciones populares de las comunidades andinas estudiadas.

Lo que distrae al protagonismo del sujeto en la comunicación son los hechos y procesos culturales de la modernidad capitalista que presentan al léxico, a los signos, a sus sentidos con referencia en sí mismos, desprovistos de la acción humana en procesos comunicacionales como la información, la publicidad y la cultura de masas que aparecen sin referencia cultural de los sujetos destinatarios.

La comunicación y cultura que producen las comunidades andinas enfrentan una modernidad eurocéntrica que pensó y organizó a toda la humanidad en función de sus concepciones culturales específicas de espacio y tiempo a partir de su propia experiencia, de sus procesos históricos y culturales, que se difundieron como patrones de referencia superiores y universales. Implica una mundialización de una analítica del mundo moderno, en la que se entiende la modernidad como un metarrelato con el que se ha constituido la humanidad, en un sistema colonial/imperial, centro/periferia, al que se articula el tiempo, el espacio y los pueblos en el mundo. Especialmente se comparó dos comunidades indígenas de Ecuador y Bolivia integrada por kichwas y aymaras, respectivamente, lo que implica una analítica decolonial.

Esta tesis contrastó la producción mediática de productos de la industria cultural, así como la comunicación relacionada con saberes no occidentales de culturas que contienen

formas de interacción “cara a cara” personal y comunitaria, preeminente en rituales y espacios culturales, como los mercados populares, fiestas y tradiciones andinas.

Conclusiones del Capítulo II. Contexto histórico de Ecuador y Bolivia

En este Capítulo se reflexionó acerca del contexto histórico en Ecuador y Bolivia en su relación con sectores sociales especialmente indígenas. Se analizaron los patrones comunes para los dos países para entender cómo convergen y divergen las particularidades de cada país.

Los países latinoamericanos como Ecuador y Bolivia se formaron luego de un lento y largo proceso, pretendieron alcanzar un dominio territorial, centralización del poder en las fuerzas de sus burocracias, y en el alcance de sus capacidades y autonomías, intenciones que nunca se realizaron en la región porque lo impidió la colonialidad del poder en las sociedades abigarradas de Ecuador y Bolivia. Se aplicaron varios momentos o modelos que fluctuaron en sus intenciones respecto de la dominación, unas veces fueron incluyentes y otras, excluyentes, en relación con culturas, sectores y movimientos sociales.

A partir de la constitución de repúblicas en América Latina, se constituyeron sociedades que combinaron relaciones serviles, legados coloniales, poder eclesial católico, orden social patrimonial con relaciones salariales y de mercado, relaciones subsumidas al capitalismo de dominio mundial por los países del Centro. Se aplicó una concepción racista para incorporar a pueblos y etnias a la división social del trabajo; en la servidumbre ubicaron a los indígenas, en las de esclavitud, a los afrodescendientes, en ocupaciones independientes de comercio, artesanía o en las relaciones capital-salario se ubicaron los blancos y mestizos, espacios laborales considerados la cúspide de la clasificación social racista. Esta colonialidad del poder se produjo en el marco del dominio mundial de la modernidad eurocentrada.

Los indígenas fueron considerados durante el siglo XIX y parte del siglo XX como gente sin conocimiento de las leyes incapaces de actuar en el mundo público con voz propia, otros hablaban en su nombre y los representaban.

Las décadas de 1930 y 1940 se produjo la construcción de los Estados nacionales a partir de la crisis de la hegemonía de la oligarquía que obligó a las clases burguesas a

dedicarse a sus tareas pendientes para consolidar el desarrollo del capitalismo y liquidar las bases materiales que dominaban los terratenientes patrimonialistas. Este proceso se produjo en medio de pugnas y acercamientos de poder que obligó a la burguesía a tener momentos que fluctuaban entre su dominio hegemónico y momentos de pactos con el resto de fracciones oligárquicas y terratenientes: una hegemonía compartida.

A partir de medidas tales como el control e integración a la nueva dinámica de la sociedad capitalista a trabajadores asalariados, los gobiernos liberales procuraron un acceso mínimo al movimiento obrero a niveles de bienestar, es el origen del corporativismo que negociará con el Estado el desarrollo de un marco jurídico para atender las reivindicaciones sociales de diversos sectores populares.

Hasta la década de 1960, el Estado en el Ecuador demostró imposibilidad para procesar las demandas de los indígenas y otros sectores sociales, porque se lo diseñó desde una concepción de poder elitista blancomestiza que marginó al resto de poblaciones.

En lo político, Ecuador y Bolivia han tenido regímenes democráticos que han sido inestables durante varios momentos, se han alternado con regímenes dictatoriales, porque sus sectores dominantes se han fragmentado y ninguna fracción supo capitalizar la hegemonía. Tampoco los sectores populares han logrado preeminencia o presión para imponer sus reivindicaciones.

En Ecuador y Bolivia los modelos dependientes del desarrollismo y neoliberalismo, aplicados en aproximadamente 50 años, desde mediados del siglo XX, no lograron beneficios para la mayoría de sus poblaciones. Fueron modelos políticos y económicos excluyentes de sectores sociales y de la diversidad de culturas.

Durante las décadas de 1960 y 1970 los Estados fueron el pilar fundamental del modelo de desarrollo hacia la modernización, también llamado modelo desarrollista, protector de la industria mediante un sistema regulador del mercado en los países latinoamericanos. Estados del bienestar, también conocidos como benefactores, que estimularon la demanda y el consumo mediante la redistribución de los ingresos y la elevación de la capacidad adquisitiva de la población: desarrollaron políticas sociales, subsidios, mayor preocupación por desarrollo urbano, infraestructura energética, vialidad, educación y salud y ciudadanía de la

población. Medidas de atención a sectores sociales pero que no logró su incorporación en la toma de decisiones estatales.

La diferencia entre Ecuador y Bolivia durante la aplicación de este modelo desarrollista estriba en distintos regímenes dictatoriales que los gobernaban, en el primero el régimen ecuatoriano lo presidía el General Guillermo Rodríguez Lara con mecanismos blandos, no registró represión importante, pero marginó a las comunidades indígenas y afrodescendientes a las que no permitió participación en ninguna instancia del Estado; mientras que en el segundo el gobierno boliviano del Coronel Hugo Banzer aplicó una política represiva con masacres a pueblos campesinos e indígenas, su exclusión estatal fue violenta.

Desde comienzo de la década de 1980, hasta mediados del 2000, Ecuador y Bolivia implementaron el neoliberalismo, un modelo fundamentado en el libre mercado, que excluyó económica y políticamente a importantes sectores sociales. A nivel económico, este modelo propuso la liberalización del comercio, creación de nuevos negocios, estabilidad de precios y clarificación de los derechos de propiedad. A través de la desregulación, liberalización, privatización, apertura de los mercados al inversor extranjero y la acción limitada del Estado en la economía y en la sociedad, sobre el supuesto de restauración de la competencia y el fin de demandas políticas entraron en conflicto con los objetivos de paz y justicia social en América Latina, porque se reprimió los derechos de asociación y se esforzó por eliminar los derechos sociales que van desde la seguridad social, la asistencia pública y la supresión del consenso.

La crisis económica, consecuencia del neoliberalismo produjo deterioro de las condiciones de vida de amplios sectores de la población. La crisis de representación, la falta de institucionalización de los partidos, el sometimiento a grupos de poder, el ineficiente desempeño gubernamental en la solución de problemas económicos y sociales son factores que contribuyeron al desencanto popular hacia los partidos y hacia el sistema político.

El declive de los partidos y de sus sistemas en Ecuador y Bolivia obedeció a la crisis económica producida por el neoliberalismo durante la década de 1990 y que ocasionó deterioro de las condiciones de vida de amplios sectores de la población. La crisis de

representación, la falta de institucionalización de los partidos, el sometimiento a grupos de poder, el ineficiente desempeño gubernamental en la solución de problemas económicos y sociales son factores que contribuyeron al desencanto popular hacia los partidos políticos.

La aparición de nuevos movimientos políticos que no han sido partidos ni movimientos sociales, casi siempre con carácter efímero, y la emergencia de “outsiders” fueron también factores que propiciaron al debilitamiento de los sistemas políticos en Ecuador y Bolivia.

En el transcurso de aplicación del neoliberalismo emergieron importantes sectores y organizaciones indígenas y campesinas en Ecuador y Bolivia que se opusieron a sus medidas, y lograron consolidarse como organizaciones de lucha, durante las década de 1990 hasta mediados del 2000. Con sus movilizaciones, los pueblos indígenas lograron la inclusión del reconocimiento explícito de las ciudadanías multiétnicas en las Constituciones de Colombia (1991), México (1992), Bolivia (1994), Ecuador (1998) y Venezuela (1999). En la década de 1990, los indígenas se ubicaron como actores fundamentales en el escenario político y social, lideraron a otras organizaciones sociales para oponerse a las políticas neoliberales y coadyuvaron en la caída de varios gobiernos. Se resaltan sus demandas por la tierra, la identidad, sus culturas y su lucha antirracista en el contexto de la globalización. Sus reivindicaciones más importantes provinieron de demandas culturales, agrarias, inclusionistas en la vida pública y antineoliberales, hasta derechos colectivos.

El momento histórico que viven Ecuador y Bolivia surgió con el cuestionamiento al neoliberalismo y a la modernidad capitalista cuando desembocó una crisis de su modelo universalizante que despreció y consideró inferiores a otras culturas en la globalización. En ambos países se crearon nuevas Constituciones con iniciativas como el *Sumak Kawsay* en Ecuador, y el *vivir bien* en Bolivia, orientadas a difundir la diversidad cultural y el pluriverso de pensamiento y propuestas sociales para la construcción de nuevas sociedades.

Actualmente, el debate de los distintos actores políticos, culturales, ecologistas y los gobiernos en Ecuador y Bolivia se centra en la construcción de modelos que buscan nuevas formas de organizar la economía, la sociedad, la política en beneficio humano y por el reencuentro con la naturaleza.

La recuperación y consolidación del Estado en países como Ecuador y Bolivia pasa por el debate de una nueva fase en la que lo nacional, o el Estado nación estaría desplazándose hacia la instauración de un Estado plurinacional que responda a una condición multisocietal, o mapas institucionales inscritos en múltiples ordenamientos territoriales.

Con la Constitución Política de Ecuador del 2008, se orienta al Estado para superar la concepción que veía al ser humano y a la naturaleza como dos fuerzas antagónicas en constante lucha, en la que terminó por imponerse la “racionalidad” humana pero con un deterioro importante de la naturaleza.

Las refundaciones de Estados en Latinoamérica en los procesos de cambio actual se desarrollan en medio de profundas tensiones en los ejes étnicos, regionales, clasistas, culturales, por la compleja heterogeneidad de sus sociedades y el debate sobre varios proyectos de cambio que se aplican simultáneamente y a los que sus Estados deben condicionarse. Cambios que se ubican en tres escenarios: superar el dominio de Estados Unidos, superar el capitalismo y superar el subdesarrollo.

Conclusiones del Capítulo III. Productores, comerciantes e industria cultural musical de Otavalo y El Alto

Es un Capítulo que analiza el contexto de la relación entre productores y comerciantes de Otavalo y El Alto con la industria cultural que produce bienes musicales, difundidos por los grandes medios masivos en Ecuador y Bolivia.

La música popular andina se conformó fruto de un largo proceso histórico de mestizaje en el que se sincretizó la influencia española y sus instrumentos renacentistas con el aporte de las cosmovisiones y de instrumentos andinos originarios, además de los afrodescendientes. Sus ritmos, actualmente, son producto de referencias culturales condicionadas por el contexto histórico, político, social y económico.

En la música popular, el proceso de mestizaje está en marcha, se producen diversos procesos de sincretismo inconclusos con la multiplicidad de culturas y su interacción entre indígenas, mestizas y afrodescendientes en Ecuador y Bolivia. La música popular en Otavalo y El Alto, al igual que el resto de elementos de sus culturas, se desarrolló sobre la base

de una identidad mestiza que combinó lo indígena y lo popular en un proceso en permanente flujo e interacciones entre identidades.

El proceso modernizador impulsado en Ecuador y Bolivia dinamizó social y culturalmente a distintos grupos musicales que incorporaron a sus estilos andinos instrumentos electroacústicos y digitales en las últimas décadas.

En lo económico y comunicacional, los kichwas otavaleños han desarrollado estrategias mercantiles que consisten en especialización de artesanías y textiles, fundados en conocimientos ancestrales, y han formado lazos y redes familiares de productores y comerciantes, base de empresas, a lo que se suma la producción simbólica y de sentidos ligadas a la economía comunitaria.

Los productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo y en El Alto están inmersos en prácticas sociales vinculadas a la música, estas comunidades dan significación a sus canciones o melodías, ritmos e instrumentos desde sus cosmovisiones y contexto cultural. Existe una producción de música en Otavalo y en la ciudad de El Alto condicionada por procesos culturales, rituales, identidades, de carácter local, regional y marginal y otra producción ligada a incipientes industrias culturales. Son culturas populares insertas en procesos hegemónicos de producción económica y experiencias excluyentes producto de relaciones conflictivas. La música se ha enriquecido de sincretismo en Otavalo y en El Alto con la incorporación de nuevos instrumentos que la globalización difunde, al mismo tiempo que se mantienen ensambles y ritmos tradicionales.

Entre las décadas de 1970 y 1990 en Otavalo se activaron grupos culturales para reivindicar derechos culturales, conocimientos, valores, dinamización y uso del idioma. Es un movimiento que reivindicó el protagonismo de seres humanos otavaleños para impulsar su cultura kichwa, su cosmovisión que comprende, entre los ámbitos fundamentales, la educación, la salud, el medio ambiente, la gobernabilidad, la ritualidad y sus interacciones sociales.

En Otavalo, el Municipio desde el 2000 al mando del primer Alcalde indígena, Mario Conejo, aplica un modelo intercultural para la integración de indígenas y mestizos

con resultados favorables a la interacción social y cultural, aunque todavía existen conflictos sin resolución.

En El Alto la mayoría de sus habitantes han alcanzado un nivel de mestizaje económico, social y cultural, fruto de la incorporación de modos de vida urbanos a la interacción de las comunidades aymaras, con una participación en el mercado en el que se inscriben con otra manera de pensar desde la óptica comunal y cultural.

En El Alto la música popular está ligada a rituales en los que participan músicos populares que interpretan ya sea instrumentos ancestrales o instrumentos de bronce en bandas integradas por cientos de músicos y danzantes cada una. Es común su intervención en Entradas o procesiones de danzas callejeras religiosas, fiestas relacionadas con la liturgia católica en el marco familiar y comunal que promueve cosmovisiones y tejen sincretismos culturales.

La industria cultural musical se piensa como un proceso que incide en la conformación cultural de las audiencias o destinatarios, mediante la producción en serie y de modo mecanizado de canciones, en función del supuesto requerimiento del mercado. Con la industria cultural musical los individuos en la modernidad son conformados culturalmente mediante el trabajo mecanizado y explotado a partir de una racionalización que genera opresión. La racionalidad tecnológica de la modernidad es hegemónica, implica la despersonalización del trabajo en la sociedad. Esto genera pérdida de los referentes de la modernidad: merma del ser y sobreestimación del tener.

El neoliberalismo facilitó la mundialización y concentración de intercambios de bienes simbólicos producidos por países industrializados que subsistieron en América Latina al mismo tiempo con escasas industrias culturales nacionales, piratería, equipamiento de producción simbólica y otros intercambios simbólicos relacionados con culturas populares que privilegiaron la interacción comunitaria.

La música es uno de los bienes producida como mercancía por la *industria cultural*, sumida en la tendencia de concentración del capital, de modo masivo, característica de la economía moderna.

En las mercancías musicales de la *industria cultural* organizada como gran empresa capitalista prima el *valor de cambio* por sobre el *valor de uso*; pero, paradójicamente, el *valor de cambio* de la mercancía musical depende del *valor de uso* simbólico que promueve el consumo porque las canciones generan sentidos, identidades, sensaciones y emociones en el universo simbólico del ser humano.

Las nuevas tecnologías vinculadas con el internet, las computadoras y los celulares han creado una multiplicidad de canales de acceso a una cantidad importante y dispersa de producciones musicales autónomas e independientes de las empresas de producción musical.

Existe una sobreabundancia de canciones, los consumidores escuchan un poco de todo pero no llegan a apreciar la función comunicacional de la música. Las nuevas tecnologías diversifican las opciones de un usuario que combina el escuchar música con otras actividades de ocio relacionadas con videos, juegos, chat en línea, etc.

El cambio tecnológico arrastró a las empresas productoras de discos a una crisis de ventas que las obligó a modificar su base industrial tecnológica en aras de la supervivencia; estos cambios tecnológicos producen la emergencia de nuevas empresas que anulan a otras hasta su desaparición.

Otras corrientes de investigación reflexionan la industria de la música con procesos conflictivos de poder simbólico, dominación, hegemonía y violencia simbólica que se expresa en relatos de las canciones y en su significación social e histórica.

En la industria cultural se concibe a la música popular con “atraso” frente a la producción musical hegemónica que se la ubica con “progreso”, implica dominación de los sectores dominantes que detentan lo moderno.

La industria cultural genera masificación frente a una extraordinaria diversidad cultural que existe en países latinoamericanos. Hay una producción de música popular relacionada con procesos tradicionales, rituales, de identidades y de memoria histórica, de carácter local, regional y marginal y otra producción ligada a incipientes industrias culturales.

En Otavalo y El Alto, los negocios de CDs y DVDs venden diversos temas relacionadas con fiestas, rituales, romance o decepciones amorosas y con la vida cotidiana. Existe también preferencia por melodías y canciones con ritmos nuevos como la tecnocumbia en Ecuador y la música chicha en Bolivia.

Conclusiones del Capítulo IV. Comunicación y significación de productores y comerciantes de mercancías musicales

Es un Capítulo que aborda el análisis sobre los sentidos de productores y comerciantes de Otavalo y El Alto alrededor de mercancías de música en los rituales y dinámicas culturales de sus comunidades.

La justificación capitalista sobre el lucro, la ganancia o rentabilidad, tal como pregonan clásicos de la economía ortodoxa ha sido cuestionada por distintas corrientes de pensamiento de la economía política, la sociología, la sociosemiótica por los conflictos sociales que genera. Es una falacia la creencia del denominado “hombre económico” que explica un fin rentable en la vida de los seres humanos porque privilegia a una minoría en perjuicio de una mayoría.

Con la modernidad capitalista prevalece la organización empresarial sobre el resto de la población. Los empresarios capitalistas -preocupados por los bienes, su producción, distribución, consumo, las ganancias, y el dinero- desplazan a planos secundarios inquietudes sobre la familia, los parientes, las amistades, la diversidad cultural, que han sido el centro de atención de los kichwas de Otavalo y los aymaras de El Alto.

Las mercancías musicales que se producen en Otavalo y El Alto contienen la contradicción del *valor de uso* y el *valor*. La contradicción no estalla para los productores y comerciantes porque los dos polos de la mercancía: *valor de uso* y *valor*, nunca concuerdan en el tiempo y en el espacio. Los productores y consumidores se relacionan indistintamente en un polo o en el otro porque la mercancía se presenta ya sea como *valor de uso*, forma concreta o natural; o como forma de *valor*, como dinero.

El fetichismo de la mercancía en el capitalismo consiste en la cosificación de las relaciones humanas, especialmente del trabajo socialmente determinado, denigrado al privilegiar el culto a la mercancía, la tecnología y el dinero. El fetichismo hacia la

mercancía y las ansias de poder y posesión generan ambición sobre la riqueza. La alienación, se produce porque la mercancía oculta o degrada la dimensión del trabajo humano concreto.

El *ethos barroco* de las culturas andinas reconoce la contradicción antagónica entre la lógica del *valor* y el *valor de uso*. Las ansias de lucro y de poder existen en los procesos productivos y de consumo de mercancías musicales que afectan la dinámica del *valor de uso* que implica la vida y el goce; pero las comunidades andinas se inclinan por el *valor de uso*.

Para los productores y comerciantes de las comunidades indígenas el dinero y las mercancías musicales se vinculan con la reproducción de las interacciones culturales y prácticas espirituales para las que las comunidades indígenas se preparan durante el año. Difiere de la concepción moderna ortodoxa del dinero y el mercado como externos al mundo concreto de la gente. Al mismo tiempo de producir y consumir el *valor de uso* de estas mercancías se producen e interpretan signos.

En el proceso de producción de las mercancías musicales los saberes pertenecen al artesano, la identidad entre conocimiento y productor demuestra el vínculo entre sujeto y *producto* del trabajo concreto por la conciencia de lo que se produce. No hay la alienación entre el productor y la mercancía, tal como existe en el resto de los sistemas de producción y consumo de la sociedad capitalista en los que el trabajador no conoce ni es dueño del resultado final de las mercancías.

La música de kichwas y aymaras es uno de los ámbitos en el que se puede observar la influencia del *ethos barroco* como referencia cultural de las comunidades indígenas, de saberes, sentidos semiótico-culturales, fantasía y goce estético que se concentran en el *valor de uso* de las mercancías, tanto por su originalidad cultural, como en su relación con identidades y la diversidad cultural de la región.

Las comunidades indígenas realizan el *valor de uso* en sus ritos, fiestas y celebraciones porque las mercancías musicales, vestidos, máscaras y otros requerimientos rituales las emplean desde el rasgo barroco de la escenificación, para alcanzar

simbólicamente la realización vital, la cohesión comunitaria y la corresponsabilidad colectiva.

En las fiestas y celebraciones no hay ganancias ni explotación del trabajo, son muy poco productivos desde la óptica mercantil, no contribuye a la acumulación de riqueza, como buscarían propietarios individuales para la realización del valor de la mercancía en la modernidad capitalista.

Para quienes se hacen cargo de los gastos de la fiesta (priostes en Ecuador, prestes o pasantes en Bolivia) la interacción cultural es importante, les interesa más el prestigio y reconocimiento de sus comunidades antes que la cantidad de dinero que inviertan.

Los participantes en la ritualidad buscan satisfacción de beneficios simbólicos y espirituales, *valor de uso*: saberes, identidades, sentidos de gozo, procesos simbólicos de revitalización, realización al interior de la comunidad o la familia, prestigio, reconocimiento social, emociones y afectos.

La fiesta en el mundo andino es altamente integradora, es el acto social total a cuya organización y ensayos dedican las comunidades indígenas durante un lapso importante en el calendario anual que varía según la magnitud de la fiesta, en la que se realizan valores andinos de reciprocidad, complementariedad de polos opuestos, corresponsabilidad.

Los valores andinos son principios holísticos que promueven la relación de totalidad e integralidad y que han prevalecido en los espacios comunitarios e interculturales. Estos sirven de base para aportar a procesos de sincretismo o mestizaje, para ampliar el *ethos* de los seres humanos en sus interacciones culturales, sociales, éticas, en el respeto y relación con la naturaleza y en el reconocimiento de la diversidad cultural.

Conclusiones del Capítulo V. Comunicación, sociosemiótica y mercancías de música

En este Capítulo se estudió cómo se produce la comunicación y los sentidos culturales con las mercancías musicales de instrumentos, CDs y DVDs de kichwas ecuatorianos y aymaras bolivianos.

El estudio sociosemiótico y comunicacional de la significación, que se aplicó a los productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo y El Alto desde los elementos y funciones de la comunicación, explica los sentidos de la dimensión

producción/consumo de las mercancías, y de la dimensión del lenguaje de canciones populares.

La significación puede privilegiar la subjetividad (privilegia al *sujeto*) u objetividad (resalta al *objeto*) tanto en la dimensión producción/consumo de mercancías, como en la dimensión lenguaje que se expresa en los relatos de las canciones de acuerdo a la importancia o jerarquía que se dé a una o varias de las funciones de la comunicación.

La estrategia de abundancia y amontonamiento de las mercancías para la atracción en los puestos de venta en Otavalo y en El Alto, por parte de comerciantes, es una situación cultural que apunta al *interpretante* o *sujeto consumidor* para agradarle y atraerle a partir del *mensaje* y del *código* de interpretación, de la exposición con sentido barroco, por el amontonamiento, es una estrategia de significación que privilegia el vínculo social y cultural con las mercancías.

En el ritual del regateo, los participantes o actores representan una autoescenificación en su interacción cara a cara, a partir de esta situación de comunicación buscan un acuerdo, al mismo tiempo comerciante y consumidor aceptan mutuamente su representación y su influencia mutua como sujetos y procuran negociar el precio de la mercancía. Esta comunicación dialógica identifica a los sujetos comerciante (*comunicador*) y *consumidor* (*interpretante*) con las funciones *propositiva* y *asuntiva*. Es otra situación de significación con preeminencia del *sujeto*.

La significación con el *Ekeko*, muñeco que mimetiza a un ser humano de origen aymara integrado a la vida comercial de El Alto, que debe ser un regalo de alguien cercano para que el beneficiario alcance el deseo de la abundancia, es otro ejemplo cuya situación de comunicación se basa en la “relacionalidad” de un ser humano que “es” en la medida que se relaciona con los demás, es decir, interacción cultural, otra preeminencia subjetivante porque se centra en el *sujeto*.

En 16 canciones analizadas con las funciones jakobsianas, que se escribieron para contar la vida de los individuos y sus ámbitos sentimentales, políticos, artísticos: sus relatos privilegian 4 de las 6 funciones de la comunicación. 11 canciones privilegian a 3 funciones del *sujeto*: *expresiva*, *conativa* y *metalingüística*, narraciones que resaltan las acciones de

seres humanos. Sola la función *referencial* es objetiva en 5 canciones, porque privilegia al *objeto* o contexto objetivante sobre el ser humano y a la referencialidad cognitiva.

En 7 canciones de la música popular: 3 kichwas y 4 aymaras analizadas, el *mundo posible* de sus relatos refleja el *mundo de referencia* o las cosmovisiones de los kichwas otavaleños y aymaras alteños acerca de su *mundo real* que comprende situaciones o sucesos de comerciantes, interacción entre *sujetos* que participan en fiestas y su vinculación con instrumentos musicales.

En los relatos de la música popular de 16 canciones de Ecuador y Bolivia, de acuerdo con el modelo actancial aplicado, de los seis elementos greimasianos el *sujeto* y el *objeto* son los más comunes en todas las narraciones que se ubican en el eje fundamental del deseo. En 7 narraciones plantean la realización del *sujeto* que alcanza su *objeto*, es un sujeto del *poder*. En las 9 restantes el rol actancial del *sujeto* es parcial o totalmente frustrado porque o lo consigue mínimamente o no logra realizar definitivamente su *deseo*, es un *sujeto virtual*. Solo en 2 canciones, de las analizadas, se encontró al elemento actante *ayudante* que está dentro del *eje de la participación* en este modelo semiótico.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara, Manuel y Freidenberg, Flavia (2001). *Partidos políticos en América Latina. Países Andinos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Alfaro, Rosa María (1993). *Una Comunicación para otro Desarrollo*. 2da. edición, Lima: Calandria.
- Andes (2010) “Fanesca, cuatrocientos años de identidad ecuatoriana”, <http://www.andes.info.ec>, marzo 31, 2010.
- Anónimo (2005). *Popol Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés*. Argentina: El Cid Editor. Disponible en www.ebrary.com, visitada en septiembre 18, 2015.
- Arze, Eduardo. (2002). *El Programa del MNR y la Revolución Nacional. Del movimiento de Reforma Universitaria al ocaso del modelo neoliberal (1928-2002)*. La Paz: Plural Editores.
- Arnaud, G. y Mayta, E. (2010). “Membrillos para espantar el k’ita Carnaval. Pandillas de carnaval en Semana Samasa Alta. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores ...en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*. Tomo 1, Universidad Autónoma Tomás Frías, La Paz: Plural Editores.
- Ats (2014). “El Alto”. Disponible en www.ats.abris-a.com, visitada en junio 24, 2014.
- Báez, René (1992). *Ecuador: ¿genocidio económico o vía democrática?*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Barthes, Roland (1970). *La semiología*. Buenos Aires: Colección Comunicaciones.
- Barthes, Roland (1972). *Análisis estructural del relato*. Segunda edición, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BBC Mundo (2010). *Delfín Quishpe, un fenómeno musical en Internet*. Disponible en www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2010/12/101201, visitada en abril 19, 2013.
- Becerra, Jesús (2005). “Culturas de Pantalla y Violencia Simbólica”. *Quórum Académico*. Vol. 2, Nro. 2: 89-103. www.redalyc.org, visitada en febrero 18, 2013.

- Becker, Marc. (2007) “El Estado y la etnicidad en la Asamblea Constituyente de 1944-1945”. *Etnicidad y poder en los países andinos*. Quito: UASB/Universidad de Bielefeld/CEN.
- Berger, P y Luckmann, T. (1979). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Blanco, Desiderio y Bueno, Raúl (1989). *Metodología del análisis semiótico*. 3era ed., Perú: Universidad de Lima.
- Boltanski, Luc y Chiapello, Éve (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Editorial Akal.
- Boron, Atilio (2003). *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. 4ta. edición, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1999). “Rethinking the State: Genesis and Structure of the Bureaucratic Field”. *State/culture: State-formation after the cultural turn*. New York: Cornell University Press, Ithaca.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Pensamiento y acción*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bourdieu, Pierre (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bremond, Claude (1972). “La logica de los posibles narrativos”. *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Burgoa, Tito (2010). “Reflexionando el valor cultural del tinku-encuentro”. *XXIII Encuentro Anual de Etnología-RAE 2009*, Tomo II. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- Cavour, Ernesto (2010). *Instrumentos musicales de Bolivia*. 3era. ed., La Paz: Producciones Cima editores.
- Centeno, Miguel (2002). *Blood and Debt: war and the nation-State in Latin America*. Pennsylvania: University Park.
- CEPAL (1977) *El desarrollo económico y social y las relaciones externas de América Latina*. Documento presentado a la Tercera Reunión del Comité de Expertos

- Gubernamentales de Alto Nivel para evaluar la Estrategia Internacional de Desarrollo, Santo Domingo, República Dominicana.
- Cohen, Jean (2000). *Sociedad civil y teoría política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CONAIE (2007). *Propuesta de la CONAIE frente a la Asamblea Constituyente, Principios y lineamientos para la nueva Constitución del Ecuador. Por un Estado Plurinacional, Unitario, Soberano, Incluyente, Equitativo y Laico*. Quito.
- Coronel, Valeria (2011). “Chapter 7. The Juliana Revolution and its Enemies: Militaries, Socialists, Unions and Communities in a Negotiated Path to Social Rights 1925-1943” y “Chapter 8. The Building of a Democratic Front: Popular Movement and the negotiation of ‘Corporativist Democracy’ 1934-1944”. En *A Revolution in Stages: Subaltern Politics, Nation-State Formation, and the Origins of Social Rights in Ecuador, 1834-1943*. Disertación doctoral, New York University.
- Coronel, Valeria (2012). “La fragua de la voz: cartas sobre revolución, subjetividad y cultura nacional-popular”. *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara – 1930 a 1938*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Chauí, Marilena (2007). “Cultura y democracia”, versión editada de la Conferencia sobre su libro *Cultura e democracia: discurso competente e outras falas*, presentada en Salvador de Bahía, noviembre 11, Brasil.
- Cueva, Agustín (1973). *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Quito: Ediciones Crítica.
- Cueva, Agustín (1982) *El desarrollo del capitalismo en América Latina*. México: Editorial Siglo XXI.
- Cueva, Agustín (2007). *Agustín Cueva, pensamiento fundamental*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- De la Torre, Adrián y Guerrero, Pablo (2006). *Gonzalo Benítez, tras una cortina de años*. Quito: FONSAL.
- De Munter, Koen (2010). “Tejiendo reciprocidades: John Murra y el contextualizar entre los aymara contemporáneos”. *Revista Chungara*, Vol. 42, No. 1: 247-255. www.chungara.cl/ (visitada en marzo 15, 2014)

- Dussel, Enrique (2000). "Europa, modernidad y eurocentrismo". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Echeverría, Bolívar (1994). *Modernidad, Mestizaje Cultural, Ethos Barroco*. México: UNAM.
- Echeverría, Bolívar (1998a). *Valor de Uso y Utopía*. México: Editorial Siglo XXI.
- Echeverría, Bolívar (1998b) *La contradicción del valor y el valor de uso en el Capital, de Karl Marx*. México: Editorial Itaca.
- Echeverría, Bolívar (2000). *La Modernidad de lo Barroco*, 2da. edición. México: Editorial Era.
- Echeverría, Bolívar (2006). *Vuelta de Siglo*. México: Editorial Era.
- Echeverría, Bolívar (2007). Discurso de recepción del Premio Libertador Simón Bolívar al pensamiento Crítico, julio 24, Caracas, Venezuela.
- Echeverría, Bolívar (2008). "El ethos barroco y los indios". *Revista de Filosofía "Sophia"*, No. 2. www.revistasophia.com (visitada en marzo 14, 2012)
- Echeverría, Bolívar (2010). *Definición de la cultura*. 2da edición, México: Editorial Itaca.
- Echeverría, Bolívar (2011). *Antología Bolívar Echeverría. Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado, Presidencia de la Asamblea Legislativa Plurinacional.
- Eco, Umberto (1985). *Tratado de Semiótica General*, 3ra. edición. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, Umberto (1986). *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*. 3era. edición. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, Umberto (1994). *Signo*. 2da. Edición. Colombia: Editorial Labor.
- Eco, Umberto (1999). *Lector In Fábula. La Cooperación Interpretativa en el Texto Narrativo*. 4ta. edición. Barcelona: Editorial Lumen.
- Economía Bolivia (2014). "Censo: La Paz pierde población y El Alto la supera; Santa Cruz crece más". Disponible en www.economiabolivia.net, visitada en junio 22, 2014.
- Ecured (2014a). "El Alto Bolivia". Disponible en www.ecured.cu, visitada en junio 22, 2014.

- Ecured (2014b). “El trote (baile)”. Disponible en www.ecured.cu, visitada en septiembre 14, 2014.
- El Alto (2013). “Aniversario. Ayer bailaron 60 comparsas en la entrada 16 de julio”. Disponible en www.elaltobolivia.blogspot.com, visitada en junio 22, 2014.
- El Tiempo (2011). “La devoción no se ve, se siente”. *Diario El Tiempo*, diciembre 25.
- El Norte (2012). “Charijayac, un canto a la vida”. Disponible en www.elnorte.ec, visitada en agosto 20, 2014.
- Escobar, Arturo (2010). “América Latina en una encrucijada: ¿modernizaciones alternativas, posliberalismo o posdesarrollo?”. *Saturno devora a sus hijos: Miradas críticas sobre el desarrollo y sus promesas*. Barcelona: Editorial Icaria.
- Espinosa Fernández de Córdova, Carlos (2010). *Historia del Ecuador en Contexto Regional y Global*. Barcelona: Lexus Editores.
- Estermann, Josef (1998). *Filosofía Andina, estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Estudio de la música boliviana (2014). “La cueca y el bailecito”. Disponible en estudiomusicaboliviana.com, visitada en septiembre 10, 2014.
- Ferraro, Emilia (2004). *Reciprocidad, Don y Deuda, Relaciones y Formas de Intercambio en los Andes Ecuatorianos, la Comunidad de Pesillo*. Quito: FLACSO-Ecuador, Abya Yala.
- Flores, Lena (2009). “Las políticas públicas para el desarrollo económico local de Otavalo”. Disertación de Maestra en Ciencias Sociales, mención Desarrollo Local y Territorio, FLACSO-Ecuador.
- Fouce, Héctor (2010). “Tecnologías y medios de comunicación en la música digital. De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha”. *Revista Comunicar*, No. 34: 65-72. www.revistacomunicar.com/ (Visitada en febrero 10, 2013)
- Gandler, Stefan (2000). “Mestizaje cultural y ethos barroco. Una reflexión intercultural a partir de Bolívar Echeverría”. *Revista Signos Filosóficos*, Vol. 2, No. 3: 53-73. www.tesiuami.uam.mx (Visitada en febrero 15, 2013).
- Gandler, Stefan (2007). *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. México: Fondo de Cultura Económica.

- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1990). *Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*". México: Editorial Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2000). "Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina". *Revista Estudios Internacionales*, Vol. 33, No. 129, www.avancesveterinaria.uchile.cl (visitada en mayo 12, 2013)
- García Linera, Alvaro (2009). *Forma valor y Forma Comunidad*. La Paz: Manuela del Diablo Editores.
- García Linera, Álvaro (2010). "El Estado en transición. Bloque de poder y punto de bifurcación". *El Estado. Campo de Lucha*. La Paz: Manuela del Diablo Editores.
- Gérard, Arnaud (2010). "Tara y tarka Un sonido, un instrumento y dos causas (Estudio organológico y acústico de la tarka)". *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores ...en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*. Tomo 1, Universidad Autónoma Tomás Frías. La Paz: Plural Editores.
- Giddens, Anthony (1994). *Consecuencias de la Modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gobierno Autónomo Descentralizado de Otavalo (2013). *Actualización del Plan de Desarrollo y Formulación del Plan de Ordenamiento Territorial del Cantón Otavalo*. Disponible en www.otavalo.gob.ec, visitada junio 19, 2014.
- Gobierno Autónomo Municipal El Alto (2014). "Historia de la ciudad de El Alto". Disponible en www.elalto.gob.bo, visitada en junio 22, 2014.
- Gobierno Provincial de Imbabura (2014). "Inti Raymi 2014 Hatun Puncha del 21 al 30 de junio, Otavalo". Tríptico promocional, Otavalo.
- Godoy, Mario (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Goffman, Erving (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Guerrero, Andrés (2010). *Administración de poblaciones, ventriloquía y transescritura: análisis históricos, estudios teóricos*. Quito/Lima: FLACSO/Instituto de Estudios Peruanos.
- Gudynas, Eduardo (2009). "La ecología política del giro biocéntrico en la nueva Constitución de Ecuador". *Revista de Estudios Sociales*, No. 32: 34-47.
- Guerrero, Pablo (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Tomos I y II, Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica.
- Habermas, Jürgen (1989). *El Discurso Filosófico de la Modernidad*. Madrid: Editorial Altea.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana.
- Harvey, David (1998). "Compresión espacio-temporal y condición postmoderna". *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Harvey, David (2003). "La globalización contemporánea". *Espacios de Esperanza*. Madrid: Editorial Akal.
- Harvey, David (2014). *17 Contradicciones y el fin del capitalismo*. Quito: IAEN.
- Ibolivia (2014). "Tarqueada". Disponible en www.ibolivia.net/danzas/tarqueada, visitada en septiembre 14, 2014.
- Herrera, Ernesto (1996). "Los excluidos de un continente", *Revista Imprecor*.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1988). "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas". *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires. www.geocities.com/nomfalso.
- Hormigos, Jaime (2010). "Distribución musical en la sociedad de consumo: La creación de identidades culturales a través del sonido". *Revista Comunicar*, No. 34: 91-98. www.revistacomunicar.com/ (visitada en febrero 10, 2013)
- Instituto Nacional de Estadística (2014). "Bolivia Atlas Estadístico de Municipios". Disponible en www.ine.gob.bo, visitada en junio 22, 2014.

- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (2010). *Glosario del Patrimonio Cultural Inmaterial del Azuay*. Cuenca: INPC, Regional 6.
- Kjarkas (2014). “La historia de los Kjarkas”. Disponible en www.loskjarkas.com, visitada en junio 23 de 2014.
- Kowii, Ariruma (2005). “Cultura kichwa, interculturalidad y gobernabilidad”. *Revista Aportes Andinos*, No. 13. www.uasb.edu.ec/padh (visitada en julio 20, 2014).
- Kowii, Ariruma y Flores, Germán (2001). “Comunicación, interculturalidad y racismo”. *Comunicación en el Tercer Milenio*. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Kowii, Ariruma (2014). “La fiesta sagrada de los Kichwa Runa”. www.otavalosonline.com, visitada en junio 17, 2014.
- La Patria (2013). “Kullawada: danza del waphuri y la awila”. www.lapatriaenlinea.com, visitada en junio 25, 2014.
- Lalander, Rickard (2009). “Dilema intercultural y lucha indígena en Otavalo, Ecuador”. Bicentenario, *Anales N.E.* No. 12.
- Lander, Edgardo (2011). “El Estado en los actuales procesos de cambio en América Latina: Proyectos complementarios/ divergentes en sociedades heterogéneas”. *Más allá del desarrollo*. Quito: Fundación Rosa Luxemburg/Abya Yala.
- Lao-Montes, Agustín (2011), “Crisis de la Civilización Occidental Capitalista y Movimientos Antisistémicos”. *Revista Nexus Comunicación*, Vol. 3, No. 1.
- Larrea, María de Lourdes (2011): “Desafíos para las políticas públicas en la aplicación de la noción del buen vivir y de la economía social y solidaria”. *Del desarrollo al buen vivir. Desafíos para la construcción de alternativas solidarias en políticas públicas-Caso Ecuador*, Disertación de Maestría, FLACSO-ECUADOR.
- Laville, J.-L. y García, J. (2009), *Crisis capitalista y economía solidaria. Una economía que emerge como alternativa real*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Lechner, Norbert (1998). “La reforma del Estado entre modernización y democratización”. *Estado y Globalización*. Quito: ILDIS.

- López, Eduardo (2005). “Aproximación para un diagnóstico de las culturas como actividades y como industrias”. *Dinámica económica de la cultura en Bolivia*. Bogotá: Viceministerio de Cultura de Bolivia, Convenio Andrés Bello.
- López-Alves, Fernando. (2003). *La formación del Estado y la democracia en América Latina 1830-1910*. Bogotá: Editorial Norma.
- Lopez V., Felipe (1989). *Elementos para una Crítica de la Ciencia de la Comunicación*, México: Editorial Trillas.
- Lull, James (1992). "La Estructura de las Audiencias Masivas", *Revista Diálogos de la Comunicación*, No. 32.
- Macas, Luis (2011): “El sumak Kawsay”. *En Debates sobre cooperación y modelos de desarrollo. Perspectivas desde la sociedad civil en el Ecuador*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Mainwaring, Scott. (2008). “Deficiencias estatales, competencia entre partidos y confianza en la representación democrática en la región andina”. *La crisis de representación democrática en los países andinos*. Bogotá: Editorial Norma.
- Maldonado, Gina (2004). “Comerciantes y viajeros. De la imagen etnoarqueológica de ‘lo indígena’ al imaginario del Kichwa Otavalo ‘universal’”. Disertación de Maestría, FLACSO, Ecuador.
- Mallon, Florencia (2003). *Campesino y nación: la construcción de México y Perú poscoloniales*. México: CIESAS-Colegio de Michoacán y Colegio San Luis de Potosí.
- Mamani, Clemente (2012). “Los instrumentos musicales de bronce. Entre la instancia descolonizadora y la rebelión folklórica”. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Disponible en www.handle.net visitada en mayo 17, 2013.
- Marafioti, Roberto (2010). *Sentidos de la comunicación. Teorías y perspectivas sobre cultura y comunicación*. 3ra edición. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Mariátegui, José Carlos (2007). “El Problema de la Tierra”. *Siete Ensayos de la Realidad Peruana*, 3era edición. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martin Barbero, Jesús (1988). *De los Medios a las Mediaciones*, Editorial G. Gili, México.
- Martin Barbero, Jesús (1996). *Pre-textos*. Cali: Universitaria del Valle.

- Martín Seco, Juan Francisco (1998). “El Estado como factor de desarrollo”. *Estado y Globalización*. Quito: ILDIS.
- Martínez Fernández, Mirtha (2010). “*Anatas, erkes y cajas en los Chichas. Comparsas de carnaval en Tupiza, Remedios, Palala Baja, Quebrada Seca y Arata (Sud Chichas, Potosí)*”. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*. Tomo 2. La Paz: Plural Editores.
- Martínez, Rosalía (2010). “La música y el Tata Pujllay: Carnaval entre los Tarabuco (Bolivia)”. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*. Tomo 1. La Paz: Plural Editores.
- Marx, Carlos (1987). *El Capital. Crítica de la Economía Política*. Tomo 1, Buenos Aires: Editorial Cartago.
- Mattelart, Armand (2007). *Historia de la sociedad de la información*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mattelart, Armand y Mattelart, Michéle (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mayorga, René. 2004. “La Crisis del sistema de partidos políticos: causas y consecuencias. Caso Bolivia”. *Partidos políticos en la Región Andina: entre la crisis y el cambio*. Lima: Ágora Democrática-IDEA.
- Mejía, Mario (2005). *Hacia una filosofía Andina. Doce ensayos sobre el componente andino de nuestro pensamiento*. Disponible en www.filosofiaandina.com (visitada en agosto 25, 2014.)
- Mendoza, Adolfo (2014). “Senado declara a Bonny Terán y Jorge Oporto como Embajadores del Charango”. Disponible en www.adolfomendozaleigue.blogspot.com, visitada en junio 23, 2014.
- Moncada, Raúl (2012). “Mestizaje barroco e interculturalidad andina”. *Libro de resúmenes*. Ponencia presentada en la Jornada de Estudios Andinos, septiembre 18-21, en Tilcara, Jujuy, Argentina.

- Moncada, Raúl (2013). “Violencia simbólica en la música rocolera y tecnocumbia”. *Revista Chasqui*, No. 123: 82-90. www.revistachasqui.com/ (visitada en noviembre 14, 2013)
- Moya, Alba (2009). *Arte oral del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura.
- Mullo, Juan (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura.
- Narváez, Ancízar (2008). “El concepto de industria cultural”. *Industrias culturales, músicas e identidades*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Neso, Nicola (2013). “De la guerra del agua hasta la guerra del gas. Los movimientos sociales de Bolivia y la Elección de Evo Morales”. *Iberofórum*, No. 15: 207-232. www.uia/iberoforum (visitada en febrero 20, 2015).
- Oleas, Julio (2002). “Disputa en torno a la telefonía móvil”, *Revista Gestión*, No. 102.
- Ordóñez, David (2011). “Ritual del Mimula”. *XXV Encuentro Anual de Etnología-RAE 2011*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- Orozco, Guillermo (1995). *La Investigación en Comunicación desde la Perspectiva Cualitativa*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- Ortiz, Renato (2004). *Taquigrafiando lo social*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Ortiz, Santiago (2012). *¿Comuneros Kikchwas o ciudadanos ecuatorianos? La ciudadanía étnica y los derechos políticos de los indígenas de Otavalo y Cotacachi (1990-2009)*. Quito: FLACSO-Ecuador.
- Pachano, Simón (2007). *La trama de Penélope*. Quito: Flacso-Agora Democrática-Internacional Idea-Inmd.
- Pachano, Simón (2011). *Calidad de la democracia e instituciones políticas en Bolivia, Ecuador y Perú*. Quito: Flacso.
- Página Siete (2014). “Fallece el músico Jesús Durán, pero sus canciones quedarán”. Disponible en www.paginasiete.bo, visitada en septiembre 12, 2014.
- Palacios, Francisco (2008). “Constitucionalización de un sistema integral de derechos sociales. De la *Daseinsvorsorge* al *Sumak Kawsay*”. *Desafíos constitucionales, la*

- Constitución ecuatoriana del 2008 en perspectiva*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Panorama Negro (2011). “El Pase del Niño en Cuenca”. Disponible en www.panoramanegro.com, visitada en noviembre 9, 2011.
- Parra, León (2009). “Un análisis de la dinámica productiva del sector informal en las ciudades de la Paz y El Alto, Bolivia en 2009: el caso del sector textil”. *Revista Ean*, No. 70: 150-156. www.journal.ean.edu.co/index.php/Revista/article/view/542/529 (Visitada en noviembre 14, 2012)
- Pérez Lindo, Augusto (1995). *Mutaciones, Escenarios y Filosofías del Cambio del Mundo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Podestá, Juan (2007). “Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización”. *Revista Ciencias Sociales*, No. 19: 95-117. www.revistacienciasociales.cl/ (visitada en febrero 15, 2013)
- Polanyi, Karl (1992). *La Gran Transformación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Polet, Francois. (2008). *¿Democrática, indigenista y socialista?*. Madrid: Editorial Popular.
- Portal Informativo de Salta (2014). “Bailecito”. Disponible en www.portaldesalta.gov.ar, visitada en septiembre 10, 2014.
- Postero, Nancy G. (2007) “*Now we are citizens. Indigenous politics in posmulticultural Bolivia*”. California: Stanford University Press.
- Poupeau, Franck (2010). “El Alto: una ficción política”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*. No. 39.
- Prada, Raúl (2010). “Umbrales y horizontes de la descolonización”. *El Estado. Campo de Lucha*. La Paz: Manuela del Diablo Editores.
- Quijano, Aníbal (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Quijano, Aníbal (2003). “Notas sobre ‘Raza’ y Democracia en los países Andinos”, *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 9, nº1.
- Racionero, Luis (2004), “Carpentier y lo real maravilloso”. *Revista La Vanguardia*.

- Ramírez, Franklin y Minteguiaga, Analía (2007). “El nuevo tiempo del Estado. La política *posneoliberal* del correísmo”. *Revista Osal*, No. 22.
- Ramírez, Franklin, (2009). “El movimiento indígena y la reconstrucción de la izquierda en Ecuador”, En *Los Andes en Movimiento. Identidad y poder en el nuevo paisaje político*. Quito: Universidad Andina, UASB / CEN/ Universidad de Bielefeld.
- Ramírez, René (2010). *Socialismo del Sumak Kawsay*. Quito: Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo.
- Ramón, Galo (1993). *El Regreso de los Runas*. Quito: COMUNIDEC.
- Ramonet, Ignacio (1998). *La Tiranía de la Comunicación*. Madrid: Editorial Debates.
- Ramonet, Ignacio (2002). "El tratamiento de la información económica en el periodismo de hoy", ponencia presentada por el aniversario del Fondo de Garantías de Depósitos y Protección Bancaria, FOGADE, abril 4, Caracas. Disponible en www.analitica.com, visitada en julio 17, 2012.
- Ramonet, Ignacio (2009). *La catástrofe perfecta*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Ramonet, Ignacio (2010). “Una reflexión sobre los medios y la democracia”, Resumen conferencia Ignacio Ramonet: CIESPAL. Disponible en www.lalineadefuego.info, visitada en julio 17, 2012.
- Reguillo, Rossana (1997). "El Oráculo en la Ciudad: Creencias, prácticas y geografías simbólicas ¿Una agenda Comunicativa?" *Revista Diálogos de la Comunicación*, No. 49.
- Reguillo, Rossana (2008). “Saber y poder de representación: la(s) disputa(s) por el espacio interpretativo”. *Revista Comunicación y Sociedad*, No. 9: 11-33. www.comunicacionsociedad.cucsh.udg.mx/ (visitada en febrero 15, 2013)
- Restrepo De Guzman, Mariluz (1986). “Bases para la Comprensión Científica de la Comunicación”, *Revista Signo y Pensamiento*.
- Rincón, Omar (2008). “Lo bailao no se quita. La música como práctica comunicativa y cultural”. *Industrias culturales, músicas e identidades*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Rizo, Marta (2004). “El interaccionismo simbólico y la Escuela de Palo Alto. Hacia un nuevo concepto de comunicación”. *Revista Razón y Palabra*, No. 40: 2-20. www.razonypalabra.org.mx (visitada en marzo 5, 2014)
- Robles, Román (2007). “Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales”. *Investigaciones Sociales*. Lima: UNMS.
- Rodrigo Alsina, Miquel (2005). *La construcción de la noticia*. 2da. Edición. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Rodríguez, Marcelo (2008). *Guía Metodológica en Multimedia de Instrumentos Andinos, utilización de Pífanos y Payas en la Educación Regular Musical y en el Quehacer Artístico de Niños, Jóvenes de Quito Sur y Barrios Aledaños*. Quito: Ministerio de Cultura.
- Rodríguez Moncada, Ernesto (2009). “Reflexiones en torno al mestizaje y sus implicaciones para la relación oralidad/escritura en el marco de la discusión intercultural”. *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, Vol. 31, No.2. www.repositoriodigital.academica.mx (visitada en enero 10, 2014).
- Rodríguez, Raúl (2011). “De industrias culturales a industrias del ocio y creativas: los límites del ‘campo’ cultural”. *Revista Comunicar*, No. 36: 149-156. www.revistacomunicar.com/ (visitada en febrero 10, 2013).
- Rolling Stone (2012). *Delfín hasta el fin: ‘He madurado. No voy a cantar más sobre tragedias’*. www.rollingstone.es/specials/view/delfin-hasta-el-fin-he-madurado-no-voya-cantar-mas-sobre-tragedias (visitada en abril 19, 2013).
- Ruttastore (2014). “Mapa Ciudad de Otavalo”. Disponible en www.ruttastore.com, visitada en junio 24, 2014.
- Sánchez, Francisco y Freidenberg, Flavia (1998). “El proceso de incorporación política de los sectores indígenas en el Ecuador. Pachakutik, un caso de estudio”. *Revista América Latina*, No. 19: 65-79.
- Sánchez Patzy, Mauricio (2012). “Caporales for export. Los complejos circuitos andinos de la danza y la música de los caporales”. *Libro de resúmenes*. Ponencia presentada en la Jornada de Estudios Andinos, septiembre 18-21, en Tilcara, Jujuy, Argentina.

- Santos, Boaventura de Sousa (2010). *Refundación del Estado en América Latina. Perspectiva desde una epistemología del Sur*. La Paz: Plural Editores.
- Sarabino, Zoila (2007). “El proceso de constitución de las élites indígenas en la ciudad de Otavalo”. Disertación de Maestra en Antropología Social con mención en Estudios Étnicos, FLACSO, Ecuador.
- Sartori, Giovanni (2006). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. España: Punto de Lectura.
- Sen, A. (1997). *Bienestar, justicia y mercado*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Serrano, Sebastián (1984). *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Somohano Fernández, Abel (2012). *El concepto de poder simbólico como recurso para comprender la dimensión política de la comunicación masiva: hacia una posible articulación entre las propuestas de Pierre Bourdieu y John B. Thompson*. *Mediaciones Sociales*, No.10: 3-33. www.ucm.es/info/mediars (visitada en abril 4, 2013)
- Stobart, Henry (2010). “Tara y q’iwa, Mundos de sonidos y significados”. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*. Tomo 1. La Paz: Universidad Autónoma Tomás Frías, Plural Editores.
- Sztompka, Piotr (1993), *Sociología del Cambio Social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tapia, Luis y otros (2008). *Imperio, multitud y sociedad abigarrada*. La Paz: CLACSO, Manuela del Diablo Editores.
- Tapia, Luis (2010). “El Estado en condiciones de abigarramiento”. *El Estado. Campo de Lucha*. La Paz: Manuela del Diablo Editores.
- Tassi, Nico (2010). *Cuando el baile mueve montañas. Religión y economía cholo-mestizas en La Paz, Bolivia*. La Paz: Fundación Praia.
- Tassi, Nico (2012). *La otra cara del mercado. Economías populares en la arena global*. La Paz: ISEAT.
- Thompson, John, B. (1998): *Los media y la Modernidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Turner, Mark. (1997). *From two republics to one divided: contradictions of postcolonial nation making in Andean Peru*. Durham: Duke University Press.

- Torrico, Erick (1999). *Industrias culturales en la ciudad de la Paz*. PIEB, La Paz.
- Torrico, Erick (2010). *Comunicación. De las matrices a los enfoques*. Quito: Intiyan, Ediciones Ciespal.
- Torrico, Erick y Baldivia, Alejandra (2005). “De las industrias a las actividades culturales: Los conceptos, las normas y la incidencia de los sectores culturales en la economía boliviana”. *Dinámica económica de la cultura en Bolivia*. Bogotá: Viceministerio de Cultura de Bolivia, Convenio Andrés Bello.
- Touraine, Alain (1993). *Crítica de la Modernidad*, 2da. Edición. España: Talleres Gráficos Peñalara.
- Touraine, Alain (2000). *¿Qué es la democracia?*, 2da. Edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tuesta, Fernando (1999). *El juego político*. Lima: FES.
- UNESCO (2011). “Carnaval de Oruro”. <http://www.unesco.org/culture>, visitada en diciembre 17, 2011.
- Vela, María de la Paz (2003). “La Política Petrolera no despegas”, *Revista Gestión*, No. 111.
- Verdesoto, Luis (1994). “La difícil modernización de los partidos políticos en el Ecuador”. *Democracia y desarrollo. Memorias del VII encuentro de Historia y Realidad Social*. Cuenca: Idis.
- Vidales Gonzáles, Carlos (2008). “El marco semiótico de la cultura, un reto para el estudio de la comunicación”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Época II. Vol. XIV. Nro. 27.
- Vizer, Eduardo (2005). “¿Sociedad de la in-formación o de la comunicación? Entre el condicionamiento y la libertad”. *Quórum Académico*. Vol. 2, No. 2: 51-71. www.redalyc.org (visitada en febrero 18, 2013)
- Watzlawick, Paúl (1994). *¿Es Real la Realidad?*, 6ta. edición. Barcelona: Editorial Herder.
- Weber, Max (2006). *La Ética Protestante y el “Espíritu” del Capitalismo*. Madrid: Ed. Alianza.
- Winiaypa (2014). “Biografía Wniaypa”. Disponible en www.facebook.com/pages/Winiaypa, visitada en junio 23, 2014.

- Yashar, Deborah (2008). “Política indígena en los países andinos: patrones cambiantes de reconocimiento, reforma y representación”. *La crisis de la representación democrática en los países andinos*. Bogotá: Editorial Norma.
- You Tube (2014a). “Andesur (Cocanis 1924) Morenada 2014”. Disponible en www.YouTube.com, visitada en junio 23, 2014.
- You Tube (2014b). “Grupo Bonanza Eterno Amor”. Disponible en www.YouTube.com, visitada en junio 23, 2014.
- You Tube (2014c). “Los Payas – Amigo”. Disponible en www.YouTube.com, visitada en junio 23, 2014.
- You Tube (2014d). “LLajtaymanta – San Simon USA”. Disponible en www.YouTube.com, visitada en junio 23, 2014.
- You Tube (2014e). “Sumaj Punchay – Selección de tarqueadas”. Disponible en www.YouTube.com, visitada en junio 23, 2014.
- You Tube (2014f). “Yareta – Caserita comerciante”. Disponible en www.YouTube.com, visitada en junio 23, 2014.
- You Tube (2014g). “Se fue – Winiaypa – 2003”. Disponible en www.YouTube.com, visitada en junio 23, 2014.
- Zavaleta Mercado, René (1986). *Lo nacional-popular en Bolivia*. México: Editorial Siglo XXI.
- Zavaleta Mercado, René (1989). *El Estado en América Latina*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Entrevistas

Alonso, Agustín, aymara, Constructor de instrumentos bolivianos, Charanguista, La Paz, 14 de agosto de 2013.

Cachiguango, Alfonso, kichwa, Compositor, Director y Músico del grupo de música tradicional “Ñanda Mañachi”, Constructor de instrumentos andinos, Peguche, Otavalo, 10 de noviembre de 2012.

Castillo, Beatriz, Psicóloga, integrante de la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani, El Alto, 25 de agosto de 2013.

Cavour, Ernesto, Compositor, Inventor de instrumentos, Charanguista, La Paz, 12 de agosto de 2013.

Guaygua, Germán, aymara, Sociólogo, integrante de la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani, El Alto, 25 de agosto de 2013.

Hinojosa, Alfonso, Sociólogo, danzante integrante de la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani, El Alto, 24 de agosto de 2013.

Junaro, César, Director del grupo Savia Nueva, Compositor, Antropólogo, La Paz, 20 de agosto de 2013.

Kowii, Ariruma, kichwa, Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, Poeta, Quito, 15 de noviembre de 2013.

Mamani Colque, Clemente, aymara, Antropólogo, Músico, Quito, 30 de octubre de 2012 y El Alto, 22 de agosto de 2013.

Mamani Laruta, Clemente, aymara, Radiodifusor de programas relacionados con las bandas de instrumentos de bronce de la ciudad de El Alto, que participan en las Entradas de baile folklóricas en Bolivia, El Alto, 27 de agosto de 2013.

Pineda, Rodrigo, kichwa, Músico integrante del Grupo Samy, Constructor de instrumentos andinos, Quinchuquí, Otavalo, 26 de diciembre de 2013.

Pucuna, Jonatán, kichwa, Constructor de Instrumentos Andinos, Quito, 28 de enero de 2015.

Quimbo, José, kichwa, Compositor, Investigador de música andina, Otavalo, 10 de marzo de 2015.

Rodríguez, Marcelo, Músico, Compositor, Constructor de Instrumentos Andinos, Director de los ensambles de música Tierra Libre y Sur-Quitús, integrante de la Orquesta de Instrumentos Andinos, Quito, 28 de enero de 2015.

Rozo, Bernardo, Antropólogo, Etnomusicólogo, La Paz, 16 de agosto de 2013.

Sandoval, Patricio, Antropólogo, Investigador del Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural, IPANC, del Convenio Andrés Bello, Comunidad Andina de Naciones, Quito, 29 de enero de 2015.

Tassi, Nico, Doctor en Antropología, Investigador adjunto del University College London en temas relacionados con los pueblos indígenas de las tierras altas bolivianas, La Paz, 20 de agosto de 2013.

Otra fuente

Rodríguez, Wilmer y Tierra Libre (2012), *El Mundo Sonoro de los Andes*, CD de música, primer premio Concurso Discográfico, categoría étnica, Convenio Binacional Venezolano-ecuatoriano. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

ANEXOS

Anexo 1

Guía de preguntas para Entrevistas a Informantes Claves

Música, fiestas y rituales

1. ¿Cómo se financia una fiesta tradicional?
2. ¿Qué buscan los participantes en una ritualidad o fiesta?
3. ¿Qué papel juega la música en una fiesta o ritual?
4. ¿En qué fiestas hay música con instrumentos tradicionales o de bronce?
5. ¿En una fiesta hay inversión para obtener ganancia?
6. ¿Cómo se financian los trajes los danzantes de una fiesta?
7. ¿Cómo se financian los instrumentos los músicos participantes de una fiesta?
8. ¿Son canciones o melodías?
9. ¿Hay canciones propias de una fiesta?
10. ¿Qué sentido tiene la letra de una canción?
11. ¿Se identifican los participantes de la fiesta con el relato de una canción?
12. ¿Hay interpretación de la letra?
13. ¿Hay términos o palabras que remiten a una lengua o a normas para relacionarlas con el significado?
14. ¿Cuáles son los temas o referencias de las canciones?
15. ¿Cuáles son las funciones de comunicación más importantes en la canción?
16. ¿Identifican a los autores de las canciones?
17. ¿Hay personajes de una fiesta?
18. ¿Qué escenifica o representa el personaje de la fiesta?
19. ¿Hay interacción entre personajes?
20. ¿Interactúan los personajes con el público? ¿Cómo?
21. ¿Qué papel juega la música con la representación del personaje?
22. ¿Hay valores andinos presentes en la ritualidad (reciprocidad, complementariedad, correspondencia)?

23. ¿Qué lazos unen a los participantes de la fiesta (amistad, comunidad, familiaridad, camaradería)?

Productores y Comerciantes de Instrumentos Tradicionales

24. ¿Por qué construye instrumentos musicales?
25. ¿Cómo aprendió a construir?
26. ¿Dónde produce, tamaño del local de producción, es propia o arrendada u otro?
27. ¿Cuenta con servicios el local de producción?
28. ¿Cómo produce los instrumentos musicales?
29. ¿Cuántos participan en la producción?
30. ¿Qué tecnología tiene para producir instrumentos?
31. ¿A quién pertenece esta tecnología?
32. ¿Interviene en la producción el propietario de la tecnología?
33. ¿La producción es alta, mediana o pequeña?
34. ¿Tiene marca registrada, patente, inscripción legal en el Estado?
35. ¿Paga impuestos?
36. ¿Tienen parentesco los participantes de la producción de instrumentos?
37. ¿Cómo los comercializa?
38. ¿Cuántos participan en la comercialización?
39. ¿Tiene lugares de venta? ¿Dónde?
40. ¿Cuenta con servicios el local de venta?
41. ¿Cuántos días a la semana y cuántas horas diarias está abierto el local de venta?
42. ¿Hay ganancia?
43. ¿Cómo se distribuye el costo del producto?
44. ¿Tiene publicidad para la venta?

Relación con la Industria Cultural

45. ¿Cómo produce CDS y DVDS de música?
46. ¿Dónde produce, tamaño del local de producción, es propia o arrendada u otro?
47. ¿Cuenta con servicios el local de producción?
48. ¿Cuántos participan en la producción?

49. ¿Qué tecnología tiene para producir CDS Y DVDS?
50. ¿A quién pertenece esta tecnología?
51. ¿Interviene en la producción el propietario de la tecnología?
52. ¿La producción es alta, mediana o pequeña?
53. ¿Tiene marca registrada, patente, inscripción legal en el Estado?
54. ¿Paga impuestos?
55. ¿Tienen parentesco los participantes de la producción de CDS Y DVDS?
56. ¿Cómo los comercializa?
57. ¿Cuántos participan en la comercialización?
58. ¿Tiene lugares de venta? ¿Dónde?
59. ¿Cuenta con servicios el local de venta?
60. ¿Cuántos días a la semana y cuántas horas diarias está abierto el local de venta?
61. ¿Tiene relación con la gran industria?
62. ¿Tienen relación con medios masivos? ¿cuáles? ¿qué cobertura?
63. ¿Tiene relación con programas de música en radio y/o televisión?
64. ¿La gente se identifica con la música que vende o compra?
65. ¿Por qué prefiere una canción a otra?
66. ¿Hay ganancia?
67. ¿Cómo se distribuye el costo del producto?
68. ¿Tiene publicidad para la venta?

Anexo 2

Transcripción de Entrevistas a Informantes Clave

Ecuador

Cachiguango, Alfonso, kichwa, Compositor, Director y Músico del grupo de música tradicional “Ñanda Mañachi”, Constructor de instrumentos andinos, Peguche, Otavalo, 10 de noviembre de 2012.

¿Qué instrumentos construye?

Fabrico instrumentos de viento: rondadores, zamponas, flautas, quenenas, pingullos, payas.

¿Cómo aprendió y tiene ganancia?

Como autodidacta. El material traigo de Bolivia o Perú. Construyo solo para músicos bajo pedido. No vivo de la venta de instrumentos.

¿Conoce de otros constructores de instrumentos?

La fabricación se realiza a partir de organizaciones familiares, por ejemplo, padre, esposa e hijos participan del proceso de producción de instrumentos andinos para el turismo y para exportación. Igual que la comercialización de estos instrumentos en puestos de negocio en Otavalo que trabaja miembros de una familia en distintos sitios.

¿A quién pertenece el conocimiento de la construcción de instrumentos musicales?

El conocimiento pertenece al constructor de instrumentos musicales andinos como quenenas, zampañas, tarkas, charangos, entre otros, inmersos en redes familiares y comunidades indígenas, casi siempre de carácter generacional que los comercializan, es una producción mercantil simple.

¿Venden los CDs de su grupo Ñanda Mañachi?

Son piratas que venden CDs de todos los grupos incluido nuestro grupo.

¿Cuál es la historia del grupo Ñanda Mañachi?

El grupo Ñanda Mañachi alcanza popularidad internacional con sus viajes a Europa durante estas décadas. Es un grupo musical originario de Peguche, Otavalo, conformado por indígenas, interpretan desde hace 56 años la música popular producida en su comunidad, toca violín, arpa, guitarra, bajo eléctrico en combinación con una diversidad de instrumentos de viento y percusión andinos.

**Kowii, Ariruma, kichwa, Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, Poeta,
Quito, 15 de noviembre de 2013.**

¿Cómo se desarrolla una fiesta ritual en Otavalo?

En Otavalo la fiesta es consecuencia de la herencia ancestral. Dentro de la comunidad quichua otavaleña el tema de la ritualidad se ha mantenido bastante fuerte, sus formas, sus melodías, sus símbolos, se han mantenido como una de las características del mundo andino. Es a partir de esta evidencia lo que hace que se mantenga esta herencia. Lograr que esa evidencia esté casi eternizada. Me explico, el mito de la Laguna Imbacochoa o San Pablo habla de una pareja que nos les permitieron unirse y pidieron a los dioses convertirse en algo inmortal y se convirtieron a la mujer en la laguna y al hombre en lechero en la loma arriba para que se vean, no es muerte, es vida, y las poblaciones los convierten en un lugar sagrado, las huacas. Un mito ayuda a mantener la memoria cultural. La población convierte a lugares sagrados del mito, huacas. El matrimonio, pedido de mano yauqui, tiene música y ritual particular. Son maneras de construir la memoria que se mantienen de generación que ayuda con elementos de la naturaleza a mantenerlo.

¿Cuál es la fiesta más importante de Otavalo y qué buscan los participantes?

El Inti Raymi es el inicio de una nueva etapa, un nuevo año. Es renovación de la energía, es la fiesta más importante de Otavalo, el baño es la conexión del hombre con la naturaleza, acompañado de la música, el ritmo que responde a los requerimientos de la tradición. Todo lo que hablamos como cosmovisión se resume en el Inti Raymi.

¿Por qué la música es un referente para la ritualidad del Inti Raymi?

En todas las culturas la música siempre ha sido un elemento de cohesión y de identidad. Nuestras comunidades también han logrado mantener esos parámetros. Lo importantes es que son matrices muy propias que responden En el Inti se mantienen los elementos de la tradición, en el que la música es un elemento de cohesión e identidad de las comunidades, son matrices muy propias, responde al sentido de lo que es comunidad en los Andes.

¿Con qué instrumentos participan en la fiesta del Inti Raymi?

Antiguamente había solo instrumentos de viento: quena, flautas, mangashimi, bocinas, exclamaciones de júbilo, los cantos. Con la modernidad se han incorporado otros

instrumentos, de cuerda por ejemplo, que se los domestica a los ritmos propios de la comunidad.

¿En el Inti Raymi la gente gasta para participar con sus trajes e instrumentos, cómo se financian?

La gente se autofinancia para participar en el Inti por su sentido y matriz comunitaria, y toda la comunidad vela para que se mantenga, en eso la presencia del Estado es de olvido, más bien es un elemento de resistencia e innovación permanente. Son tradición es que no deben ser financiados por su origen comunitario que es lo que se logra que se mantenga la fiesta.

¿Son solo melodías o también hay letra en las interpretaciones?

De todo, letra música, es todo

¿Se crean canciones para cada año de Inti Raymi?

El sentido del Inti Raymi es de renovación, de creatividad, se reproduce en el inti el principio del Tinkuy, confrontación de dos energías, dos momentos, el Tinkuy provoca una fricción orientada a la innovación, a la creación. A principios de junio, incluso antes, es una etapa de preparación y de creación en ritmos y letras y de improvisación donde surge un nuevo ritmo y lo explota, las letras, los versos son mensajes de cortejo para las jóvenes. Es la fuerza del grupo, letras relacionadas con alguna conquista de la mujer, son letras en quichwa.

¿Hay pretensiones de comunicación en estas canciones?

En el Tinkuy hay distintos grupos, hay disputa porque cada grupo quiere ser el mejor, como el amor fino con el que se trata de resaltar, son mensajes orientados hacia quienes están de observadores y de concentración de energía en el propio grupo.

¿Cuáles son los personajes más importantes del Inti Raymi?

Los personajes fundamentales en el Inti Raymi son el Diablo Huma y los músicos, la danza que simula movimiento de rotación y traslación alrededor del sol, en el centro los músicos afuera el Diablo Huma coordina estos movimientos, simula la relación y movimiento de planetas. En el Inti Raymi está la esencia de la cosmovisión andina. Hay reciprocidad en los danzantes que van de casa en casa de cualquier grupo, indicador de alegría.

¿Conoce cómo se produce instrumentos musicales?

Hay una construcción de instrumentos propios de la comunidad que pertenece a los músicos más antiguos, especialmente instrumentos de viento. En un grupo musical, el más hábil o el que tiene mejor oído, afinado, se encarga de la construcción de instrumentos, y algunos lo llevan al mercado y los comercializan.

¿Hay diferencia de producir para el mercado, la industria cultural y para la ritualidad?

Hay conciencia de quién es el músico y quiere consagrarse, tener reconocimiento de la comunidad. El fandango y el Inti Raymi son ritmos con los que se crean melodías que si logra pegar es valorado y se posiciona en la comunidad.

Los grupos filman con celulares inteligentes. Hay piratería. Hay quienes desde la piratería, o los propios músicos graban en el Inti Raymi. Hay una industria artesanal, incipiente, que producen CDs. Los Charijaya, los Llarina que son posteriores a Ñanda Mañachi, producen cada uno con su propia productora, porque son jóvenes con iniciativa. Esto debido a la tradición otavaleña estos grupos producen y comercializan al mismo tiempo. Es una producción que se vende en conciertos. Y los propios grupos que salen mucho al exterior lo venden en sus viajes, en lugares pequeños y marginales se venden estas producciones. Alguien invierte individualmente pero hay una relación familiar con padres e hijos, el núcleo familiar es el que produce, casi siempre los grupos de música lo integran los miembros de una familia ampliada, con excepción hay músicos fuera de la familia.

Pineda, Rodrigo, kichwa, Músico integrante del Grupo Samy, Constructor de instrumentos andinos, Quinchuquí, Otavalo, 26 de diciembre de 2013.

¿Quién es Rodrigo Pineda y por qué construye instrumentos musicales?

Construyo instrumentos de Ecuador, paya, flauta, lo hago para que no se pierdan, se les da valor porque son instrumentos únicos. Aprendí a construir al oído basándome en instrumentos antiguos. Produzco aquí en este pequeño taller, en casa de mis padres, es herencia.

¿Cómo construye y cuántos participan en la fabricación de instrumentos?

Los materiales consigo de la Amazonía: se construye especialmente en bambú y tundas. Mis hermanos también construyen, pero yo soy el que más se dedica. Utilizo herramientas básicas, cuchilla, sierra delgada, y las siete notas. Los tubos se cortan de acuerdo al grosor, a lo largo, basado en la afinación electrónica de 440.

¿Es producción artesanal?

Es pequeña la producción, no tiene marca registrada, le pongo el nombre de mi grupo en los instrumentos: Samy. Aunque tengo RUC, no vivo de estos ingresos, se factura poco de los instrumentos musicales. A través de la promoción del grupo me piden los instrumentos para la venta, es una producción de complemento, vivo más de las presentaciones de mi grupo musical.

¿De qué vive?

Vivo de la música del grupo. El grupo Samy es de los más escuchados en Otavalo, tiene tres grabaciones, el último se lanzó en junio del 2013. Los discos sirven para promocionar al grupo y los vendemos en nuestras presentaciones.

¿Qué pasa con la piratería y cuál es la relación con la industria cultural y los medios masivos?

La piratería nos quita nuestra producción y nuestro trabajo. El grupo no vive de la venta de CDs, éstos procuran la imagen del grupo. Tampoco el grupo tiene relación con ninguna empresa o industria cultural. En las radios de la provincia: Radio Satélite Otavalo y Radio Ilumán el grupo deja su material, son las radios que promueven la música del grupo. En el canal UTV de la universidad Técnica del Norte, es un canal provincial también se ha promocionado al grupo. También se participó en la Caja de Pandora de Ecuador TV.

¿Qué géneros musicales cultiva el grupo y su relación con las fiestas de Otavalo?

El grupo Samy se ha dedicado a música de la comunidad, tiene composiciones en ritmos de inti raymi, fandango y sanjuanito. Samy lo integran fundamentalmente hermanos, al igual que otros grupos del sector como el Grupo Charijaya en el que sus miembros pertenecen a una familia es la tendencia de los ensambles musicales de la comunidad. El ritmo intiraymi los identifica, es un ritmo celebrativo, alegre, con mucha fuerza, que se toca en las fiestas

del mismo nombre, transmite lo emocional y el agradecimiento de las cosechas. En la comunidad además del Inti Raymi el Paucar Raymi es una fiesta fundamental. Son composiciones de los integrantes de la mayoría de interpretaciones. El Inti Raymi para nosotros es fundamental porque nos identifica a los kichwas.

Rodríguez, Marcelo, Músico, Compositor, Constructor de Instrumentos Andinos, Director de los ensambles de música Tierra Libre y Sur-Quitús, integrante de la Orquesta de Instrumentos Andinos, Quito, 28 de enero de 2015.

¿Por qué los constructores de Otavalo hacen instrumentos musicales?

Los kichwas de Otavalo producen instrumentos musicales no solo para los músicos de sus comunidades, existe también una construcción orientada al consumo de turistas y público local que no son tan afinados.

¿Cómo aprendieron a construir instrumentos?

Construyen en talleres, hay un maestro artesano y los aprendices. Pero no hay una escuela. Cada uno que aprendimos lo hicimos por nuestra propia iniciativa. La mayoría de los constructores somos músicos. Los constructores están inmersos en redes familiares y comunidades indígenas, casi siempre de carácter generacional que los comercializan, es una producción mercantil simple. En estas comunidades los constructores de instrumentos son al mismo tiempo músicos, esta doble condición identifica y prestigia aún más el trabajo de los luthiers en sus comunidades.

¿Cómo se organizan los talleres de construcción de instrumentos?

Tienen tecnología básica con la que salen adelante, incluso tienen para laminar la madera, hacerla más fina, lo que ahorra el tiempo. Pero no han adquirido tecnología más compleja. Es una producción pequeña y mediana la que hay en Otavalo.

¿Cuál es el tipo de propiedad de estos talleres?

Son emprendedores artesanales a nivel individual y en otros casos a nivel familiar. No hay gran propiedad o empresas de construcción. Sus trabajadores no están afiliados al Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social.

¿Hay instrumentos exclusivamente para rituales en Otavalo?

Yo conozco las flautas sanjuaneras conocidas también como gaitas en Otavalo que se tocan en época de los Inti Raymis. Cada flauta tiene su afinación que no es similar a ninguna otra lo que da una temperancia y sonido muy particular. La paya es otro instrumento de Otavalo. En Cotacachi hay las tropas de San Juan de tundas que tiene su escala y son instrumentos festivos. El rondador, en cambio, tiene múltiples usos en labranza y convocatorias. Los instrumentos musicales tienen un *valor de uso* simbólico producido, a su vez, como signo por los luthiers que son a la vez músicos en sus comunidades indígenas como sujetos productores de mercancías, su utilidad se orienta a satisfacer tanto lo ritual y festivo, como lo emotivo individual de los seres humanos.

¿Cómo se producen CDs en Otavalo?

Debido a la tradición otavaleña hay ensambles musicales que se han puesto sus estudios y producen y comercializan al mismo tiempo sus CDs y DVDs. Es una producción que los grupos venden en sus conciertos y presentaciones. Y los propios grupos que salen mucho al exterior lo venden en sus viajes, en lugares pequeños y marginales. Alguien invierte individualmente pero hay una relación familiar con padres e hijos, el núcleo familiar es el que produce. Casi siempre los grupos de música lo integran los miembros de una familia ampliada, con excepción hay músicos fuera de la familia. El grupo Yarina también tiene su estudio de grabación, que hace un trabajo más profesional, pero son iniciativas y emprendimientos para promocionar su arte no alcanza un nivel de gran empresa.

¿Cuál es el estado de la música tradicional para los jóvenes en Otavalo?

Hay melodías que reflejan un sincretismo o fusión de ritmos de reciente data, por ejemplo, el rock o el rap fusionados con el sanjuanito o el intiraymi, de gran acogida por los jóvenes kichwas en Otavalo. En otros casos hay descontextualización de músicos en Otavalo que simulan a los indígenas de Estados Unidos, con sus plumas y música. Hay variedad de música en ritmo de intiraymi que mantienen la vigencia de la música tradicional de Otavalo.

Pucuna, Jonatán, kichwa, Constructor de Instrumentos Andinos, Quito, 28 de enero de 2015.

¿Cómo produce CDS de música en Otavalo?

Hay agrupaciones de música de Otavalo que generan sus propias condiciones para grabar y promocionar su trabajo musical ya sea como agrupación o con su participación en rituales o fiestas importantes para su comunidad. Aunque existen casos de estudios independientes de los grupos, como Ayllu record que produce grabaciones en CDs y videos en DVDs

¿De dónde acuden artistas a grabar a estos estudios independientes?

Promociona artistas de Otavalo y Saraguro. Otro ejemplo similar es el estudio de grabación Antara. Cada estudio se conecta con redes de comerciantes para vender sus CDs y DVDs en Otavalo y en Quito. Sin embargo, crece la tendencia de que cada agrupación musical monte su propio estudio de grabación, lo que afecta a las productoras independientes. El Grupo musical Sisay tiene estudios de grabación en Japón y en Otavalo denominados Native Spirit para producir sus propios CDs y de otros artistas. Cada estudio vende lo que produce o entrega a los grupos los CDs para que se encarguen de la distribución.

Sandoval, Patricio, Antropólogo, Investigador del Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural, IPANC, del Convenio Andrés Bello, Comunidad Andina de Naciones, Quito, 29 de enero de 2015.

¿Por qué los kichwas de Otavalo construyen instrumentos musicales?

En una visión más actual, la etnomusicología se plantea como el estudio científico de la música en su contexto o en su cultura; más centrada en la práctica social, generadora de comportamientos, sin creadores reconocidos. Lo musical representa hechos o eventos, aspecto socio-comunicativos e interacciones.

El acento está en la característica social, cultural y dinámica de la música. Nos encontramos ante una disciplina proyectada a la generación de conocimiento y conciencia de otras posibilidades para resolver los problemas sociales y culturales; estudiar lo musical no sólo implica el qué y cómo la sociedad determina su música, sino aclarar también cuanto de lo social se esconde y revela en lo musical, y cuanto de lo musical determina lo social.

El tema de los instrumentos musicales –en este sentido- lo vería en dos dimensiones a) como tangible y referente central del patrimonio sonoro de los sistemas musicales de las culturas andinas, y como una línea de industria cultural en que se proyectan la música étnica de las comunidades indígenas de esta región. Existiría una tradición que se recrea y retroalimenta la raíz cultural indígena, y una oportunidad de relación con otras culturas, el mercado y la sociedad.

¿Cómo aprendieron a construir?

Alternativamente a una hipótesis de investigación, sugiero tomar en cuenta el concepto de los saberes, sabiduría popular o conocimiento tradicional, que según la UNESCO representa: “cuerpos de conocimientos, prácticas y representaciones, de naturaleza acumulativa y compleja, preservados y desarrollados por pueblos con extensas historias de interacción con el medio ambiente natural. Estos sistemas cognitivos conforman un conjunto que también incluye la lengua, el apego a un lugar, la espiritualidad y la visión de mundo”.

Complementariamente aventuraría un tema de investigación alrededor del siguiente supuesto sobre el término YACHANA = conocer, que a través de sufijos da razón de un complejo sistema de significación y sentido de la práctica sociolingüística:

- YACHAC = el que conoce.
- YACHACUNA = estudiar, aprender
- YACHACUC = estudiante
- YACHACHINA = enseñar
- YACHACHIC = el que enseña
- YACHACHICUNA = conocer, aprender, enseñar.

En el caso de la música tendríamos el término TAQUINA y el TAQUICHICUNA, que trasluciría una ética y un proceso de “acumulación y refinamiento” del saber musical codificado en los instrumentos musicales.

¿Qué tecnología tienen para producir instrumentos?

En el caso de los instrumentos tradicionales aerófonos, membranófonos e idiófonos –sobre todo- su construcción es artesanal (predominio del trabajo manual y uso de herramientas

cortopunzantes) y “personalizada” al ejecutante, esto hace años en observaciones de campo. Aunque, en la actualidad y si se toma en cuenta la oferta de instrumentos en la Feria de Otavalo en la “Plaza de los Ponchos”, se advierten rasgos de manufacturación y empleo de máquinas y materiales para los acabados. (Ejemplo: flautas y quenás con laca, caja del bombo con madera aglomerada y curvada mecánicamente y con calor). El afinamiento de los aerófonos (perforación de agujeros-escala de sonidos y/o resonancia de un tambor o bombo) se ajustaba al “oído” del constructor o músico.

Valdría la pena confrontar la construcción de instrumentos tradicionales desde dos perspectivas: desde el ámbito de las tecnologías apropiadas, caracterizadas por: a) Propias del lugar y ligados al saber popular y a la organización social, familiar y comunitaria, b) No inducidas por agentes externos y procesos extremadamente perturbadores de la cultura y dinámica comunitaria, c) Que no requieren gran inversión para obtener los insumos necesarios para su práctica; más bien, utilicen los recursos locales disponibles, d) Guardan sentido profundo de equilibrio y preservación ecológica, e) Que requieren de mano de obra intensiva y sean asequibles a toda persona, sexo y edad. Y, desde el ámbito de las industrias culturales, bienes y servicios que se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales.

¿Sabes a quién pertenece esta tecnología?

Los saberes y conocimientos tradicionales están enmarcados y protegidos como patrimonio de los pueblos y sus derechos colectivos.

¿Conoces si interviene en la producción el o los propietarios de la tecnología?

Al respecto y de manera complementaria sugiero considerar que en las comunidades indígenas, por ejemplo en el Pueblo Salasca, la producción artesanal de tejidos abarcaba dos dimensiones: lo intracomunitario con la producción de las vestimentas tradicionales bajo productores, procesos, materiales y estética propios (prendas de novio, de hombre y mujer, trajes de fiestas, etc.), y lo extracomunitario con los tapices destinados al mercado y los turistas. Esta diferenciación y dualidad ocurriría también con los instrumentos musicales indígenas, existiría una producción diferenciada para el consumo cultural y de la identidad.

¿Conoces si los comerciantes de instrumentos musicales tienen niveles altos de ganancia?

Las investigaciones de Economía de la Cultura no proporcionan información ni indicadores al respecto. Lo que si es evidente que los instrumentos con tecnología electrónica y temperancia occidental han desplazado a los instrumentos tradicionales.

¿Puedes identificar qué instrumentos fundamentales construyen en Otavalo?

En aerófonos tradicionales: quenás, flautas traverseras, pingullos, ocarinas, flautas de pan. En membranófonos: bombos y tambores.

¿Sabes si existen instrumentos que se interpretan en el Inti Raymi de Otavalo?

La Fiesta suele definirse como una celebración animada por un espíritu colectivo de júbilo, excitación y diversión; se festeja con regocijo y ganas, la música y la danza, los juegos, las comidas y las competencias, forman parte del libreto festivo, del contento, distensión y espontaneidad de todos. Si tomamos en cuenta el regocijo colectivo, la mística religiosa, la belleza de las formas y significados que se generan en las celebraciones, deberemos mirar la Fiesta como arte. El arte toma el aura de la fiesta, la escena festiva abarca todos los géneros del arte: música, danza, artes visuales, teatro, poesía y literatura.

En el caso del Inti Raymi, la fiesta se considera la más importante y como el final y el comienzo de un nuevo año. Todos celebran bailando en grupos de casa en casa, de comunidad en comunidad, en medio de abundante comida y bebida, sobresale el maíz y la chicha de jora. Se suceden danzas en las que las personas que participan se disfrazan libremente a su gusto, cada quien personifica a un ser diferente, se imita a la gente de las ciudades, a los indígenas de otras regiones, a los mestizo, inclusive extranjeros y hasta políticos. Entre los personajes tenemos a los sacerdotes, los sanjuaneros, los aricuchicos, los diablos humas y los músicos. Todos bailan tonos y sanjuanitos que se ejecutan con rondador, palla, pífano, pingullo, churo, bandolines, guitarras, melódicas y armónicas. Hombres y mujeres cantan coplas, recorren las plazas, las calles y los caminos en sus comunidades.

¿Qué relación con valores comunitarios y culturales tienen los instrumentos musicales y las celebraciones por parte de los kichwas de Otavalo?

El aspecto de mayor énfasis de la visión de la Fiesta desarrollada por el IADAP-IPANC, ha sido la de catalogarla como una instancia de mediación social dado el fuerte carácter de cohesión e integración que detenta y la capacidad articuladora de varios niveles (mediación entre naturaleza y sociedad, vida natural y sobrenatural, diversos sectores y grupos sociales, etc.). En esta línea, la Fiesta trazaría imaginariamente los contornos de la colectividad y promueve negociaciones entre lo particular y lo colectivo, y entre los intereses de los diferentes sectores entre sí. Podría decirse que al vincular a los miembros de la sociedad en pos de ámbitos de significación que trascienden los intereses individuales y grupales, el rito abre la posibilidad de un espacio compartido, el del bien común, el de lo público. En este contexto podría decirse que las “fiestas de San Juan” como antes (1970) se denominaba al Inti Raymi permitían una apreciación sintética de las manifestaciones musicales a través del canto, del rasgueo de la guitarra y del baile, que con los movimientos corporales estimulan una aprehensión de lo más efectiva del ritmo.

¿Hay conexión entre las fiestas y la música con quienes hacen el papel de sacerdotes en fiestas como Inti Raymi de Otavalo?

La asunción de compromisos en la distribución de obligaciones rituales y de responsabilidades entre los miembros de una colectividad, que gozan que rotan y se establecen con un año de anticipación para la celebración de una festividad, bajo una lógica de prestigio social, puede observarse con frecuencia en estas festividades. Un ejemplo son los denominados “castillos” que se elaboran las vísperas de manera conjunta con ofrendas (alimentos, bebidas), otros objetos y bienes colocándolos en un sitio visible de una casa, y se consumen en el transcurso de la celebración, principalmente por San Juan. En determinado momento las ofrendas de manera pública son “bajadas del castillo” por petición de un miembro del colectivo asumiendo un compromiso de reponer el bien consumido para el próximo año, dando lugar a su continuidad. Este sistema de asunción colectiva de compromisos da lugar a la reproducción del evento, año tras año, el colectivo asume voluntariamente aportar para la fiesta, se produce una suerte de minga con la que se

solventan alimentos, bebidas, rituales y la participación de comitivas y la música a través de las bandas populares, orquestas y –últimamente- los disk hockey y equipos amplificados de música.

¿Se orientan las celebraciones de los kichwas de Otavalo a vínculos sociales y culturales en sus comunidades?

El Inti Raymi, es una celebración que desde la zona rural se ha extendido al centro urbano de la ciudad de Otavalo, siendo promovida como la fiesta emblemática de los otavaleños. Aún más, por la situación de la población kichwa otavaleña dispersada en diferentes partes del mundo, la celebran en: Bruselas, Bélgica, Barcelona, Chile, Canadá, Seattle, Budapest, Chicago, New York, etc.

¿Existe la posibilidad de identificar la inclinación de los productores y comerciantes de instrumentos musicales hacia intereses individuales o colectivos con lo que obtienen de sus mercancías musicales?

El IPANC entre el 2011 y 2012 auspició una investigación del Colectivo APAK cuyo objetivo fue recuperar la memoria oral de los Mindalae kichwa Otavalo, con cuatro comunidades: Peguche, Quinchuquí, Agato y La Compañía, para sensibilizar a la comunidad en general y en particular a las actuales generaciones de jóvenes kichwas Otavalo, que viven en medio de rápidos cambios socio culturales y económicos, sobre lo que fue y ha significado para su pueblo: la producción artesanal, los viajes nacionales e internacionales y la producción artística musical en su identidad cultural individual y colectiva. El estudio entre sus conclusiones expresa que la producción artesanal, su comercialización, los viajes por todo el mundo, pero sobre la creación musical y su comercialización, alcanzaron tal magnitud que con el paso de los años y ya entrados los 80-90s grupos y familias enteras de kichwas Otavalo iniciaron un proceso masivo de movilidad universal y cada vez fueron más remotos los lugares o países a los que alcanzaron a llegar para hacer conocer la producción artesanal y musical del pueblo kichwa Otavalo. Que posteriormente en la década del 2000-2010 el viajero y comerciante kichwa Otavalo se convirtió en inmigrante afrontando dificultades de movilidad libre entre países de recepción y comunidades de origen. Que la dinámica del comercio cambió

definitivamente en el sentido de que esta ya dejó de girar en torno a la artesanía y se diversificó en su totalidad llegando ésta a ser solo un “artículo para variar un poco la mercadería”.

Quimbo, José, kichwa, Compositor, Investigador de música andina, Otavalo, 10 de marzo de 2015.

¿Qué conoce de la relación de instrumentos musicales con rituales en Otavalo?

En el Inti Raymi los músicos interpretan varios instrumentos. Uno de los rituales importantes de esta fiesta es el baño. Con este ritual los danzantes piden que la madre agua los proteja y los músicos, que los instrumentos sean protegidos. El baño se produce en la noche del 22 de junio de cada año. Es el comienzo del Inti Raymi que se baila siete días y siete noches totalmente libres y espontáneos.

¿Qué buscan los participantes en la ritualidad del Inti Raymi?

Los rituales consolidan los principios andinos y los vínculos sociales de las personas. Celebran lo que sus ancestros les han legado. En comunidad celebrar implica la incorporación de los miembros de la comunidad.

¿Cuáles son los principales instrumentos que interpretan en esta fiesta?

Los principales instrumentos son diferentes flautas, quenás, instrumentos de cuerda como charango, guitarra, afinados de distintas maneras, bandolines, violín.

¿Qué papel juega la música en esta fiesta?

La música integra a los danzantes como expresión de sentimientos de personas, comunidad y del grupo que baila, es la fuente de inspiración. En el mundo andino nace primero la música y luego ponen la letra.

¿Cómo interpretan las canciones en los rituales?

Hay melodía y canto que se interpreta en grupo.

¿Cómo se financia la fiesta?

Cada persona, cada familia financia la fiesta de acuerdo a su necesidad, asumen como una responsabilidad cultural. No hay balance económico o monto de los gastos, simplemente la satisfacción de participar.

¿Qué personajes importantes tiene el Inti Raymi?

El diablo huma en mi sector. También hay personajes caricaturizados de la vida política, personajes nacionales e internacionales, de películas, etc.

¿Qué papel juegan estos personajes?

Solo participan en la danza.

¿Cómo se organizan los constructores de instrumentos musicales en Otavalo?

Los constructores de instrumentos se preparan, por ejemplo los que elaboran flautas buscan los mejores materiales, los secan, es todo un proceso. Calculan cuánto tiempo necesitan para elaborar sus instrumentos, muchas veces con seis meses de anticipación para que el material esté bien seco. Comienzan a sacar a la venta, al mercado, con quince días de anticipación a la fiesta.

¿Cuál es el vínculo de los constructores con las comunidades de Otavalo?

Pueden ser constructores de otras comunidades fuera de Otavalo que tienen cierta tradición para elaborar, por ejemplo, las flautas de padres a hijos. Tradicionalmente se identifica a las personas como buenos elaboradores de flautas y conocedores de dónde ubicarse para vender estos instrumentos, pueden ser productores y comerciantes ocasionales solo para el Inti Raymi. Pero son productores y comerciantes pertenecientes a comunidades kichwas.

¿Qué es lo más importante para los constructores: el dinero o los vínculos culturales con sus comunidades?

Yo creo que es más el vínculo cultural, son constructores por tradición, su papá, su abuelo fueron constructores de flautas y le enseñaron para que siga elaborándolas, son procesos consolidados de generación en generación.

Bolivia

Cavour, Ernesto, Compositor, Inventor de instrumentos, Charanguista, La Paz, 12 de agosto de 2013.

¿Hace mucho tiempo construye charangos y por qué comenzó a construirlos?

Tengo 63 años de charanguista, miembro de organizaciones culturales inscrito como folclorista en sindicato de artistas. Soy aficionado y estudié para fabricar charangos como una posibilidad para aprender este instrumento, no profesionalmente, como un complemento para saber estos instrumentos. He escrito métodos para aprender charango, guitarra, zampoña.

¿Cómo aprendió?

Soy aficionado desde muy niño, he investigado desde el ser autodidacta, sin formación musical académica sin saber la partitura, me ha permitido estudiar con otro sistema, aprendí mirando, escuchando a otros maestros. Nunca he hecho instrumentos para comercializar, lo hago para inventar instrumentos a partir de la observación de maestros constructores. Lo invento para mí, para interpretarlos en conciertos. Este museo lo he comprado desde 1962 pieza por pieza, algunos instrumentos que se exhiben aquí me han donado. Mis composiciones se refieren al gallo, al ranchito, a la justicia, a las tradiciones, no tengo temas románticos, con el charango represento naturaleza, viento, lluvia, fiestas.

¿Hay constructores de algún lugar de Bolivia cercanos?

De Walata Grande se han trasladado a El Alto los constructores y comerciantes de instrumentos musicales. Se organizan en pequeños negocios con pequeñas máquinas, o a puro pulso con herramientas pequeñas. Son grupos familiares, artesanos fabricantes de instrumentos andinos bolivianos.

En mi casa nació la danza de los caporales, que llevamos a Ecuador, que ahora es popular en Chile, Perú, Argentina, Ecuador, es una danza étnica de los negritos que los blancos pintándose la cara representan.

El charango me abrió una faceta más, ahora tiene un lugar importante, antes no tenía la preeminencia de hoy. Hay intérpretes que están en México, Japón, Estados Unidos, incluso han plagiado mi trabajo. Amo la música y he querido ser diferente, original, intento

orientar a jóvenes, he creado conjuntos en La Paz, en Potosí que se han vuelto famosos como Calamarca.

Alonso, Agustín, aymara, Constructor de instrumentos bolivianos, Charanguista, La Paz, 14 de agosto de 2013.

¿Hace cuántos años produce instrumentos?

Hace como quince años. Soy charanguista, tengo dos álbumes grabados.

¿Qué instrumentos produce?

Charangos, guitarras, zamponas, queñas, saxofones andinos, bombos.

¿Cuándo y cómo aprendió hacer instrumentos?

Aprendimos por la necesidad a construir instrumentos andinos, tengo una tienda en La Paz de venta de instrumentos. Aprendí con amigos y otros constructores que incluso trabajan conmigo, tengo un taller propio en mi casa. Es mi alma, mi mundo, lo mismo que la interpretación del charango. Tenemos períodos para construir, en este momento mis amigos salieron a conseguir bambú en el monte. Luego hay madera secando e instrumentos a medio acabar.

¿A quiénes vende los instrumentos?

Las guitarras se venden a nivel nacional, lo mismo que bandolinas. A nivel de exportación los charangos.

¿Vive de esto?

Es un negocio para sobrevivir, ha bajado la venta.

¿Es una producción artesanal?

Si, es una producción artesanal, nadie se las puede dar de industrial porque se necesitan cincuenta trabajadores y alta tecnología para llenar containers. Ahora, con este gobierno, se han facilitado cosas, pero también para ser gran industrial el 60% de los insumos de lo que se produce deben ser de material nacional, lo demás pueden ser importados. No tenemos patente ni inventores. Se venden más en julio y agosto, pero siempre hay pedidos de juegos o tropas para entradas universitarias y otras celebraciones barriales y comunitarias: pífanos, danzas, tarcas para el carnaval de Oruro.

¿Cuál es el precio de los charangos?

Están en un rango entre los seiscientos hasta dos mil bolivianos.

¿Cuál es el origen del charango?

El charango nace en Potosí, siglo XVI, Sumak Orko, por el Cerro Rico de Potosí, donde habían minas de plata que se explotaba, allí llegó la vihuela, la guitarra, el laúd y se hacen charangos parecidos a estos instrumentos para simular al instrumento del español se hicieron charangos parecidos al laúd, porque el “indio”, así nos trataban, no podía tocar la guitarra, ni ir a la iglesia con los españoles ni ser enterrados en el mismo cementerio por eso construyeron el charango como instrumento propio. Había también el modelo guitarrita de charango. Luego el charango evoluciona en lo que hoy conocemos, de mucha variedad en tamaños, colores, formas y afinaciones.

¿Para qué fiestas ha hecho instrumentos especialmente?

Pinquillos para la danza de la huaca huaca, se baila con un finquillo de tres huecos, con trajes de cuero para simular al torito, nace como burla a las corridas de toros españolas, se remeda se mofa. Para la tarqueada se produce la tarca porque es un instrumento alegre, con el que se danza con alegría, gala, fiesta para lucirse.

¿Hay alguna danza con personajes?

La danza de los auqui auqui se baila con bastón torcido, para simular y burlarse de jorobados que conocieron con los españoles. Con charango se baila la zapateada, marca fiestas en carnaval con diferentes afinaciones. En la época de la Cruz, el Temple Cruz, el 3 de mayo, también para San Pedro, para la pascua de la semana santa.

Junaro, César, Director del grupo Savia Nueva, Compositor, Antropólogo, La Paz, 20 de agosto de 2013.

¿Qué conoce sobre la producción de instrumentos tradicionales en Bolivia?

La construcción de instrumentos es un fenómeno complejo por el material, la afinación e introducción de elementos electrónicos. El material ha sido irracionalmente explotado en las últimas décadas y hoy es muy difícil conseguir material, por ejemplo caña y bambú, para los constructores de instrumentos tradicionales de viento.

El segundo problema es la afinación que es un concepto nuevo en la construcción de instrumentos andinos. La comunidad Walata ubicada a 100 km de La Paz, se divide en Walata Grande y Walata Chico. Tradicionalmente los integrantes de la comunidad de Walata Grande construyen instrumentos desde muy jóvenes. Ellos tienen para la zamponas de distintos tipos varillas de caña con muesca, una varilla para cada orden de instrumentos, el tamaño de estas varillas es la afinación tradicionalmente y no la cantidad de frecuencias al 440 o afinación temperada que trajo occidente, pero los grosores de las cañas en la afinación tradicional aunque sea del mismo porte dan diferencias microtonales, no dan el mismo sonido. Esa varilla es básica, va afinando aunque no es una afinación exacta. Este instrumento afinado tradicionalmente ha generado una estética, una tímbrica propia del oído campesino, porque en el campo se acostumbraron a la disonancia de los sonidos con diferencias microtonales, no a la afinación occidental. El sonido es una cuestión cultural. En el contexto urbano la afinación se ajustó a la afinación temperada de occidente, los músicos de las Entradas tienen la afinación 440.

¿Cuál es la diferencia de interpretación musical urbana con la música tradicional rural?

Tradicionalmente cuando faltan dos meses para la fiesta, el líder de una comunidad convoca a jóvenes y viejos para preparar la música, y tocan de acuerdo a la posición del instrumento musical, no al sonido, los músicos le siguen al líder y aprenden, además había composiciones colectivas, participan todos y pasa a ser parte del repertorio de la comunidad. Ahora es un compositor el que se encarga de la creación musical para una fiesta. En la música rural, por ejemplo, la mohoceñada es una forma musical que tiene una parte a, una parte b, luego c que tiene elementos de a+b y lo repiten indefinidamente, al final de la melodía tocan una coda que es la misma para todas las composiciones colectivas, cada comunidad tiene su coda que es su firma musical al final de cada canción, es un significado o símbolo que identifica a la comunidad en el campo que no toca ninguna otra comunidad.

¿Cómo se producen grabaciones de CDs musicales en Bolivia?

El acceso a la tecnología ha generado una tremenda caída de la producción discográfica empresarial, hay una producción independiente de estudios de grabación digitales que funcionan con una computadora, al alcance de grupos musicales que empiezan o que quieren difundirse para hacer una grabación en una habitación sin condiciones acústicas mínimas, donde se filtran sonidos externos como ladrido de perros, porque no tienen una tecnología para identificar y filtrar estos sonidos ajenos al CD, y logran vender con una pequeña producción para promocionarse. Savia Nueva, por ejemplo, no vive de la música, la dinámica ha cambiado, aunque es una banda grande de once personas en escena más el sonidista y producir esto es muy complejo, por eso no circulamos como antes ni tenemos tantos conciertos. El medio boliviano no resiste un grupo de esta naturaleza, es un mercado que absorbe mucha música de otros grupos más pequeños. Savia Nueva logra producir un concierto grande y cada cierto tiempo con una empresa que organiza Villa del Mar. Savia Nueva es más un patrimonio cultural antes que de rentabilidad, su música se ha difundido mucho, por eso se piensa en conciertos de calidad de vez en cuando, no es factible para conciertos en lugares pequeños, requiere de cinco mil personas para pagar al grupo.

¿Conoce el génesis de las culturas andinas relacionado con la música?

En las culturas andinas la Cruz del Sur, la Chacana, ha sido un referente fundamental. Carlos Milla Villena, Arquitecto, visitó un lugar donde unas manchas negras eran unas cavidades labradas en la piedra, en la costa norte del Perú, al medir las distancias descubre que el 21 de junio se refleja con el sol la Cruz del Sur desde estas cavidades. Y revela que en la medida mayor de la Cruz del Sur sale un pi andino con lo que se calcula todo, por ejemplo el tamaño de cualquier instrumento de viento se relaciona con este pi que da una nota fundamental a partir de lo cual se generan quintas y cuartas, es un sistema musical, génesis de la cultura andina boliviana.

¿Qué papel juega la música en una fiesta o ritual?

En Bolivia, especialmente en las zonas rurales, hay instrumentos rituales que solo se tocan en determinada época del año, todas las épocas conforman un ciclo. Por ejemplo, la tarka, mohoceño y pinkillo se interpretan en jallu pacha, tiempo de lluvia, febrero o carnaval hasta

marzo; otro instrumento en juyphi pacha, época de frío o tiempo de invierno; el siku, la quena, el pingullo o pinquillo se tocan en awti pacha en época de muertos 2 de noviembre, tiempo seco.

Mamani Colque, Clemente, aymara, Antropólogo, Músico, Quito, 30 de octubre de 2012.

¿Qué conoces de los productores y comerciantes de música de CDs en El Alto?

Hay tres tipos de música relacionadas con CDs: la música folclórica, la música autóctona y la música chicha o cumbia sureña. En la ciudad de El Alto la música relacionada con las Entradas y la fe religiosa es la música autóctona, especialmente de la entrada 16 de Julio, las comunidades relacionadas con esta fiesta venden este tipo de música que pertenece a distintas danzas relacionadas con la época de lluvia como instrumentos con boquilla como la morenada, la tarkeada, la quena quena, la mohoceñada; y otro es la época seca como la música de los sikus, el italaque, fiestas que se anexan a vírgenes y santos. En varias comunidades y ritmos musicales los instrumentos de bronce han reemplazado a los instrumentos tradicionales. La música folclórica, en cambio, nació por los años 1970 al mismo tiempo que la música latinoamericana y el rock. Los grupos folclóricos que tocan charango, quenenas, zampoñas son ensambles que tocan en locales urbanos. Dentro de la música folclórica está el ritmo de caporales que se toca en peña que también se liga a fraternidades.

¿Qué características tiene la música chicha?

En El Alto, la producción musical “chicha” se orientada a relatos sentimentales y de padecimiento frente a la adversidad y la subsistencia que los migrantes de origen campesino advierten. Otro ámbito musical y sus valores de uso simbólico están ligados a rituales en los que se interpretan ya sea con instrumentos autóctonos, como zampoñas, sikus, tarkas, quenenas, mohoceños, que se presentan en fiestas como los carnavales; o instrumentos de bronce: característicos de bandas integrada por alrededor de cien músicos, que interpretan, por ejemplo, el ritmo de ch’uta.

Mamani Colque, Clemente, aymara, Antropólogo, Músico, El Alto, 22 de agosto de 2013.

¿Qué hacen los grupos de música para promocionarse?

El grupo Alak Pacha, por ejemplo, se presentaban en peñas para promocionarse entregando tarjetas para las fraternidades, con quienes ganan más, allí también les piden composiciones para esa fraternidad. Uno es el repertorio del grupo y otro es el pedido de temas que se tocan por contrato por exigencias de los pasantes de las fraternidades.

¿Cómo operan los comerciantes de música en El Alto?

Los vendedores de productos musicales como CDs en negocios de El Alto están sindicalizados, son reconocidos dentro de un gremio, cada quiosco paga en función de las normas del sindicato, de comerciantes minoristas.

¿La gente se identifica con la música que vende o compra?

La producción mercantil de la industria artesanal musical toma en cuenta los requerimientos culturales de los consumidores, parte del valor de uso simbólico y de significados, que, por ejemplo, en El Alto, se nota con la producción musical “chicha” orientada a relatos sentimentales y de padecimiento frente a la adversidad y la subsistencia que los migrantes de origen campesino advierten. Otro ámbito musical y sus valores de uso simbólico están ligados a rituales en los que se interpretan ya sea con instrumentos autóctonos, como zampañas, sikus, tarkas, quena, mohoceño, que se presentan en fiestas como los carnavales; o instrumentos de bronce: característicos de bandas integrada por alrededor de cien músicos, que interpretan, por ejemplo, el ritmo de ch’uta.

¿Tienen relación los comerciantes de venta de CDS de El Alto con la gran industria cultural?

Estos negocios de venta de CDs o de instrumentos musicales no tienen relación con la gran industria. Venden en función de lo que las radios difunden y programas de radio y televisión; Radio Chacaltaya que difunde música chicha, o cumbia rápida y programas de radio y televisión como el programa Folk u otros de género tropical, esta música se promociona también en canal 24 a las 22h00, o en el canal 23, también en el horario de las 2h00 que difunde música chicha.

Los negocios de CDs y DVDs venden los temas relacionadas con la vida cotidiana. Muestra la relación campo ciudad, en los transportistas suena la cumbia chicha porque se relaciona con los motores cuyo ritmo los mantiene despierto.

¿Qué relación tienen los comerciantes con las fraternidades que participan en la Entrada 16 de Julio?

En El Alto los grandes gremios tienen sus propias fraternidades de danza de la morenada, el gremio de transporte pesado tiene la suya, los carniceros integran la fraternidad “Los Vacunos”, “Chacaltaya” es una fraternidad de comerciantes de tela que tienen danzas pesadas como la morenada en donde participan obligatoriamente los integrantes. En el caso de las danzas livianas: kullawada, huaca huaca, tinku las fraternidades son asociaciones de distinto tipo, rotan más y la relación es muy poca con sindicatos o comerciantes, son vínculos de jóvenes, estudiantes y de barrios o centros culturales o productivos o de migrantes, por ejemplo un grupo de mujeres que se organizan para representar en las grandes entradas a su organización o institución para la que trabajan.

Hinojosa, Alfonso, Sociólogo, danzante integrante de la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani, El Alto, 24 de agosto de 2013.

¿Qué buscan los participantes en una ritualidad o fiesta y cómo se organizan en las fraternidades?

La fiesta en el mundo andino es altamente integradora, es el acto social total, la fiesta en Bolivia no es un momento en el calendario, implica todo el año según la magnitud de la fiesta. La Entrada del Gran Poder en la Paz es una fiesta que se realiza entre mayo y junio pero sus convites o actos, casi siempre festivos, donde una confraternidad nombra prestes o pasantes y se invita a los que van a participar en la fraternidad, normalmente se realizan en domingos porque la mayoría son comerciantes. El primer evento del convite es una misa y luego participan grandes artistas como los Kjarkas o un grupo de Argentina o de México.

Un pasante o preste en un convite puede gastarse desde alrededor de diez mil dólares hasta medio millón de dólares. Esta capacidad de financiamiento solo lo pueden hacer comerciantes aymaras en ascenso para capitalizar prestigio, reconocimiento social, es

una lógica comunitaria. Son comerciantes que manejan dos o más mundos, el de su comunidad y el de su negocio. Hay prestes que participan en convites durante todo el año.

¿Cómo se organizan en cada fraternidad?

Una fraternidad de danza de la morenada está organizada por bloques, cada uno se organiza para participar, incluso ensaya cada bloque por separado con fiestas pequeñas, toman cervezas y confraternizan. Hasta llegar a la gran fiesta. Cada fraternidad tiene su ritmo de calendarios de convites, ensayos y fiestas. En La Paz hay más fiestas que días del año. Hay entradas barriales. En los Andes es muy festivo, marca la vitalidad los muchachos de las bandas, entre 20 y 25 años, chiquillos que hacen bailar a esta sociedad. En Tarija, en el campo, en mi comunidad San Mateo, tenemos que ir a traer de lejos a los músicos, de lejos, son quenillas viejitos porque no hay jóvenes. Pero acá son jóvenes los que hacen bailar, demuestra la fuerza del mundo festivo andino. Es un año redondo. Cada integrante de la danza se financia su vestido. El preste se encarga de financiar los convites, ensayos y los artistas que se presentan en estos eventos. A mí me fascina es la banda de música andina, de 80 a 120 músicos interpretar morenada es lo que armoniza con el altiplano, con los andes.

Los músicos jóvenes de El Alto, en Villa Dolores, de mi Fraternidad del bloque de los Cocanis ya hemos tenido tres convites grandes y varios ensayos, en un convite estuvieron el grupo María Juana, unos muchachos que de hacer rock se pasan a interpretar morenadas, estuvieron una semana antes en Viña del Mar, Chile, y ahora luego unos días después se presentaron en Villa Dolores, El Alto, traídos por un bloque de mi fraternidad cuyos prestes son de origen rural, es el grupo de moda y más reconocido de Bolivia que a su vez reviste de distinción al preste que los trae.

¿Cómo se financian los danzantes su traje y por qué participan?

Cada uno de los danzantes se financia, compra o alquila su traje. En mi caso, causa fascinación una banda de música andina de 80 a 120 músicos que interpretan morenada porque armoniza con el altiplano, con los Andes.

Castillo, Beatriz, Psicóloga, integrante de la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani, El Alto, 25 de agosto de 2013.

¿Cuántos integrantes tienen las fraternidades de la danza de la morenada?

En El Alto la fraternidad Morenada Chacaltaya, 96.7 tiene alrededor de mil quinientos hermanos, es la más grande de Bolivia. Hay otras morenadas de acuerdo al prestigio, de las quince las más reconocibles o prestigiosas son cinco. La Chacaltaya tiene cuatro bandas que suman cada una alrededor de cien músicos por cada uno de los cuatro bloques que tiene esta fraternidad.

¿Cómo financian los pasantes los trajes de los danzantes para una fiesta?

Generalmente hay negociación de los pasantes con las empresas de tela. En algunos casos los pasantes viajan a la India o a la China para traer la tela. El vestido se conoce una semana o dos antes de la fiesta, porque es un secreto que se guarda en la fraternidad. Las polleras, las mantas y el resto de elementos del vestido se hacen en una o dos semanas con personas contratadas para su elaboración. Pero el negocio más importante es la tela y pasantes acuerdan con pollerías o puestos de venta de los vestidos donde acuden las mujeres o miembros de la fraternidad para comprar su traje, lo mismo ocurre con las sastrerías. Se guarda el diseño para que las otras fraternidades no copien o tengan los mismos colores. En cada año cada fraternidad diseña los vestidos para sus danzantes. Hay dos trajes, una para la preentrada y otra para la fiesta. Los hombres, especialmente, alquilan el traje de la preentrada.

¿Cómo se organizan las fraternidades para las entradas?

Toda fiesta comienza con una recepción, cuatro o cinco meses antes de la fiesta, después de una recepción pasan los ensayos, la preentrada y una semana después viene la fiesta. Se entregan invitaciones escritas con la agenda de eventos, convites, ensayos para que intervengan los danzantes y músicos. Organizan las famosas novenas católicas que se combinan con rituales andinos. La sarta es la visita al nuevo pasante, llevarle reconocimiento, llevarlo o traerlo. La primera recepción social reúne a toda la gente, antiguos y nuevos hermanos, luego las novenas cada fin de semana, visitan al santo.

Los ensayos se realizan dos o tres veces, involucra gasto de local, aunque bailan en la calle terminan en un local con cerveza y fiesta. Después de la fiesta, generalmente sábado, el día siguiente, domingo, a las 6 am en el local se hace la diana, es una fiesta final luego de la entrada, las bandas invitadas con su respectivo fricasé, plato típico de la diana de chanco, mote, chuño y un caldo de ají, esta fiesta dura todo el día, hacen un recorrido con el traje de la preentrada, tienen otro traje para la fiesta o Entrada. La diana es una fiesta para los hermanos. Luego lunes o martes se hace la sarta, visita a nuevos pasantes con la entrega del santo, para que financien y empiecen nuevamente el proceso organizativo para la Entrada del año siguiente. Todos estos eventos se ponen en las invitaciones que se hacen como agendas. Aunque en fraternidades como la Chacaltaya hay pasantes nombrados hasta el 2015, dos o tres años nombrados con anterioridad.

¿Qué caracteriza a la danza de la morenada?

Es una danza que tiene pasos lentos y muy cortos lo que demoran en avanzar y retrasan a otras fraternidades. Generacionalmente madres e hijas, mayores y jóvenes bailan de chola en la morenada, incluso señoras de vestido, sectores mestizos participan en las morenadas.

Guaygua, Germán, aymara, Sociólogo, integrante de la fraternidad Morenada Central Comunidad Cocani, El Alto, 25 de agosto de 2013.

¿Cómo se organizan las fraternidades para las entradas?

Son festividades barriales que se reproduce en toda la ciudad de El Alto, tiene una variedad de danzas, expresiones culturales, simbólicas. En los últimos años la más predominante, la más hegemónica es la danza de la morenada, representa y se construye varias cosas, no solo es un acontecimiento festivo, cultural, sino también hay connotaciones económicas, políticas, culturales. Es una expresión muy importante, vinculada al tema religioso, a los santos, Jesús del Gran Poder, Señor de la Exaltación, Virgen del Carmen, una serie de advocaciones católicas que permiten continuar con este tipo de expresiones culturales. La morenada implica ascenso social, prestigio, ostentación, diferenciación social. En la fiesta confluyen varias cosas, lo religioso no es lo más importante. En todas las clases está presente la fiesta. Cada fraternidad participa de un proceso organizativo muy complejo que comienza con una recepción y que culmina el día de la fiesta. El proceso organizativo que

cada fraternidad tiene es de alrededor de seis meses. Comienza con el proceso de invitaciones de los participantes y luego los participantes acuden con un cronograma de ensayos. Los pasantes son los que lideran los eventos, desde la entrega de invitaciones para que participen en la fraternidad desde la recepción social. Hay junta de pasantes integradas por parejas que se hacen cargo de la organización y financiamiento de todo el proceso. Contratan a grupos del momento de Perú, México, Argentina. Es como hacer marketing de la fraternidad, para captar el mayor número de hermanos. Los pasantes hacen inversiones muy fuertes para participar, captar la mayor cantidad de hermanos. Son expresiones interesantes donde está la amistad, los vínculos, lo religioso, lo cultural.

¿Cuántas fraternidades de la danza morenada participan en la Entrada 16 de Julio de El Alto?

Fraternidades dedicadas a la morenada, en la Entrada de 16 de Julio, la más importante de la ciudad de El Alto, de 60 agrupaciones o fraternidades catorce o quince son morenadas, y agrupan más gente que otras danzas de otras fraternidades. A nivel nacional en Bolivia e incluso en Perú varias fraternidades han adoptado la danza de la morenada como referente importante del mundo andino para participar en Entradas. Cada ciudad en Bolivia tiene fraternidades emblemáticas representativas que danzan la morenada. En El Alto la fraternidad emblemática es Chacaltaya, 96.7. Esta entrada comienza a las 7h30 y termina a la 1h00 o 2h00 del día siguiente.

¿Cómo se eligen a los pasantes?

De acuerdo al renombre de la fraternidad permite tener y mantener más integrantes. En algunas fraternidades hay pasantes hasta el 2015 o 2016, especialmente en las fraternidades más representativas los pasantes pretenden prestigio, capital simbólico por lo que no escatiman ningún esfuerzo para organizar. El capital simbólico es importante con el prestigio de cada fraternidad y el prestigio de los pasantes.

¿Hay algún monto de dinero que tienen los pasantes para invertir en la organización de la fraternidad?

Cada pareja invierte entre 40 y 50 mil dólares. Una recepción bordea los 100 mil dólares, comprende los artistas invitados internacionales, bebidas, comida, locales, tarima. Las

fraternidades es el espacio de los contactos de comerciantes donde fraternizan y luego establecen acuerdos de negocio o consolida lazos sociales. En cada fraternidad hay bloques, y en cada bloque también hay interacción, construcción de espacios de relación de amistad, organización, lazos comerciales, capital simbólico.

¿Qué valores, símbolos o rituales tienen las fraternidades para participar en las entradas?

En el contexto actual, político diferente de reivindicación, se han potenciados los rituales andinos. Reconocimiento, reciprocidad, complementariedad juega en estas interacciones, entre seres humanos y con la naturaleza, como el pago a la Pachamama. La fraternidad de los Cocanis estaban vinculados a los que vendían y traían coca, creada en Oruro hace más de cuarenta años. Tiene una reivindicación política hacia la coca por parte de clases medias e intelectuales que participan en esta fraternidad de Los Cocanis desde una cosmovisión indígena, aymara, ya es un ícono de la reivindicación de la hoja de coca. Es una fraternidad que está en todo el país, en El Alto, La Paz, Oruro, Santa Cruz, Cochabamba y el resto del mundo. Tiene una vestimenta muy particular, chal o poncho de vicuña, sombrero, tiene el símbolo al quirquincho, todos estos son símbolos orureños. El quirquincho es de los arenales de Oruro. Tienen las composiciones musicales más hermosas de morenada y emblemática, con los mejores grupos y bandas musicales de Oruro. La morenada como reivindicación cultural no solo como danza sino también como reivindicación política, es la morenada de nuestros ancestros, de nuestros abuelos, de la reivindicación política. Hay una morenada creada para esta fraternidad cuya letra dice:

Ya no llores más negrita
La pagadora ha vuelto a la central
A la morenada de mis amores
A la morenada de mis ancestros,
A la morenada de mis abuelos
A la morenada de los Cocanis

Es una reivindicación política con la que nos hemos identificado en los últimos años, una estética que gira alrededor de lo musical. Los Cocanis surgen hace más de cuarenta años en Oruro.

¿Cómo se mide el prestigio de las bandas que participan en las Fraternidades?

Generalmente en Oruro es la cuna de las bandas, las más prestigiadas, cuestan más por sus composiciones expresamente para las fraternidades con quienes hacen contratos por años, las traen a El Alto. Son bandas que se presentan en Oruro, La Paz, El Alto de Bolivia y llegan a Perú, Chile, Argentina. También tienen espectáculo.

¿El Estado tiene alguna participación en las Entradas?

En la organización de las entradas o fiestas participan solo las asociaciones de fraternidades, hay muy poco apoyo de los gobiernos locales municipales o del Estado nacional. Se lo ve desde el lado desventajoso porque la gente toma, daña, ensucia los espacios urbanos por donde pasan las fraternidades, cuando es un referente cultural.

Mamani Laruta, Clemente, aymara, Radiodifusor de programas relacionados con las bandas de instrumentos de bronce de la ciudad de El Alto, que participan en las Entradas de baile folklóricas en Bolivia, El Alto, 27 de agosto de 2013.

¿Qué importancia tienen las bandas para las Entradas en El Alto?

He manejado un programa de radio de bandas durante 20 años. También he sido asesor de la Asociación de bandas de El Alto, para motivar a que jóvenes participen en bandas y en las fraternidades que participen en las entradas, con visión andina. La entrada o procesión más importante de El Alto es la 16 de Julio, en la que participaban a principios de la década del 2000 un promedio de veinte fraternidades folklóricas, ahora participan 60 agrupaciones en esta fiesta. Las fraternidades las organizan gente de gremios de comerciantes, barrios, comunidades, transportistas, vacunos o carniceros, talleres de cerrajeros, gente de muebles, estudiantes, organizaciones vivas. En El Alto hay una Asociación de bandas profesionales de folclore, de instrumentos de bronce interpretados por aymaras o quichuahablantes, algunos tienen personería jurídica. Las bandas llegan a tener prestigio por su calidad, un director con un directorio y los integrantes participan de cada banda. En otros casos son las bandas de instrumentos de bronce de origen europeo, de importante presencia en las entradas o procesiones religiosas, interpretan música popular, que en Bolivia se han consolidado con las fraternidades desde comienzos de la década de 1980.

¿Cómo se organiza la Entrada 16 de Julio?

La Asociación pone las normas para la organización de las entradas, hay músicos de bandas militares que se integran a bloques de músicos de cada fraternidad. También hay jóvenes que se organizan para interpretar en las bandas.

¿Cómo se promociona una banda?

Una banda para impactar difunden sus trabajos en diversas radios, CDs con la explicación del tipo de bandas, ritmos que interpretan e integrantes. Las grandes fiestas como la Entrada 16 de Julio son vitrinas para que las bandas se muestren y se prestigien. Las bandas graban en pequeñas y medianos estudios de grabación, una tiraje de mil CDs, algunas hacen videos en DVDs para entregar a pasantes de fraternidades, invitaciones, programas de radio con creaciones, son producciones que se logran con el financiamiento de los integrantes de cada banda. Los CDs la mayoría las regalan o las venden en sus presentaciones, no tienen conexión con industrias culturales o las industrias artesanales o con los quioscos de CDs. Los quioscos o negocios pequeños piratean sin dar ninguna contribución a los artistas o a las bandas, venden a un promedio de 5 pesos bolivianos cada CD, equivalente a 0,70 centavos de dólar.

¿Cuántos integrantes tienen las bandas y como se relacionan entre ellos y con las fraternidades?

En las bandas livianas como caporales participan un promedio de 15 a 20 músicos. Las bandas musicales de morenadas o en otras danzas pesadas las integran entre 30 o 40 músicos por cada bloque. Entre ellos se generan relaciones de amistad, compadrazgo o nexo de amarre. Las bandas, los pasantes o prestes y los bordadores de vestidos hacen un buen nexo para el éxito de las fraternidades.

¿Cuál es la presencia simbólica aymara en la Entrada 16 de Julio?

Las fraternidades se organizan desde referentes simbólicos aymaras, la Entrada del 16 de julio es andina, bailan de derecha a izquierda con vista al naciente. Desde la década de 1980 en la ciudad de El Alto se consolidan varias entradas o procesiones con fraternidades en las que danzantes y músicos de instrumentos de bronce (bajos, contrabajos, tubas, clarinete,

pífanos metálicos, bombo, platillo) interpretan melodías con frecuencia compuesta para cada año en ritmos de morenada, kullawada, caporales, tarqueada, mohoceñada, entre otros.

Rozo, Bernardo, Antropólogo, Etnomusicólogo, La Paz, 16 de agosto de 2013.

¿Qué relación tienen los productores y comerciantes de CDs y DVDs con la gran industria?

En Bolivia hay una discusión sobre si se puede hablar de industria cultural. La industria discográfica está tan venida a menos o en crisis que no podemos discutir sobre la existencia de industria cultural. Hay una crítica acérrima y bastante miope sobre la denominada piratería que se supone que está originando la quiebra de las empresas discográficas bolivianas. Hay simultaneidad y paralelismo, hay industria cultural con reproducción de discos que coexisten con pequeños negocios que reproducen discos, ilegales y piratas que pudiera ser más poderosa que la gran empresa, pero no hay relación directa o conexión entre la Gran empresa y los negocios piratas, la una no depende de la otra.

¿Hay de estos productores una relación directa con los medios masivos?

Los medios masivos utilizan los productos de ambas ofertas, incluido usan música del internet. Es una ensalada, los medios usan ambos bienes que están circulando. Las radios comunitarias son las que usan más la producción informal de todo género:ailable, tropical andina, muy casada con conjuntos de animación de fiestas. Los músicos no ganan por la venta de discos. Los CDs sirven para promocionarse, sus ingresos los obtienen de los conciertos y presentaciones en contratos. Las radios comunitarias de mediano alcance responden a una organización barrial de El Alto, se encuentra rap, música chicha, tecno, tropical andina, ligadas a organizaciones de fiestas y centros culturales de migrantes del campo que bajo parámetros comunitarios se organizan en el contexto urbano. Hay una cobertura y relación de radios comunitarias con grupos de música. La cantidad de guayno peruano tropical es inmensa con respecto a lo que producen los grupos de música de El Alto, que no tienen forma de competir, incluso forman grupos para copiar la música peruana. Existe una importante difusión en radios comunitarias de lo que producen otros países como Argentina, Colombia y México también se difunde en estas radios comunitarias rancheras, cumbia mexicana, son, etc.

¿Tienes conocimiento de qué tipo de música se vende más en El Alto?

Hay una producción audiovisual maravillosa, fuertísima de danzas de cholitas con pollera corta que trabajan huayno y ritmos tropicalizados del Perú. En DVD y MP4 de formato chico de video, y de formato para celulares. En El Alto se venden compilaciones de estos videos producidos en Cochabamba desde donde también hay una construcción estética, en You Tube se difunden estos videos que se comercializan en El Alto.

¿Quiénes son dueños de las radios comunitarias y cómo funcionan?

No es un formato empresarial, en El Alto hay un formato familiar de los negocios e integrantes, directores de grupos. No hay la forma de socios o propiedad privada. Hay parentesco o vínculo comunitario entre los grupos de danza y música con los rituales y las fraternidades. La música popular en El Alto demuestra el proceso de cambio y sincretismo permanente que sus artistas y músicos populares impulsan. Sin perder su función ritual, la música popular se adapta a nuevos ritmos y a la industria cultural y artesanal que produce CDs, DVDs, instrumentos de música que consumen los pobladores y turistas en esta ciudad. Los negocios y radios comunitarias funcionan con los mismos parámetros de las fraternidades de las grandes fiestas, hay cientos de fiestas barriales y las megas fiestas como el Gran Poder de La Paz, Carnaval de Oruro, 16 de julio en El Alto. Hay aparatos organizativos muy densos, trabajos que dan cuenta de cómo se organizan las fraternidades.

Tassi, Nico, Doctor en Antropología, Investigador adjunto del University College London en temas relacionados con los pueblos indígenas de las tierras altas bolivianas, La Paz, 20 de agosto de 2013.

¿Cómo funciona la organización de una Entrada en Bolivia?

Hay varias dimensiones de organización de las entradas. Principalmente organizadas por una Asociación de conjuntos folclóricos entre 50 y 60 fraternidades religiosas, cada una tiene una especie de correspondencia con un gremio comercial en La Paz. Reflejan el origen rural de las fraternidades o grupos urbanos, especialmente comunidades aymaras. Cada fraternidad nombra un pasante que se encarga de la organización interna de la fiesta durante todo el año, después de la fiesta, al día siguiente el pasante recibe el encargo, contrata bandas, orquestas, alquilar trajes, matracas, locales para los distintos eventos de la

fraternidad. Cada miembro de la fraternidad paga una cuota para aportar al pasante lo que ha invertido en la fiesta. Cada pasante obtiene prestigio.

¿Qué buscan los participantes en una ritualidad o fiesta?

Los participantes en las entradas lo hacen por fe, son fiestas religiosas, hay la creencia de que la santísima trinidad distribuye riqueza y bienestar en el caso del Gran Poder. Otro elemento es que la fiesta es un espacio para expresar estatus y cierto bienestar de sectores populares urbanos, tradicionalmente excluidos de los mecanismos de ascenso social, son aymaras en su mayoría, excluidos de universidades y profesionales, se organizan para expresar el éxito que como comerciantes han alcanzado en una coyuntura económica.

¿Qué papel juega la música en una fiesta o ritual?

Hay una tradición andina que toca instrumentos solo en determinadas época. La Entrada del Gran Poder ya no opera así, se realiza en junio en época seca, fundamentalmente son bandas de instrumentos de bronce que tocan desde una tradición parecida a lo militar. Hay composiciones de morenada que contrata el pasante para que durante todo el año se los pase por radio, televisión, en los ensayos, en las preentradas y las entradas. Hay temas religiosos, otros que dependen de las preferencias del pasante y de la negociación de los músicos, temas modernos desde el amor, la traición, como los huaynos andinos.

¿Hay innovación en cada año de la fiesta?

Hay la tendencia de introducir innovaciones en los trajes, coreografía y música, pero depende del estatuto de la Asociación organizadora de la fiesta que determina los límites de estas innovaciones, hay prohibiciones de trajes para no distorsionar la idea de la fiesta. Pero hay un juego entre innovación y tradición, de propuesta de ideas, de una vitrina que determina la moda por ejemplo para las polleras de las cholitas que van a vestir durante todo el año.

¿Se reflejan valores andinos en la fiesta?

Hay complementariedad, reciprocidad, en estas fiestas andinas. Los organizadores de entradas como El Gran Poder en La Paz, y 16 de julio en El Alto, son de origen aymara fuertemente vinculada al mundo andino, a pesar de ser una fiesta católica se celebra paralelamente con rituales andinos orientados a mantener una identidad. Las fraternidades

crean relaciones de compadrazgo desde los gremios a los que pertenecen. En Gran Poder, cuando un pasante no es originario del gremio se le concede un espacio de venta en sus lugares de comercio, fruto de estas redes comunitarias y familiares. Cada fraternidad se divide en bloques de danzantes y músicos, cada bloque tiene sus relaciones comunitarias, familiares y de bloques de gente invitada o grupos nuevos o simpatizantes que se están integrando a la fraternidad.

¿Cuántos integrantes tiene una fraternidad?

Hay una división entre danzas pesadas: morenada y diabladas y las danzas livianas: caporales, tinku, hauca huaca, doctorcito. Las danzas pesadas son fraternidades que pueden llegar a mil participantes, quinientas mujeres y quinientos varones, son bloques de mujeres y otros bloques de hombres.