



Área de Letras

Programa de Maestría  
en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

Las estéticas lúdicas de la tecnocumbia

David Troya Molina

2008

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación

---

David Andrés Troya Molina

28 de septiembre de 2008

Área de Letras

Programa de Maestría  
en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

Las estéticas lúdicas de la tecnocumbia

David Troya Molina

2008

**Tutor: Edgar Vega Suriaga**

**Esta tesis fue escrita en Quito, Ecuador.**

## **Resumen**

Este trabajo es un acercamiento a la tecnocumbia analizada desde una perspectiva multidisciplinaria. Los valores estéticos, la vivencia festiva y el uso del cuerpo son los tres ejes sobre los cuales esta tesis se sustenta.

El contraste entre lo tradicional y lo moderno es una de los aspectos que giran en torno a la argumentación de esta tesis. Uno de los planteamientos que está presente como eje transversal en este trabajo es que la riqueza de la tecnocumbia como fenómeno cultural radica en la presencia de elementos tradicionales y modernos, tanto en su puesta en escena como en su consumo.

La aparente desarmonía que se puede observar en el uso de elementos que parecerían no ser parte de una misma lógica histórico-cultural es analizada en este trabajo desde diferentes perspectivas teóricas y personales. A partir de este análisis se plantea que en realidad se trata de otro tipo de armonización que obedece a lógicas de consumo masivo.

La fiesta de la tecnocumbia y la apropiación de espacios por parte de los artistas y consumidores es otro factor que es abordado en el presente trabajo. La investigación de campo de carácter etnográfico fue la metodología utilizada para adentrarme en el mundo de la tecnocumbia y poder palpar sensitivamente el efecto que tiene este fenómeno sobre sus consumidores y cómo estos hacen uso de los espacios en donde se desarrolla este fenómeno de manera singular.

El manejo del cuerpo como herramienta de comunicación es el centro del análisis del tercer capítulo. A partir de este análisis se plantea que el cuerpo es un elemento fundamental en la conformación de la tecnocumbia como fenómeno de consumo popular urbano.

Dedicada a todas las personas que disfrutan la tecnocumbia.

Agradezco a Diana Molina y a Guillermo Troya por sus ejemplos de esfuerzo y constancia, a Aurore Vuillet por su apoyo y paciencia, a Edgar Vega por compartir su valiosa experiencia y a todos quienes han aportado a encontrar anclajes sin limitar la libertad de navegación.

## Índice

Introducción.....	8
Capítulo I: Contrapunto estético en la tecnocumbia	
- La estética en la tecnocumbia.....	10
- Desde la tradición hacia la modernidad.....	13
- Ideales de estética en las periferias urbanas.....	14
- La tecnocumbia y la posmodernidad.....	16
Capítulo II: La fiesta tecnocumbiera como perversión de los espacios	
- Las interpelaciones en la fiesta tecnocumbiera.....	20
- La tecnocumbia y su ubicación espacial.....	22
- Circuitos de consumo.....	24
- El consumo en los espacios festivos.....	27
- La herencia carnavalesca.....	31
- Discriminación socio-cultural.....	32
- El estatus social en la tecnocumbia.....	35
- Tiempo tecno y tiempo tecnocumbiero.....	43
- La relación temporal entre el tecno y la tecnocumbia.....	47
Capítulo III: El manejo del cuerpo en la tecnocumbia	
- El vestido como código entre fiesta y espectáculo.....	49
- La tecnocumbia y su relación con la lógica del consumo corporal	55
- Feminidad liberal o reafirmación hegemónica.....	58
Conclusiones.....	64

## **Introducción**

Esta es una investigación de carácter cualitativo que busca indagar en los procesos de producción y consumo de la tecnocumbia desde una mirada multidisciplinaria. Teniendo en cuenta que la tecnocumbia es un fenómeno que se adscribe a lo musical, lo artístico, lo cultural, lo mediático, lo social, lo económico e incluso lo político, he decidido adoptar como objeto de estudio a la tecnocumbia desde tres aristas diferentes pero interconexas: la estética, la festiva y la corporal.

Dentro de la primera arista toparé los aspectos simbólicos de la tecnocumbia en cuanto a nociones de belleza y estatus, enmarcándolas en su posible relación con las categorías de tradición, modernidad y posmodernidad.

En el segundo capítulo se podrá apreciar un ejercicio de asociación del fenómeno tecnocumbiero con la simbología festiva de los fenómenos socio-culturales. De esta manera busco establecer una entrada hacia un análisis de los espacios sociales en los que la tecnocumbia se desarrolla, puesto que me llama mucho la atención la naturaleza periférica de su consumo.

Dentro del intento de responder a las múltiples preguntas que han surgido en el curso de esta investigación, me he encontrado con una disyuntiva al momento de ubicar a la tecnocumbia dentro de una categoría de análisis. Puesto que la tecnocumbia es heredera de ritmos tradicionales andinos, tanto de montaña como tropicales, pero a la vez contiene sonidos electrónicos, propios de la modernidad, he optado por plantear su posible relación con una tercera categoría: la posmodernidad. En busca de sustentación de esta idea, he indagado en trabajos de investigación sobre fenómenos musicales tradicionales y modernos dentro del llamado mundo andino. Es así como he optado por añadir un acápite al final del segundo capítulo; en el que intento explicar la relación de la tecnocumbia con el tecno y con el fenómeno tecnocumbiero en el mundo andino.

En el tercer capítulo busco analizar el manejo del cuerpo en la tecnocumbia. Para este efecto he tomado en cuenta ciertos aspectos que me han parecido obvios y algunos no tanto. La vestimenta es uno de los aspectos principales que he tomado en cuenta por su relación intrínseca con el manejo del cuerpo.

La feminidad ha sido otro anclaje en este análisis. Considero que la tecnocumbia se ve potenciada por sus relaciones de género. He optado, por tanto, en tomar en cuenta ciertas líneas teóricas feministas para poder explicar los resultados vivenciales que he obtenido en esta investigación de más de un año.

Finalmente, considero que el estudio de la tecnocumbia como fenómeno socio-cultural de la región andina nos abre puertas y ventanas hacia un entendimiento de las relaciones de identificación cultural en el mundo andino. De ninguna manera pretendo insinuar que este estudio es exhaustivo, pero si se lo toma como referente para investigaciones de largo alcance, creo que podría dar luces hacia una mejor comprensión del mundo andino y su cultura. Personalmente, me ha permitido desmitificar muchos preceptos adquiridos en el curso de mi vida. Ha sido un ejercicio de interiorización de nuevas miradas y exteriorización de miradas ocultas.

## CAPÍTULO 1

### Contrapunto estético de la tecnocumbia

Entendiendo la estética como una reflexión filosófica sobre lo bello y lo que no lo es<sup>1</sup> quisiera abordar el tema de la valoración estética de la tecnocumbia como manifestación cultural, desde los sectores de su consumo. A partir de un ejercicio de investigación bibliográfica, entrevistas a profundidad y principalmente investigación etnográfica, he podido constatar varios aspectos en cuanto a la apreciación de la belleza y la fealdad, tanto en los sectores de consumo como en los de la producción de la tecnocumbia.

#### 1.1.- La estética en la tecnocumbia

Cuando se menciona la palabra estética dentro de un ámbito de influencia tecnocumbiera se suelen tener en cuenta algunos aspectos que reproducen nociones de élite frente a nociones de cultura popular, lo cual he querido vincular con el término kitsch que en muchos casos se utiliza para referirse a representaciones artísticas que se desenvuelven en el límite entre lo bello y el llamado mal gusto.<sup>2</sup> Cuando se aprecia el uso de los elementos estéticos en la tecnocumbia se puede observar una similitud con el arte kitsch, una noción que en principio surge de la cultura clásica de élite europea para referirse al mal gusto del cual las nuevas burguesías hacían estrepitoso ostento. En la actualidad, el kitsch ha pasado a ser una categoría de clasificación de estética cultural

---

<sup>1</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten, *Belleza y verdad: sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo*, Barcelona, Alba, 1999, p. 15. Aquí tomo la definición de Alexander Gottlieb Baumgarten quien introdujo el término por primera vez en su obra *Aesthetica*. Utilizo esta definición porque a partir de Baumgarten se plantea a la estética como una apreciación subjetiva y no como una propiedad objetiva de las cosas como lo plantea la ontología tradicional.

<sup>2</sup> El buen gusto y el mal gusto son nociones culturales que parten de reflexiones filosóficas sobre la apreciación de la belleza. Immanuel Kant, Aristóteles, Hegel, entre otros, han abordado el tema de la belleza en su relación con la realidad. Mi apreciación en cuanto a la belleza de la tecnocumbia está estrechamente vinculada con su acercamiento a la realidad.

muy apreciada, representada por muchos artistas de renombre, como es el caso de Andy Warhol.

La valoración estética en la tecnocumbia presenta una fusión de elementos, tanto en la vestimenta de los intérpretes como en la puesta en escena del show. Motivos indígenas suelen contraponerse con modas propias de la sociedad moderna. Esta fusión, en muchos casos, puede causar disgusto entre ciertos sectores del consumo musical y cultural local, los cuales manifestaron en entrevistas que: “[...] esta fusión atenta contra la autenticidad de la estética tradicional indígena y representa una cultura superflua influenciada por las valoraciones estéticas de la modernidad promovidas por la globalización”.<sup>3</sup>

Como podemos apreciar en esta afirmación de Andrés Salazar, hay personas que consideran que existe una estética tradicional indígena auténtica y por consiguiente una o varias falsas que responden a una influencia moderna. El problema de las nociones de estética parece estar presente en varios periodos de la historia de maneras diferentes. En la actualidad, la influencia homogenizadora de los medios de comunicación parece empujarnos hacia una búsqueda del rescate de lo tradicional y en esta búsqueda caemos en confrontaciones de autenticidad. Mi percepción es que el encuentro entre la tradicional y lo moderno ocurre siempre de forma dialéctica y el resultado de este encuentro logra ser impactante en la medida en que es imprevisible, lo cual puede observarse en los detalles de los atuendos en la tecnocumbia que presentan una mezcla entre diseños tradicionales con cortes modernos.

En la investigación realizada pude observar que las valoraciones estéticas que el público consumidor emite en cuanto a la tecnocumbia se relacionan con la apreciación

---

<sup>3</sup> Andrés Salazar es profesor en la Universidad Internacional del Ecuador. Fue entrevistado para esta investigación por tratarse de una persona que ha seguido de cerca el desarrollo de la música ecuatoriana contemporánea.

de la fusión entre lo tradicional y lo moderno. Del lado de los intérpretes tecnocumbieros pude observar un profundo conocimiento no solo los detalles de la vestimenta, el peinado, el maquillaje y el perfume, sino también el uso práctico y simbólico que se les puede dar a estos elementos conformadores de valoración estética. “Nosotras seleccionamos cuidadosamente cada prenda de vestir. Sabemos muy bien qué es lo que nuestro público quiere y no quiere ver y se lo damos, ése es nuestro trabajo”.<sup>4</sup> Esta afirmación de Katty Vélez fue corroborada por otras compañeras suyas y yo lo pude constatar en la respuesta de los asistentes a los conciertos. En efecto, considero que el trabajo de selección de la vestimenta está sintonizado con el gusto de los seguidores de la tecnocumbia.

Por el lado de los consumidores suele ser un tanto distinto, puesto que la apreciación estética oscila entre la aceptación y el rechazo: “A mí me gusta la tecnocumbia, no tanto por la música sino por el show. A veces sí me siento identificado porque tratan temas cotidianos. Lo mejor es divertirse viendo el espectáculo. Pero es verdad que algunas se visten mal; creo que es a propósito”.<sup>5</sup>

Colores intensos en el lápiz labial, en las sombras de los ojos, en la ropa, en los zapatos o en las botas son una característica fundamental en la estética tecnocumbiera. Peinados vistosos, sonidos agudos y movimientos insinuantes son parte también de la puesta en escena de un show de tecnocumbia.

Pude observar que mientras más implícitas eran las insinuaciones de trasgresión moral en la vestimenta, mayor era el disfrute del público. Es como si tras las referencias a las relaciones truncadas o a las ilusiones perdidas en la letra de las canciones, hubiese una intención de jugar con la lógica de la pérdida utilizando una vestimenta sensualmente llamativa.

---

<sup>4</sup> Katty Vélez es integrante del grupo de tecnocumbia Las Intrépidas de Pomasqui.

<sup>5</sup> Marcelo Fonseca es un asiduo asistente a conciertos de tecnocumbia.

Observé un ejercicio lúdico en el abordaje de las temáticas de fracaso amoroso al vincularlo con el nacimiento de una nueva oportunidad de resarcir los hechos a través de la sensualidad de los movimientos y en ello la vestimenta jugaba un rol estratégico y hasta fundamental.

## **1.2.- Desde la tradición hacia la modernidad**

Los grupos de tecnocumbia, así como los intérpretes solistas, representan tradiciones culturales tanto de la costa como de la sierra o del oriente; también de la región andina y del caribe. Esto se lo puede constatar al asistir a los conciertos de tecnocumbia que se llevan a cabo a lo largo y ancho del Ecuador. La fusión musical en la tecnocumbia presenta tonalidades de ritmos tradicionales como el albazo, el yaraví, el pasacalle y modernos como el pop, la cumbia y el merengue.

Hoy en día, cada vez más, se puede observar que el fenómeno tecnocumbiero incluye también tradiciones de los Estados Unidos de América, visibles en las alusiones que hacen los intérpretes a conocimientos propios de quienes viven en ese país o en la vestimenta de los intérpretes de la tecnocumbia, como pueden ser los sombreros de vaquero tejano o las camisetas y gorras de equipos deportivos estadounidenses. En el caso de la influencia española, en el fenómeno tecnocumbiero, podemos observar que tanto los asistentes como los intérpretes de tecnocumbia hacen referencias a la inmigración ecuatoriana a España para lograr empatía e identificación. “Y esta canción va dedicada a los compatriotas en España” es una introducción frecuente en los conciertos debido a la fuerte influencia de los emigrantes como público meta de la tecnocumbia, quienes, en su mayoría, apoyan este ritmo y en muchos casos financian a sus intérpretes, según testimonio de varios asistentes: “Yo vengo desde España para visitar a mi familia y hemos decidido aprovechar para ver un concierto del grupo Doble

Sentido. Yo siempre compro los CD y DVD que se venden en España como pan caliente”.<sup>6</sup>

En entrevistas realizadas al azar durante los conciertos, pude constatar que el público meta de la tecnocumbia es considerablemente diverso. Se puede encontrar gente de un amplio espectro demográfico. Adolescentes bailan junto con adultos mayores. Los primeros bailaban como si fuese una canción tropical y los segundos como si fuera una canción tradicional. Es decir, la tecnocumbia ha roto las brechas generacionales que se pueden observar en los estilos de baile moderno y tradicional.

La tecnocumbia se presenta como una respuesta a la influencia homogenizante que el mercado musical mundial ejerce sobre el público consumidor, una defensa desde lo local que utiliza la fuerza de lo global para surgir de entre la invisibilización de una anterior homogenización, la de la modernidad. Una homogenización que, como diría Agnes Heller: se impone en la vida cotidiana a través de nociones de vestir adecuadas a la perpetuación del saber cotidiano y por ende de un reforzamiento de las estructuras jerárquicas tradicionales. Sin embargo, es notorio que las nociones estéticas en la tecnocumbia no se deslindan por completo de los estereotipos globales de feminidad; al contrario, en muchos casos, se puede observar una perpetuación de la imagen de la mujer como objeto sexual.

### **1.3.- Ideales de estética en las periferias urbanas**

Para abordar el tema de la tecnocumbia en los sectores periféricos urbanos, me remito al trabajo sobre las culturas híbridas de Néstor García Canclini, así como también al acercamiento que Jesús Martín Barbero hace sobre las mediaciones sociales. En el caso de la tecnocumbia, ambas perspectivas permiten una visualización clara del

---

<sup>6</sup> Xavier Morillo fue entrevistado durante un concierto del grupo Doble Sentido.

desarrollo de los ideales de valoración estética que tanto los productores como los intérpretes y los consumidores de la tecnocumbia parecen adoptar.

La tecnocumbia, entendida como una expresión de la cultura popular periférica, goza de una hibridación rica en características propias de una sociedad formada en medio de una antagonía entre lo local y lo impuesto, entre dominados y dominantes, entre lo indígena y lo colonial, entre centro y periferia. De esta antagonía surgen los ideales de valoración estética en la tecnocumbia que, en una suerte de sincretismo cultural,<sup>7</sup> presentan otras formas de entender el mestizaje cultural.

Los grupos de tecnocumbia y los solistas ostentan combinaciones de color, forma y estilo en sus vestimentas que son en conjunto utilizadas como estrategia de venta en los sectores populares y periféricos pero que desde la visión urbano-centrista dominante, son frecuentemente vistas como un despliegue de todo aquello que se debe evitar y de ninguna manera como una expresión artística popular que debiera ser valorada por su originalidad: “Yo no entiendo cómo le puede a alguien gustar la tecnocumbia. Es una vergüenza la manera como se burlan de nuestra tradición cultural. Yo diría que ni siquiera tienen una identidad cultural porque se ponen sombreros de vaquero estadounidense con chaquetas que dicen Ecuador”.<sup>8</sup> Esta afirmación nos permite constatar el estigma que la tecnocumbia tiene en el público que la desprecia. Podemos ver cómo las lógicas de la tecnocumbia chocan con lo que desde la urbe central se considera tradición cultural.

En las lógicas de acción visibles en el fenómeno tecnocumbiero podemos constatar cómo la globalización ha jugado un papel preponderante en el desarrollo de

---

<sup>7</sup> El sincretismo cultural se refiere al proceso de transculturación y mestizaje entre distintas culturas que Néstor García Canclini aborda en su obra: *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

<sup>8</sup> Carol Coltro es master en Relaciones Internacionales y trabaja en una investigación sobre los inmigrantes ecuatorianos en Italia.

los ideales de valoración estética en la tecnocumbia. Vestidos de *go-go dancers*<sup>9</sup> son muy frecuentes en el guardarropa de una tecnocumbiera. Sombreros de vaquero norteamericano, junto con pantalones de motociclista, son una combinación llamativa y vanguardista en los ideales de valoración estética tecnocumbiera. No obstante, anacos, faldas, ponchos y demás artículos costumbristas pueden apreciarse en la presentación estética de la parada tecnocumbiera.

#### **1.4.- La tecnocumbia y la posmodernidad**

Considero primordial establecer una diferenciación entre posmodernidad y posmodernismo, siendo este último una categoría de análisis estético que ha demostrado eficacia en la clasificación del arte. Se entiende por posmodernidad a una corriente artístico-filosófica, socio-histórica y psico-cultural que se presenta en oposición o evolución frente al proyecto de modernidad, el cual habría fracasado en su intento de renovación de las formas tradicionales de entender el arte y la cultura. Si bien es sumamente complejo definir el concepto de posmodernidad, las características a partir de las cuales se conforman los debates sobre su existencia o no; permiten ilustrar el fenómeno tecnocumbiero.

Las ideas de evolución y progreso, presentes en el meta-relato de la modernidad, se oponen a las expresiones estéticas de la tecnocumbia. La evolución, en su definición tradicional, como un movimiento lineal desde lo original hacia una refinación estilística, musical y cultural; se encuentra ausente en el fenómeno tecnocumbiero. Por el contrario, la fusión entre lo moderno y lo tradicional, que se aprecia principalmente en la estética tecnocumbiera, refleja una expresión cultural híbrida, caracterizada por una

---

<sup>9</sup> Etimológicamente *go-go dancer* proviene del verbo inglés *go*, el cual posee la connotación de energía y vigor. Otro posible origen es la expresión francesa *à gogo* que significa en abundancia. En japonés, la palabra “*gogo*” significa noche, siendo las *gogo dancers* chicas de la noche.

falta de definición estilística y rumbo, lo cual permite plantear su relación con la posmodernidad.

La diversificación de los paradigmas tradicionales de estética, los cuales presentaban y continúan pretendiendo definir las formas adecuadas de apreciación artística y valoración cultural, conforma la red de apoyo para las expresiones culturales posmodernas, las que, en su mayoría, se caracterizan por alejarse de la unificación y por tanto, resultan difíciles de estudiar bajo la mirada científicista del antropólogo o el historiador.<sup>10</sup>

En cuanto a la lógica mercantilista detrás de la tecnocumbia, se puede observar una de las características de la economía posmoderna: la importancia de la economía de consumo por sobre la economía de producción. Los discos compactos de audio y video que registran los conciertos de tecnocumbia se venden en el mercado negro sin ningún recelo y al contrario de lo que se pensaría, parecería ser que este medio de distribución, junto con la Internet, son los principales aliados de la promoción de este género artístico.

La volatilidad y efervescencia de pequeños ídolos tecnocumbieros es también una característica posmoderna. Cuando surgió la idea de hacer esta investigación, el nombre de Delfín Quishpe era parte de las conversaciones de la cotidianidad y de la promoción masivo-mediática —que usufructuó de su fama<sup>11</sup>— y tenía resonancia internacional, tanto así que fue invitado al festival artístico de Viña del Mar en Chile, país en el cual fue vilipendiado hasta el hastío debido a su video musical sobre el amor

---

<sup>10</sup> Según Jean-François Lyotard, en su libro *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, la posmodernidad rechaza los meta-relatos y niega la posibilidad de reconstruir el pasado a partir de documentos a los cuales no considera pruebas empíricas sino discurso y representaciones.

<sup>11</sup> Lo cual no hizo más que beneficiar al artista, al contrario de lo que podría suceder en el caso de un producto bien “marketead” o perteneciente al “mainstream” artístico.

de un emigrante en tiempos de atentados terroristas;<sup>12</sup> pese a que alcanzó niveles internacionales de aceptación e intriga, muy por encima de cualquier otro músico ecuatoriano, gracias a la difusión por el sitio de internet You-Tube.



**Imagen 1. Delfín Quishpe.**

En la imagen 1 tenemos a Delfín Quishpe, cantante y compositor ecuatoriano de tecnocumbia. La fama y renombre internacional de Delfín ocurrió después de que su video en You Tube recibió numerosos comentarios y respuestas de otras personas quienes decidían poner en este sitio sus propias versiones de la canción: Las torres

---

<sup>12</sup> El programa “Así somos” de RED TV de Chile se burlaba de su aparente ingenuidad, provocando el despegue de su fama internacional.

gemelas. La canción trata sobre el impacto que causó en un personaje – interpretado por él- el atentado de las torres gemelas en Nueva York .

En la vestimenta de Delfín podemos observar varias características propias de una estética posmoderna. En ambas muñecas tiene manillas de cuero con puntas metálicas que es un elemento característico de la vestimenta de los “punkeros”<sup>13</sup> pero que actualmente es utilizada principalmente por tribus urbanas identificadas con el rock. Sobre su pantalón podemos observar un zamarro, que es una prenda característica de la vestimenta del chagra ecuatoriano y de campesinos de otros países, pues se utiliza como protector para montar a caballo. Su chaleco se asemeja a los chalecos que utilizan los vaqueros en Estados Unidos, por los flecos de cuero que cuelgan de la cintura. El nombre de su país en los estampados y el escudo nacional, tanto en el pecho como en el sombrero indican su afición patriótica. El uso del contraste entre blanco y negro sirve como un elemento llamativo y el fondo blanco le da realce a los colores de la bandera ecuatoriana.

Podríamos deducir, a partir de la vestimenta de Delfín, que su intención de representar a su país a nivel internacional es notoria y que lleva su vestimenta con orgullo. El tema de su canción: Las torres gemelas, también indica una intención de abordar temas de trascendencia global. Su disposición para participar en programas de televisión chilena, teniendo en cuenta que no había sido tomado en cuenta por la televisión de su país, indica por decir lo menos seguridad en sí mismo y, en mi opinión, una alta dosis de valentía. Todos estos aspectos de la vida musical de Delfín Quishpe le hacen un digno representante de la música y la cultura tecnocumbiera ecuatoriana. Sin embargo, en su país natal ha sido aplaudido solamente en los sectores periféricos.

---

<sup>13</sup> Los punkeros son una tribu urbana que tiene sus orígenes en Inglaterra. Inicialmente se identificaban con el anarquismo. Actualmente ya no son tan marginales como en sus inicios e inclusive se habla de un movimiento neo-punk que es criticado por los punkeros esencialistas por sus vínculos con la música comercial.

## CAPÍTULO 2

### La fiesta tecnocumbiera como perversión de los espacios

En este capítulo intentaré inscribir a la tecnocumbia dentro de los debates sobre la modernidad y la posmodernidad. Buscaré referentes teóricos sobre los cuales pueda encontrar asidero. Anthony Giddens y su aporte al entendimiento de la modernidad temprana y tardía<sup>14</sup> permite ubicar a la tecnocumbia dentro del espacio socio-cultural mundial. Sin duda existe una multiplicidad de textos académicos que abordan la modernidad desde diferentes aristas. Mijaíl Bajtín y su planteamiento de la novela como una expresión de la cultura popular<sup>15</sup> me ha permitido analizar los aspectos discursivos de la tecnocumbia, tanto en la letra como en el lenguaje corporal en el escenario. Néstor García Canclini y su trabajo sobre la posmodernidad<sup>16</sup> desde una perspectiva latinoamericana, me ha permitido ahondar en los aspectos teóricos del debate académico. Ulteriormente, he nutrido este capítulo con las ideas de Jesús Martín-Barbero,<sup>17</sup> quien ha trabajado el tema de la posmodernidad, los medios, las mediaciones y la lectura de las imágenes; lo cual aporta significativamente al carácter multidisciplinario del abordaje metodológico de esta investigación.

#### 2.1.- Las interpelaciones en la fiesta tecnocumbiera

En la experiencia de vida del mundo occidental hay ciertos componentes que apuntan a una interpretación diferente y, por ende, a una explicación alternativa de la modernidad. El proyecto de la modernidad no ha sido ni lo es ahora un propósito

---

<sup>14</sup> Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, 1991.

<sup>15</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.

<sup>16</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

<sup>17</sup> Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987.

completamente homogéneo. Los estudios de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y el renacimiento europeo dan la alternativa de encontrar la posibilidad de una modernidad diferente, más festiva, más cercana a los excesos que a la racionalidad; asimismo, en la producción teórica latinoamericana volcada desde años atrás a los estudios culturales, en el caso de García Canclini y Martín-Barbero, la reflexión sobre la modernidad ha tomado otros senderos e iniciativas que nos han llevado a determinar el carácter híbrido de la modernidad latinoamericana.

Estos caminos teóricos tienen las características de traer como resultado un enfoque renovado de la cultura, bien porque rompen directamente con cualquier racionalismo constructivista, o bien porque en el marco de los lugares (ciudades, comunas, fiestas, pueblos etc.) y periodos temporales (el renacimiento, el proceso de hibridación en la colonia americana y en los inicios de la vida poscolonial etc.) en que arman sus estrategias de comprensión, la cultura reaparece en su estado más vivo.

Tanto la tecnocumbia como otros ritmos movidos que se presentan generalmente en Latinoamérica, forman parte de nuestro imaginario cultural. Es muy difícil pensar en la fiesta latinoamericana sin pensar en los ritmos movidos que la acompañan. Abordar el tema de la fiesta latinoamericana o andina desde los estudios culturales nos permite minimizar el relativismo epistemológico. En lo que sigue, me serviré de un conjunto de autores que hace mucho han abordado los problemas de la cultura referida a la fiesta, al montaje de la ciudad, a las tribus urbanas y al sentido religioso que interpela por lo sagrado en el mundo. De esta manera se puede ver cómo, en el rito tecnocumbiero, las interpelaciones de la fiesta realizadas sobre los individuos, los pone frente a una forma determinada de vivir el tiempo y el espacio, así como en la puerta abierta con los otros que se masifican como relaciones de ocio, disfrute y exceso.

## **2.2.- La tecnocumbia y su ubicación espacial**

Es de interés ver que muchas de las formaciones espaciales en la mayoría de imaginarios contemporáneos en Latinoamérica están irremisiblemente ligados a la ciudad como referencia espacial inmediata. La progresiva urbanización de la vida campesina en todo el continente ha llevado, con raras excepciones, a que los límites entre campo y ciudad se vuelvan más difusos. Entre otras cosas, es por esta razón que las concepciones de Canclini sobre la hibridación y el mestizaje tienen el viso de una buena argumentación y debate serios, pero hay que caer en cuenta que no es tanto el desmontaje binario del proyecto moderno lo que importa, y mucho menos es suficiente con señalar que hay un punto de desencuentro (lo híbrido) entre lo interno y lo externo, lo uno y lo otro, el territorio y la frontera, la modernidad y la tradición, entre campo y ciudad.

Lo destacable en el concepto de lo híbrido es que el mismo lugar de la identidad cultural se ve movilizado por otros agentes; la identidad llega tarde al evento de su realización, de ahí lo híbrido como correlato de la totalidad imposible. Debido a esto la ciudad es, posiblemente por su capacidad expansiva de alterar o estirar identidades que se han vuelto fluidas, el campo espacial más propicio de lo híbrido.

Si bajo los aspectos de lo híbrido y su relación con la identidad la fiesta adopta una relación estrecha con la estructura imaginaria de la ciudad, es porque en ésta se arraigan problemáticas de la percepción del espacio en las cuales las instituciones modernas como el Estado, el mercado, y los medios de comunicación de masas, han visto su tope de acción. Y, en cambio, la fiesta tiene éxito en la medida en que le hace recordar a los urbanos que, ante todo, las ciudades son construcciones de espacios de relaciones, socialidad y de experiencias colectivas. Las motivaciones festivas se encarnan en esos espacios a la manera de habitantes de turno, que dejan huellas en los

lugares en los que a veces confluyen. De esta forma, al no sacralizar y sacrificar los espacios en algún tipo de todo absoluto, la fiesta se muestra congruente con su carácter de excepción e invoca un tipo diferente de sacralización no trascendente e inmanente.

Debido a esto, la percepción de la ciudad se vuelve más sensible en la fiesta, pues en cuanto el impulso festivo diseña imaginariamente el espacio a repoblar, sabe al mismo tiempo que debe su aparición a las ciudades provisoras de espacio. Entendido así, la fiesta es un canal subterráneo de una ciudad, es un modo de habitación festivo y agrupado en el espacio urbano. Es la fiesta la que produce un juego de comprensión de las localidades de una ciudad, que la hace más sensible a los problemas de habitación de los espacios. La consistencia de esto radica en que las urbes modernas no pueden privarse de permitir una recreación colectiva del espacio, al igual que de promover constantemente la idea de unidad en una ciudad, que en nuestros tiempos, cuanto más extendida se encuentra, más difusa se vuelve. Y la fiesta es la autoconciencia del ser urbano que lo invita a hundir sobre sí su sentido del espacio.

Así mismo, la fiesta reorienta a los seres urbanos a un reencantamiento del espacio. La fiesta es la matriz simbólica de los sentimientos de pertenencia y despertenencia en las ciudades. Así entendido, la fiesta rebasa el análisis weberiano del desencantamiento del mundo, primero porque en ella las orientaciones en el mundo se traducen en problemas del espacio y luego porque la creación de espacios la remite constantemente a procesos de reencantamiento.

Debido a esto, la participación festiva tiende a ser misteriosamente desarrollada y también en el caso de un observador participante, a ser una experiencia de desdoblamiento espacial: de pronto el juicio funcional pierde eficacia en la medida en que la fiesta le hace ver su falso lugar y los espacios, abiertos gracias a la fiesta, le

trastocan en su modo espurio y particular de vivir o de habitar. Este giro es el producido por el hechizo de la fiesta que puede ser vista como una disolución en el medio.

### **2.3.- Circuitos de consumo**

Muchas de estas particularidades las vemos arraigadas en la tecnocumbia. Si tomamos en consideración los estudios de Santillán y Ramírez<sup>18</sup> sobre este fenómeno en Quito y los abordamos sobre la idea de que es el problema del uso del espacio y de su liberación catártica lo que está detrás de toda esa amalgama de valores éticos y estéticos, tendremos la posibilidad de develar por qué la tecnocumbia puede ser vista como el reprise posmoderno de la fiesta. Estos autores han descrito tres esferas de acción de la tecnocumbia ó tres modos de habitación de espacios: circuitos masivos, circuito barrial y circuitos cerrados (Santillán y Ramírez, 2004: 48). Según ellos, los circuitos masivos: “son eventos de gran alcance en cuanto a público y cartelera artística. Por lo general, se presenta en promedio entre diez y quince artistas, se desarrollan en lugares como el Coliseo Julio César Hidalgo, el Coliseo Rumiñahui, el ágora de la Casa de la Cultura, y hay una asistencia mayor a 2000 personas”; los circuitos barriales “se organizan en lugares públicos como coliseos, plazas, canchas deportivas de diferentes zonas de la ciudad”.

Se presenta una cartelera de tres a cinco artistas con una asistencia entre 400 y 1500 personas, la mayoría perteneciente al barrio donde se realiza el espectáculo (...). Es un espectáculo que se inserta en el espacio cotidiano de las personas y que, de esta forma, produce y reproduce la interacción en un lugar cercano y familiar”. Y los circuitos cerrados que son de naturaleza reciente, que son discotecas, o: “espacios de consumo exclusivo en la medida en que la infraestructura de estos lugares cubre una

---

<sup>18</sup> Alfredo Santillán y Jacques Ramírez, “Consumos culturales: el caso de la tecnocumbia en Quito”, en *Iconos, Revista de Ciencia Sociales*, N° 18, Quito, Flacso-Ecuador, 2004.

capacidad no mayor a las doscientas personas” (Santillán y Ramírez, 2004: 47). En todos estos escenarios estos autores han visto un modelo de estratificación variado y no rígido, que puede ir desde la diferencia por edad y sexos hasta los de tipo de estatus económico y de gustos artísticos. Pero estos mismos autores no se han preocupado por el modo en que es posible que tipos tan variados de relaciones sociales se solidifiquen en un esquema festivo común que es la tecnocumbia.

A partir de la investigación *in situ* se pudo constatar que la diferencia no es ni de estatus ni generacional ni de luchas por los contenidos líricos y bailables, sino de la manera como se habitan los espacios. Si bien se trata de un proceso de habitación con iguales componentes, la real diferencia está en que la tecnocumbia pierde su carácter festivo para convertirse en una insípida cultura de masas. Pero esto, que podría ser una decadencia del ritmo —lo que no quiere decir empobrecimiento cultural— no sale bien librado, pues el habitar espacios es más consustancial a las “masas excesivas” que la simple estrategia de dominación adscrita a la actual cultura de masas. La paradoja consistiría en que, al abrir los espacios, son las mismas masas las que dan lugar a la manipulación de las grandes industrias de entretenimiento, pero no es así, pues es el mismo cálculo el que se desvanece en la fiesta, y es la fuente excesiva de ésta la que hace habitable el deseo donoso que de otro modo sería imposible, denigrante, y frustrante. De ahí que, más que cálculo, los sujetos estudiados por Santillán y Ramírez en el caso de la tecnocumbia, esbozan un programa topográfico múltiple de habitación para la conformación de espacios festivos.

Resulta interesante ver como en realidad, intuitivamente, las preocupaciones festivas se transforman en preocupaciones por el ambiente: “La tecnocumbia me gusta más que cualquier ritmo, sobre todo por el baile, la música y el ambiente que se arma”; “...me gusta poder tomar, ahí se arma un buen ambiente”. Esta cita de una entrevista

tomada del estudio de Santillán y Ramírez, aflora en las experiencias de un asistente común a un baile de tecnocumbia.

Los tecnocumbieros de todos los sitios se asemejan a comunas antropógenas ritualizadas en manías buscadoras, ampliadoras y habitadoras de espacio, es decir en: quirotopos, uterotopos y termotopos, excesivos.<sup>19</sup> Extendido este análisis encaja muy bien el hecho de que en la tecnocumbia las personas vayan dilatadamente en busca de ambientes y lleguen al punto de producirlos. Es por esta razón que la fiesta adopta cada vez el carácter de un acto de producción, escenificación y consumación —en el sentido en que Maffesoli distingue en las sociedades de masas actuales la diferencia entre consumo y consumación; en los cuales, las masas participantes se organizan prototípicamente sobretodo como consumidoras de ambiente.<sup>20</sup> Visto así, las fiestas y la

---

<sup>19</sup> En tal caso si esta afirmación parece algo forzada habría que proponerse saber qué significa armar un buen ambiente; es general la mayoría de los habitantes de las actuales ciudades han desarrollado un tipo de sensibilidad tan profunda respecto de las particularidades de ambiente, que bien podría calzarles la metáfora culturalista según la cual la existencia de los hombres es tan indispensable de la cultura, como los peces del agua; sino fuera porque ya cierta antropología seria ha propuesto desde hace años la concepción de que las culturas subsisten por practicas de respiración, la idea de la necesidad de la conformación de ambientes en las ciudades pareciera infantil y pueril. El filósofo y ensayista alemán Sloterdijk, habla incluso de las sociedades como *multiplicidades-espacio*; y es el mismo quien al hablar del quirotopo, uterotopo y termotopo, define cada uno de estos dispositivos conformadores de espacio como: “mundo a la mano” que incluye un ámbito de acción para las manos, “incubadoras” que generan un ambiente maternal de pertenencia y “el espacio de confort” que es elemento que integra al grupo y busca su calidez, respectivamente. Cf. Peter Sloterdijk, *Esferas III*, Madrid, 2006, pag. 279.

<sup>20</sup> Maffesoli resalta precisamente la consumación como la nueva forma de consumo de hoy que asociada con en el tiempo de las tribus urbanas estudiadas por el: “La consumación por oposición a la simple acción de consumir es eso que han encontrado los etnólogos en diversas culturas, donde no es más lo económico lo que predomina, no es más la economía de sí, ni la economía del mundo; lo que caracteriza ahora al mundo es gastar, el despilfarro de los afectos, el despilfarro de emociones, el despilfarro, el desperdicio de los objetos y, finalmente, de las capacidades financieras, aun cuando esto pueda parecer paradójico, éstas no tienen sino muy poca importancia. Si hay un imaginario del gasto, del despilfarro, del lujo, de eso que yo llamo el consumismo, entonces siempre se encuentra el medio para desperdiciar. Se encuentra siempre lo que es necesario quemar, porque lo propio de la consumación es el hecho de quemar los afectos, quemar los objetos (...) Pienso que existe en las prácticas juveniles algo que da cuenta de un

tecnocumbia adoptan muy bien la lógica posmoderna de producir para ser consumido rápidamente.

#### **2.4.- El consumo en los espacios festivos**

Es así que, más que los actos de consumo en las fiestas, lo que importa es ver cómo se producen y escenifican ciertos cánones de comportamiento festivo. En la tecnocumbia las personas, como las entrevistadas en el estudio de Santillán y Ramírez, no solo están en frente de objetos de consumo propios de esos lugares, sino que se enfrentan a un objeto diluido que se ha vuelto impersonal. Se trata precisamente de la dispersión de la identidad del individuo que ha tomado la forma de los otros, y se ha integrado travistiendo e imitando la conducta de sus congéneres. Este objeto que no es asible en ningún sentido, no es otro sino el individuo muerto que se ha transformado en un punto vacío. En la fiesta o en la tecnocumbia, ser individuo significa desaparecer en favor de los otros, por ello los eventos festivos son un lugar de desprendimiento y esparcimiento para el todo festivo.

La producción y escenificación de la fiesta tiene más la forma de un enjambre simbólico donde sus huéspedes se conminan a interactuar en espacios liberados, que la mera instalación de personas en escenarios cerrados para disfrutar de actos artísticos.

Para poder aclarar mejor este punto, nos sirve una comparación entre la tecnocumbia y otros ritmos, repertorios artísticos y escenarios festivos. Jérémie Voirol<sup>21</sup> ha trabajado un ensayo sobre la música electrónica y raves en Ecuador y ha demostrado cómo, a pesar de que las construcciones de escenarios y montaje mediático

---

cierto salvajismo del mundo. Un salvajismo que se mantiene lejos o fuera de la vida (...) Creo que en el fondo, ese nomadismo y ese tribalismo no son más que expresiones del mito del infante eterno, de ese Dionisio como un infante eterno, los que participan en el reencantamiento del mundo. Cf. Michel Maffesoli, *Juventud: el tiempo de las tribus y el sentido nómada de la existencia*, México, 2004, pág. 13.

<sup>21</sup> Jérémie Voirol “Ritmos electrónicos y raves en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, N° 25, Quito, Flacso-Ecuador, 2006, 133.

tiende a ser muy amplia, al igual que en los escenarios de la tecnocumbia, estos ritmos más que amplificar espacios colectivos los reconcentran y los vuelven a aislar sobre las propias unidades de las existencias participantes. Es cierto que, como dice Voirol: “la fiesta tecno constituye una forma de socialidad específica” (Voirol, 2006: 132), pero habría que distinguir en este caso entre los factores que efectivamente provocan la socialidad y aquellos elementos entumecedores de la subjetividad que a las personas las convoca a adentrarse en sí mismas.

En la fiesta tecno, las personas se mantienen en una tensión entre socialidad e individualidad y esto, al parecer, ocurre porque este tipo de fiesta no logra desprender todos los componentes subjetivos de sus bases. Parece haber una constante a mutilar el exceso, a extender el excedente privado represivo que llevamos cuando actuamos en situaciones comunes. La fiesta tecno se caracteriza porque en ella ni la religiosidad hacia el otro social se hace efectiva ni la búsqueda interior se hace posible: es decir, son fiestas internamente polarizadas. Y debido a la dificultad para adquirir una identidad que se genera por el desencuentro ocurrido, debería ser la perfecta muestra de la riqueza de lo híbrido; sin embargo, se ve reestablecida en lo individual.

Es por esto que Jérémie Voirol (Voirol, 2006: 133) registra en sus análisis que ciertamente el baile en la fiesta tecno, a diferencia de los tipos de música tropicales, pierde su grado de espontaneidad. Observa que esta diferencia a veces se debe a que en la fiesta tecno los contactos físicos son escasos. Una persona entrevistada en su estudio permite decir que esto es así: “tú bailas solo, tienes tu mundo, puedes hacer lo que tú quieras y además que puedes bailar como quieres, me entiendes, no es como la salsa que tiene pasos que te rigen, en cambio en el tecno, tú bailas como quieras, loco” (Voirol: 2006: 133). Pero esto no termina en que en ella hay mayor expresividad corporal ni mucho menos se genera algún sentimiento de libertad, como piensa Voirol. Más sí se

produce el empantamiento de una libertad ya condicionada por la presión del medio sobre el individuo que lo invita a distanciar su *objeto de deseo*,<sup>22</sup> que el regreso al mundo de la fiesta.

Esto puede ocurrir por dos motivos: uno, la fiesta tecno no logra concebir que la diferencia entre baile y música es fundamentalmente discontinuidad de formas y no cuenta con los medios necesarios como el baile para unirlos; y dos, porque debido a esto, las personas tienden a replegar los espacios de su existencia colectiva. En ambos casos se puede concluir provisoriamente que, por el contrario, a la vez que la tecnocumbia contiene las formas artísticas en su estructura rítmica, descarga la presión individual que amenaza constantemente a los colectivos enfiestados.

En otras palabras, la estructura rítmica y experiencia colectiva que promueve la tecnocumbia es una constante rotación de espacios, roles y máscaras que no da lugar a alguna mediación del deseo. Y puede que esto se deba a la raigambre popular con la que

---

<sup>22</sup> De aquí en adelante cuando hable de deseo u objeto de deseo voy tener presente la idea de que siempre al estar frente a los objetos dados por el consumo las personas se ven mediadas por un objeto imposible que nunca van a alcanzar. Esto ocurre debido a que la relación con los objetos no es lineal ni directa en ningún caso y, como dice Girard, está más bien mediada por un tercero que es el objeto imposible, el objeto mediado por el deseo triangular. Para hacerlo más entendible: cuando la publicidad lanza un objeto no dice consuma este objeto sin más por que es útil, sino que debe crear un objeto que adhiere subrepticamente al objeto que promociona, para hacer posible la necesidad del objeto de consumo. Pero nunca se consume el deseo este sirve más bien como mediación para el consumo, p e.: en la ya clásica publicidad de los cigarrillos de Marlboro aparece el objeto que se quiere vender, el cigarro, acompañado de un conjunto de valores de ambiente, el éxtasis del sujeto que fuma, los caballos cercanos al sujeto que representan el dominio sobre la naturaleza y la sensación de libertad de las montañas, que se han juntado como un tercer objeto, este es el objeto mediador que genera este deseo de consumo pero a la vez manda en banda el verdadero objeto de deseo al que se ha aspirado. Cuando se ha operado esto la conciencia del consumidor llega tardíamente al acto del consumo pues el objeto deseo triangulado por este tercer objeto hace rato que se ha ido. Cf. Rene Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Caracas, 1963. Sin embargo, en el caso de la fiesta cuya lógica no empalma con la publicidad (Cf. infra cap ), la dinámica del deseo se ve sacudida por el vaciamiento y destrucción de todos los objetos que no se consumen sino que se consuman en (Cf. cita 5) y libera a los participantes de la triangulación y mediación de los objetos del deseo triangular.

está sensiblemente conectada y a la forma en que éstos consuman los objetos mediados por el ritmo. Pero al mismo tiempo puede que sea el origen de que en la tecnocumbia haya una postura más amistosa entre el baile y la música. Si vamos por lo segundo habremos de ver que la fluidez con que las personas se arrojan en la fiesta es posible gracias al ligamento que ata la espontaneidad de la música con la “ley del medio”, es decir, con el ambiente; en esta desustanciación los participantes de las fiestas populares pueden aniquilar su cuerpo como habitador de un punto en el espacio hasta llegar a descomponerse en el baile. Las masas tecnocumbieras tienen la virtud de que aniquilan sus cuerpos a favor del órgano más importante de la fiesta: el baile. Esto posibilita la construcción de espacios y escenarios.

La producción, escenificación y la ampliación de espacios acaece verdaderamente en el baile. Por ello la tecnocumbia no es sin más fiesta con música, sino que ella logra hermanar dos formas del festejo: la música y el baile, que, en cambio, en el caso de la fiesta electrónica no encajan fácilmente y permanecen separados. Esto último parece ser ocasionado por la contención del cuerpo en el baile y por la abstracción antropológica que las personas generan al intentar subjetivar el puente musical del baile. Por ello es normal que los asistentes a los raves tengan la preocupación estética o el deseo de querer expresar con el movimiento del cuerpo la síntesis entre el baile y los sentidos corporales.

La fiesta tecnocumbiera ni siquiera se propone tal preocupación, pues sus disquisiciones no son otras sino las encaminadas al problema de la generación de ambientes o de habitación de espacios, que son las tareas que la fiesta les encarga por medio del baile. En esto último, en donde el cuerpo se rompe en beneficio del todo festivo, todas las partes contribuyen a la ampliación orgánica del baile y lo que fuera una clausura de la síntesis entre baile y la música, por medio del cuerpo, ya se ha

convertido en el modo mismo en que opera la ampliación de espacios. En la música electrónica, en contraparte, esta trama fluida de relaciones festivas se reorienta a una concepción más individual y más estática. Esta limitación o contención en el cuerpo es el prototipo más común y decadente de la ciudad, mientras que la fiesta tecnocumbiera representa la carnavalización de la ciudad en todas sus fronteras expresada en las interacciones lúdicas de sus participantes.

## **2.5.- La herencia carnavalesca**

La consistencia carnavalesca de la tecnocumbia se expresa entonces en la construcción, escenificación y ampliación de espacios y en la propia raigambre popular que la expulsa de la seriedad de las formas artísticas, pero es en la forma dada a la progresiva desaparición de la distancia entre baile y música, por lo que el carnaval puede llegar a tomar los ritmos de acción de la tecnocumbia, o sea, los puntos de más o menor dilatación en el medio y de mayores o menores niveles de exceso. Es en verdad esto lo que hace que la tecnocumbia sea para los que escuchan y bailan, más o menos festivo. No importa tanto la composición de las letras ni el grado de destrucción sentimental de los participantes; las expresiones tomadas en el estudio de Santillán y Ramírez, como: "... tomo de esta botella trago que me envenena, yo tomo para olvidar", "quiero tomar cerveza para salvar este dolor" ó, "entre licor conocí tu nombre" (*Santillán y Ramírez: 48*); no arrastran tanto un sentido de melancolía —lo que de todos modos en unos casos sería comprensible ya que en sus orígenes inmediatos, ritmos tristes y mestizos como los rocoleros se identifican más con la nostalgia del espíritu andino-colonial— como uno de festejo de la tragedia.

Por esto el juego consiste precisamente en liberarse de los sentimientos, en olvidar, abstraer, y prorrogar la culpa hacia el territorio de la fiesta. Los elementos represivos de la vida como pueden ser el trabajo, la moral, las instituciones políticas y,

hasta los sentimientos, son burlados por una entidad que, ya hace mucho, se ha dilatado y transformado en una máscara que puede habitar en múltiples rostros y no le interesa asumir un papel ideal. Es tan así que esto llega a ser una teatralización o escenificación que consiste en que las personas ya no asumen grandes papeles sino en que banalizan los contenidos tomados por importantes, hasta ellos mismos se banalizan y dejan de ser un asunto serio para sí mismos.

Así pues la tecnocumbia, lejos de auspiciar la identidad con la música —como lo hace el tecno, el género romántico y el pop—, patrocina la perversión de la forma artística, la hace baile; y al hacerlo pone en rotación el escenario y las máscaras que ya se han abierto al juego. Por lo demás, abrirse al juego de la tecnocumbia significa tanto como abrirse al espacio construido, escenificado y ampliado en el baile, pero también, desdejar de la comprensión sentimental, moral y reproductiva que pueden entumecer al fenómeno ampliador de la fiesta.

Finalmente, hay que anotar que las fiestas tecnocumbieras representan el festejo urbano más cercano al viejo espíritu carnavalesco de la Edad Media que tanto fascinaban a Bajtín. Pero hay que ratificar también que son construcciones posmodernas de espacios, en donde el baile representa la forma danzante del cuerpo desprendido y roto, intangible para sí mismo. El baile recoge los cuerpos para hilvanarlos en un rito donde lo universal se vuelve condescendiente con el esfuerzo de lo particular. En última instancia, se trata de vivir en la ciudad, pero es la fiesta la que lo hace posible.

## **2.6.- Discriminación socio-cultural**

Es relativamente fácil explicar por qué la música o el arte en general tienden a distinguirse o refinarse en detrimento de lo popular. De alguna forma, la historia del arte es la historia de luchas por la significación del mundo y frente a ello, el arte gana nobleza en la medida en que los gustos artísticos vencedores se imponen oficialmente a

una cultura. Pero es de ver también que en el marco de los cánones artísticos exigidos por las sociedades de hoy, cualquier idea relativa a la nobleza del buen arte o arte clásico se ha vuelto anacrónica. No hace falta siquiera argumentar a favor de la cultura carnavalesca para defender la fiesta popular; simplemente basta con realizar una breve etnografía alrededor de los grupos artísticos actuales para caer en cuenta que la búsqueda estética ha roto con los propios límites del arte y, si bien esto es cosa que habremos de estudiar después, de aquí mismo se desprende la falsedad que hay detrás de la discriminación de la estética popular.

Arte noble y estética popular tienen la misma historia que las relaciones sociales de clase, *status* y de diferencia políticas, comunes a las sociedades humanas desde siempre.<sup>23</sup> De igual manera, se puede relacionar arte noble y estética popular con algunos debates de la actualidad sobre filosofía, política y ética antiguas y modernas.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Con esto sólo hago referencia al sentido histórico que tienen las sociedades de clases desde la antigüedad griega hasta los tiempos modernos. De ninguna manera estoy metiendo debajo de la mesa ideas relativas al Materialismo Histórico y, especialmente, la idea de que el arte sea una simple expresión y reflejo de las condiciones económicas determinadas de una época. Pero no podemos ocultar el hecho de que ya desde antes lo que se llama arte popular ha estado relacionado con grupos subalternos, y particularmente, a la música asociada a la creación de ritmos y ciertos instrumentos musicales propicios del sentimiento y festejo popular. El nacimiento de ciertos ritmos musicales —indiferentemente de si son absolutamente bailables o sólo cantables— como el gospel, el jazz, el tango, el fado, y la listas de instrumentos musicales creados a su alrededor, pulidos popularmente en las composiciones de sus intérpretes, ofrece un punto de partida para una interpretación más real de la historia del arte desde el punto de vista de sus productores, lo que no debe llevarnos a concluir en la arbitrariedad motivada por el hecho de creer que hay un arte burgués y arte popular. La calidad de lo popular no es otra cosa que el arte de transgredir los ordenes reproductivos de la vida en beneficio del exceso; es así que es muy difícil, exceptuando algunos ritmos como el yaraví andino o la milonga argentina, afirmar que la música subalterna sea inmediatamente música de nostalgia y tristeza, pues estos ritmos están más cercanos al baile que al ambiente bucólico donde los compositores ejercen su creación.

<sup>24</sup> Cf. Scott Lash y Jhon Urry, *op. cit.* Especialmente la primera parte: Economías de objeto y sujetos. Sin embargo, la mayoría de las discusiones sobre estética ya no toman como punto de partida la distinción entre arte noble y arte popular, desde Benjamin en materia de arte los nuevos debates van de la mano de más de sus condiciones de reproductibilidad hasta los nuevos géneros de creación artística ligados a la

Sin embargo, hubo un momento en los inicios de la modernidad, en donde las diferencias en el mundo de las artes no era todavía visible totalmente, ni incluso en el Renacimiento clásico, en donde la tensión entre las formas artísticas y el cuerpo no permitía definir absolutamente alguna nobleza del arte. Este periodo es aquel en el cual el problema de las artes se afincaba en el arte mismo y es sólo a partir de este ajuste de cuenta entre creación y cuerpo en materia artística, en donde se hace posible la historia social y política de las artes como sistema de diferencias de *status* y de consumo.

Si aplicamos estos análisis en fenómenos sociales concretos como la tecnocumbia, también tenemos que separar los procesos artísticos y de tecnificación de la obra de arte, de sus esferas de consumo. Es preciso entender por qué en la tecnocumbia lo que pudiera ser el aura de la obra de arte ha desaparecido a pesar de que ésta decline la aspiración de toda obra de arte a marcar un espíritu propio y de distinción, que a veces golpea ideológicamente a la estética popular desacreditándola como arte. La idea de que la diferencia entre las artes marcada por una estética noble y una estética popular, es solo un deseo pospuesto por la misma sociedad de consumo al espíritu de distinción que masivamente aflora en nuestras sociedades. En realidad, todas las obras de arte actuales han perdido su aura y están mediatizadas por la democracia del mercado.

En el despliegue de los escenarios propiamente tecnocumbieros existe una ornamentación que extasía a todos los participantes y los instala en un conjunto de variaciones psicoemocionales que podemos relacionar con el ritmo y sus letras, las luces, el consumo de alcohol y tabaco, las coreografías de los artistas, el vestido, las persianas de escenarios, la identificación con los artistas y su decoro de origen, etc.

---

técnica y la cultura digital. C.f. Marc Jiménez, *¿Que es la estética?*, Barcelona, 1999; también C.f. Ótl Aicher, *Analógico y digital*, Barcelona, 1991.

Al hablar del montaje de los escenarios tecnocumbieros Santillán y Ramírez (2004: 48) no se toman muy en serio el montaje de escenarios y los valores de ambiente ligados a la tecnocumbia. Ellos se contentan con describir que se trata de un “fenómeno” que está enmarcado en la “estética popular”, sin decirnos en qué consiste legalmente esa “estética” y más bien resaltando los elementos más comunes, pero menos estudiados, de la tecnocumbia como lo son el hecho de que ésta no es tanto una música comercial que deba su éxito a las radios sino a los shows en vivo, como el que se basa principalmente en un montaje de escenarios cuyos dispositivos más usados suelen ser los cortos vestidos, las botas hasta la rodilla, el maquillaje estridente etc., pero estos autores no despiertan siquiera su atención en ello. Sin embargo, ellos se han topado con auténticos valores de ambiente que son los que permiten que las personas exhiban sus gustos en este género y codifiquen su estatus en el consumo de estos bienes culturales.<sup>25</sup>

## **2.7.- El estatus social en la tecnocumbia**

Se ha pensado comúnmente que la economía del consumo se produce como consecuencia de que las personas tienden a arraigar en el gusto por ciertos objetos su distinción como grupo, casta, sector, clase, etc. Sin embargo, esto no parece ser muy cierto en el caso de los consumos culturales ligados a la industria del entretenimiento en varios países latinoamericanos.

Examinando valores de ambiente como los que aquí se han propuesto, ocurre más bien que es el propio status el que tiene que ser obscurecido, burlado y maniobrado para que se haga efectivo el consumo. Fundamentalmente, cuando observamos auténticos valores de ambiente como lo son el vestido y demás elementos semejantes, digamos, las botas, el maquillaje, el peinado, es preciso trazar una línea entre estos

---

<sup>25</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Minuit, 1979, pg 1-15.

valores<sup>26</sup> y aquellos que se prestan para la escenificación del ambiente. En tal caso vale centrar nuestra atención en los valores de ambiente que están presentes específicamente en el montaje de escenarios, pensemos sobre todo en el color y el juego de luces. Como se ha dicho todos los valores de ambiente participan del proceso de codificación necesario al consumo, pero en este caso estamos frente a una problemática ambiental que debe ser decantada de manera diferente.

Para ser coherentes con nuestros análisis sobre la tecnocumbia como obra de arte sin aura, en la medida en que no solo comparte con el resto de dispositivos culturales su calidad de objeto de consumo, sino teniendo en cuenta que tiene que servir como medio para la escenificación de espacios y codificación del cuerpo.<sup>27</sup>

Empecemos por los valores de ambiente relacionados al color y las luces. En el Perú hay un tipo de música tecnocumbiera que entre los consumidores es llamado “chicha chic” también conocida como “cumbia vip”,<sup>28</sup> que a pesar de ser un ritmo marcado por una estética popular es bailado en las discotecas de la clase media-alta limeña sin ningún tipo de reparo por parte del *status*. Sus representantes artísticos, así mismo, son glorificados por esas capas amenablemente, pero si uno se propusiera encontrar las razones por las cuales esos sectores se identifican con la “cumbia vip” corre el riesgo de creer que se trata de una tolerancia hacia el ritmo que se expresaría

---

<sup>26</sup> Mientras tanto vamos a dejar de lado estos valores de ambiente para que sean tratados en el próximo capítulo a propósito del cuerpo relacionado con el vestido y su uso en la tecnocumbia como punto nodal de codificación, que es donde verdaderamente se instala la lógica más tenaz del consumo.

<sup>27</sup> Como se hará ver, paradójicamente, en el caso de los ritmos tecnocumbieros no es totalmente cierto que las personas se afinquen en un gusto para demostrar su distinción respecto de otros gustos, sino que su híbrides al agotar la fuerza del *status* es la que produce la dinámica de consumo. Lo que necesariamente nos lleva a distinguir entre valores de ambiente que posibilitan un consumo flexible y un consumo desventurado del tipo que funciona precisamente en la sociedad de masas de manera general.

<sup>28</sup> El término vip es un anglicismo utilizado con frecuencia en el castellano. Son las siglas de *very important people*. En el caso de nos concierne, parece establecer una diferenciación con la cumbia común.

incluso en el hecho de que los asistentes traban amistad y camaradería con sus ejecutantes rítmicos y, por ello, creer que están totalmente integrados.

El error en esta percepción no está tanto en pretender que lo que ha ocurrido efectivamente es una integración festiva como en no caer en la cuenta de que la fluidez entre el artista y el público, —aun cuando en algunas discotecas limeñas no se exista una división entre escenarios montados para distinguir a los artistas del público— se debe no a la popularidad del ritmo que haga que aquellos que no se involucren no participen de la distinción que esas capas generan<sup>29</sup>, sino a la generación de ambiente promovido por la hibridez del espacio festivo. Los procesos de integración festivos están más bien en el montaje de escenarios —que como vimos antes son modos de ampliación y habitación de espacios— y en la forma en que se translucen los participantes. En ello el color y las luces, al menos desde el punto de vista del escenario festivo, determinan todos los valores de ambiente.

---

<sup>29</sup> El que ciertas capas medias como ocurre en Lima festejen al ritmo de la “chicha chic” no significa tampoco que se hayan adherido al ritmo y hayan perdido *distinción*, sino que es debido a que sus gustos están muy marcados por lo que admiten involucrarse con los ritmos populares. Ellos saben que explayarse una noche con estos ritmos no tiene por qué deslegitimar su estatus social. Son como entidades que han creado los anticuerpos necesarios para desprenderse con facilidad de la fiesta popular sin denigrar su condición social. A lo mejor esto sea una muestra de que a falta de lugares propicios para reivindicar su status, como no sucedería en otros países en donde sí hay una oferta específica para estas capas, se ven dirigidos a mezclarse con lo popular. Por lo demás, esto debe ser visto como un emplazamiento de lo barroco y lo híbrido al espíritu de distinción. Pero en Quito hace algunos años atrás parecía ocurrir algo semejante aunque generando un fenómeno contrario. Del estudio de Voirol sobre la música electrónica y los raves, podemos deducir que el intento de distinción de la clase media-alta quiteña se vio en cambio frustrado por el cierre de muchas discotecas que claramente se distinguían por su música, estilo, baile, participantes, vestimenta, etc. Ver J. Voirol, *op cit.* pág. 125-126.

No es fácil hacer un puente entre lo sucedido en estas dos ciudades; sin embargo, se puede arriesgar la hipótesis de que el grado de hibridación —o sea del mestizaje a nivel de los gustos culturales— es más fuerte en Lima que en Quito, lo que más bien acercaría a esta última, con algunas distancias por supuesto, a ciudades como Santa Cruz en Bolivia o, en Colombia, a ciudades como Bogotá, donde los comportamientos distintivos de las clases medias a nivel del consumo cultural es bastante marcado.



Imagen 2. Viernes 18 de enero, medianoche. El Chongo de Tongo en la discoteca miraflorina Barza Xtreme. Revista Caretas.<sup>30</sup>

En la imagen 2 podemos apreciar que el color y la luz ocultan la procedencia del *status*, producen la significación interna del ambiente que permanece como un código abierto y cierran las líneas de las distancias entre los objetos —el cuerpo que inevitablemente es codificado pero que es a la vez hechizado por el vestido en el juego de luces y color— que se pone en juego en el ambiente. En el caso de ciertas discotecas limeñas<sup>31</sup> donde a veces se cuenta con la presencia de un personaje bastante pintoresco cuyo nombre artístico es Tongo,<sup>32</sup> nuestro razonamiento parece ser válido. Tongo lleva un traje bastante pomposo, alegre y centellado que fácilmente lo distingue del resto de personas, pero lo más importante es que éste lo convierte en el centro de iluminación del escenario festivo que siempre está en movimiento. El mismo se ha convertido en el

---

<sup>30</sup> Carlos Cabanillas, “¡Llegó la Chica Chic!”, en *Caretas*, N° 2011, Lima-Perú, enero 24, 2008.

<sup>31</sup> Como es Barza Xtreme en el exclusivo barrio de Miraflores.

<sup>32</sup> Curiosamente “Tongo”, nombre artístico de Abelardo Gutiérrez un interprete de “Chicha Chic”, significa trampa o estafa. A este respecto consúltese la revista limeña *Caretas*, N° 2011, enero 24, 2008, págs.48 y siguientes.

propio escenario, de modo que estar en cercanía de él implica a la vez estar cerca del corazón del evento festivo. Sin embargo, si calamos más hondo, es posible que entendamos cómo se construye aquí el valor de ambiente que hace que el *status*, o sea, la discriminación sobre el ritmo, desaparezca.

A propósito de la forma en que se produce la eliminación del cuerpo hasta llegar al desasimiento y desaparición del individuo, había dicho que el “objeto muerto” en que éste resulta, despierta necesariamente una actitud ante lo sacro que no tiene por qué rehusar de su talante festivo y que más bien lo propulsa a la escenificación colectiva del espacio; pues bien, una buena muestra de esto se puede observar en el papel desempeñado por Tongo: él es un sujeto chispeante que se instaura en las subjetividades de los participantes al punto de llegar a habitarlos y deshabitarlos hasta causar su completa escenificación en el marco del todo festivo en que se han convertido las instalaciones y escenarios del lugar. Y lo hace en la medida en que la imitación en la que se ven conjugados todos se transforma en él, en el objeto deseado que ya no está. Él es en esencia ellos mismos, pero a la vez se hace invisible e intangible para sí mismos. La generación de ambiente incluso tiende a revivificar la naturaleza.

Éste es el camino de la integración festiva seguido por los participantes de estos ritos. Es en verdad el *collage* producido por el color y la luz el que envuelve a los miembros agrupados, ya no en sí mismos, en una lógica de pertenencia y despertenencia, sino como probando, predeterminadamente, un punto en el todo festivo que necesariamente ha debido escenificarse. Cada participante tiene que elegir una máscara, un papel, una escena, que tiende a variar según se remueva el con-texto o el *collage* promovido por el color y el juego de luces en él que se ve inmerso.

Pero en verdad lo que ha sucedido es que el *status*, es decir, la posibilidad de la distinción se ha visto autodevorada y coartada por la ausencia y definitiva corrosión del

individuo. El campo del consumo se produce de modo que los participantes se tornan objetos para sí mismos. Es un tipo de tributo decreciente que podríamos llamar *consumo flexible* porque no consigue atar las lógicas de la reproducción que exige el mercado para las masas. De ahí que sea posible tomarse en serio la idea de Maffesoli<sup>33</sup> sobre el trastrocamiento del acto de consumo en eventos de consumación, que más podríamos definir como un trance de autofagia festiva. Luz y color ocultan el status al mismo tiempo que promueven la movilidad de la consumación.

La diferencia no debe suponerse simplemente como dos maneras de utilización de la luz y el color, que podamos decir que en un caso se trata de un estado solidificado pero animado para el ojo del observador y en el otro, como formas vivificantes de luz y color (el baile tecnocumbiero, la chicha chic etc.), aunque esta diferencia sea en materia de arte fundamental<sup>34</sup>; sino en que el claroscuro aun permanece atado a un sistema de representación donde el *status* todavía no es descubierto en su disfraz, por oposición a lo que acaece en la chicha chic o “cumbia vip” y también en la tecnocumbia. Lo que oculta aquí el juego de luces y las formas en las que se ha dispersado el color en el ambiente imantan las partes hacia un objetivo común que es la trasgresión y destrucción del *status*.

---

<sup>33</sup> Michel Maffesoli, “Juventud: el tiempo de las tribus y el sentido nómada de la existencia”, en *Jóvenes: Revista de Estudios sobre Juventud*, México D. F., Edición: año 8, núm. 20, enero-junio 2004.

<sup>34</sup> Tan así que el problema de cómo interpreta el arte el movimiento ha llevado a muchas disputas en las teorías estéticas de la modernidad cuya discusión fundamental consistía en oponer la superioridad de cada una de las artes entre sí (la música, la pintura y la poesía primordialmente). Cf. G. W. F. Hegel, *Estética*, 8 vols. *Obra Completa*, Buenos Aires 1985.



Imagen 3. Marcial Ayala, voz de Los Chapillacs, con fondo del artista Harry Chávez.

Es cierto que el color está prendido del vestido y éste se muestra según el juego de las luces, pero lo que importa más es que en la escenificación el *collage* o la hibridez apegan el lugar de los participantes al punto de reconvertirlos a ellos mismos en su propio trasfondo; casi como piezas de personajes que necesitan uno de otro para escenificarse y el objeto de consumo queda situado como fiel testigo del uso y la conformación del espacio. Por ello, no hay lugar para una denigración del otro por su ropa, vestido, color, estatura, y en definitiva, por su gusto. Ni uno ni otro tiene la posibilidad de distinguirse toda vez que se ha transgredido el *status*. Ante la alternativa de que no hay nada que ocultar, solo resta el primerísimo primer plano de lo que se muestra en el escenario (ver imagen 3).

Por lo demás, en Ecuador artistas muy conocidos presentan las mismas características, personajes públicos como Bayron Caicedo, Henry Parra y últimamente Delfín Quishpe (ver imagen 1). En eventos nocturnos la lógica tiende a manifestarse igualmente en un juego de luces y colores primigenios. En este punto son muy

sugeres los diferentes perímetros que han especificado Santillán y Ramírez para determinar las esferas de consumo de la tecnocumbia en circuitos masivos, barrial y cerrados. Sin embargo, hace falta estudios más específicos para determinar en cuáles de esos circuitos se da con mayor y más intensidad la generación de ambientes a partir de un *collage* creado en la fiesta según los grados de relación entre luz y color.

Ante esta limitación podemos lanzar la hipótesis de que son los circuitos barrial y cerrado los que más propenden a escenificar los ambientes festivos según la forma del trasgresor “claroscuro” tecnocumbiero. Primero, porque los circuitos masivos entran con más facilidad en el cálculo y las estrategias de las lógicas de producción cultural y en el consumo masivo. En éste intervienen factores de la industria del entretenimiento como la publicidad radial, la promoción de artistas, las contrataciones públicas, la seguridad descomunal promovida por las instituciones del orden, producción y presentación de discos, etc. Y segundo, porque internamente las prácticas de escenificación que podrían coadyuvar a desprender los componentes del *status* más bien distancian el ejercicio de intercambio simbólico que se puede producir entre el artista, el baile y los participantes.

Incluso en el mismo momento en que atomiza, según la capacidad de situarse frente al artista en el escenario, a todos devotos de este ritmo. Hay integración sí, pero la hay en un sistema de escalas, en donde está más integrado el que más cercano se halle frente al artista. Es por esto que la ola expansiva de la fiesta llega más débilmente a los rezagados del escenario que tienden que conformarse con creer que asisten por la trama sentimental de las letras de las canciones o por identificaciones personales con el artista.

## **2.8.- Tiempo tecno y tiempo tecnocumbiero: ¿es la tecnocumbia un emplazamiento en lo moderno o una expresión posmoderna?**

Por las razones esbozadas hasta aquí resulta evidentemente cómodo generalizar la afirmación de que la tecnocumbia es una expresión cultural posmoderna. Pero no podemos conformarnos con ello. De hecho en tiempos como los nuestros donde se ha vuelto bastante común hablar de posmodernidad, una intención así rayaría en lo superfluo. Más bien hay que demostrar qué es aquello específicamente posmoderno en la tecnocumbia.

Ante esto hay al menos dos posibilidades: uno, escarbar, en lo posible, en ritmos parecidos que también pueden estar ligados con esta tendencia; y dos, revisar el pasado rítmico inmediato de la tecnocumbia, como el género rocolero, la música chicha, etc.<sup>35</sup> y confrontarlo con los ritmos actuales con los que se mezcla con el fin de obtener la sustancia misma que la distingue tanto frente a lo tradicional popular como a lo posmoderno. Debido a que la primera salida resulta poco sustancial para este estudio, toda vez que no deseo hacer una comparación entre géneros “posmodernos” ni encontrar sus líneas generales de fuga ante la modernidad, creo más necesario abordar el problema mediante la segunda alternativa.

Primero tenemos que desprendernos del concepto usualmente utilizado de posmodernidad y encontrar una base de argumentación más fiable para entender los caminos de la modernidad latinoamericana y, en ella, el lugar de la tecnocumbia como un real prodigio de la cultura. En este sentido lo que importa ahora es situar en donde se halla el *tiempo* de relato de la tecnocumbia que ni siquiera atiende a la consideración de

---

<sup>35</sup> A este respecto me adscribo parcialmente a la tesis de Santillán y Ramírez según la cual la tecnocumbia “mantiene el discurso rocolero”, pues no comulgo con la idea de que esta identificación deba asumirse porque esta última al igual que la primera “expresa los sentimientos y las vivencias del pueblo al tratar temas como las vivencias del pueblo al tratar temas como los conflictos de pareja o la migración” (Santillán y Ramírez)

estar más allá o mas acá de la modernidad. Y es posible que sea a partir de una cierta sincronía o permanencia de este tiempo, el que podamos ligar la matriz de los ritmos artísticos cercanos a ella, a un hilo de existencia histórica que no puede asociarse al tiempo social general de la evolución oficial del proyecto de modernización en nuestros países. Hay que especificar entonces el tiempo artístico ligado a la producción de la cultural popular y desligarlo del tiempo del poder (los generados, por el Estado, la producción, la economía de los medios y todos los imperativos sistémicos) en que funcionan nuestras instituciones modernas.

De acuerdo con esto habremos de decir que el tiempo social determinado por las tareas de la modernización latinoamericana siempre ha operado en dos sentidos: uno que tiene por cometido lograr la integración de todos los sectores de la sociedad en el marco de los desarrollos y máximas propuestos por la modernización a cada una de las sociedades nacionales de nuestra región; y, otro cuya estrategia siempre estuvo dirigida a la separación y progresiva eliminación de lo que en el pensamiento latinoamericano de los años sesenta se llamó sociedad tradicional. En ambos casos se trata de intentos fallidos que sirven más como muestra y ejemplo de una causalidad “objetiva” — digamos en el sentido de que es ésta una forma de la teleología moderna en la que se adscriben la idea de “progreso” o de “desarrollo”— vapuleada por las formas, figuras, colores, sabores y ritmos que hacen al *collage* cultural latinoamericano.

Partamos de considerar que el *tempo cultural* es de por sí diferente del resto de fenómenos que pueden adscribirse esencialmente a dimensiones temporales. Pongamos el caso de la historia y más esencialmente de la comprensión histórica, representativas de la modernidad, que es también una forma bastante particular de relato o imagen cultural. Una conducta típica del moderno es el creer que la historia siempre avanza hacia adelante y aun más en el sentido de una mejora; es de ver que después de las

hecatombes y matanzas del siglo XX estas concepciones se han venido al piso. Pero lo que más ha mellado el propósito de la modernidad es el desplazamiento del hombre, de la concepción antropocéntrica que hacía de éste el propio objeto reverenciado de la historia, que es como se sabe lo que ha devenido en nuestros días en una pérdida de la utilidad del conocimiento histórico y que se ha manifestado, parafraseando a Habermas,<sup>36</sup> en un agotamiento de las energías utópicas del proyecto moderno.

Sin embargo, esta declaración solapada no tiene por qué ser tomada por nosotros los latinoamericanos como una autoevaluación de nuestros horizontes culturales, sociales e históricos. Nosotros nunca hemos estado anclados de la misma manera que el viejo Occidente arraigó sus ilusiones en la idea de modernidad.<sup>37</sup>

La diferencia consiste en la forma de vivir el tiempo y las orientaciones vernáculas de habitar espacios características de los pueblos latinoamericanos. En primer lugar, el tiempo en que se vive en nuestras atmósferas sociales no tiene el

---

<sup>36</sup> Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa I*, Madrid, Taurus, 2001.

<sup>37</sup> Esta es una tesis que puede ser asimilable incluso a los Estados Unidos cuyos autorrelatos —desde el punto de vista de los fenómenos generados por la actual globalización como pueden ser concretamente el mestizaje y la convivencia multicultural y el fenómeno masivo de la democracia—, han intentado cifrar ya desde antes, desde su proceso de fundación misma y desarrollo republicano, la concepción de ese país como una nación posmoderna *in unce*. Es conocida la impresión positiva que al respecto se había llevado un pensador liberal como Tocqueville sobre el modo de funcionamiento tendiente al igualitarismo generalizado de la democracia en Norteamérica.

Pero si quisiéramos hacer una lectura concomitante para las naciones latinoamericanas es evidente que las cosas le han salido poco bien a la ideología democrático-liberal. Es por ello que no podemos rallar en la falsa autenticidad y decir que, aunque se den buenas razones como puede ser el alto grado de confluencia y mestizaje cultural alcanzado entre lo indio y lo mestizo que a diferencia de EEUU sí ha existido en nuestros países, también Latinoamérica desde mucho antes ha estado en la posmodernidad. Por el contrario, nuestra concurrencia en la modernidad ha tenido más bien el corte de una presencia fantasmal, entre estar y no estar en ella, al punto de que esto ha atraído no pocos dolores de cabezas a las élites gobernantes pseudomodernas. Y una muestra de ello es el Barroco latinoamericano que no es solo un problema reformable y superficial de la “cultura”, sino el tejido mismo de nuestras sociedades. Cf. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, 1989.

carácter cósmico y estático en el que se intenta atrapar a la cultura y sus producciones. Por ello es muy difícil que, como pasa en otras sociedades como la moderna, nos desprendamos del tiempo bajo el esquema pasado-presente-futuro, que significa básicamente abstraer la existencia.

Se entiende el tiempo como un *espacio* de producción cultural, y en este caso la alusión a los ritmos tiene que ver analíticamente con que son modos de habitación rítmica de la música, que no solo nos hacen ver en la tecnocumbia dos tiempos con registros artísticos y culturales diversos, uno tradicional y otro moderno, sino que es el modo de existencia mismo de los bienes culturales latinoamericanos, el cual ha constituido desde siempre el método barroco de existir dentro y fuera de la modernidad. De ahí que rechace francamente la lábil fórmula de identificar a la tecnocumbia como una tendencia posmoderna sin antes no hacer ver esta problemática temporal. Posmodernidad significa el emplazamiento de la racionalidad moderna en un tiempo cultural escenificado por entradas y salidas que se sostienen en un cuerpo común tensionado en una imagen sin tiempos absolutos.

Bien que en este caso no busca y no puede la tecnocumbia trazar una ruta de permanencia en un horizonte de épocas más allá de la Modernidad, ella misma se instaure en una dinámica temporal que hace habitar los espacios de la cultura. El tiempo escenificado que ella ha producido es un arquetipo que imanta todos los tiempos en un espacio de existencia mucho más vital y rítmica, pero a la vez como *escenificable*, habitable, capaz de reconstruir un tiempo social vivido de esta manera más como esta *imagen*<sup>38</sup> que como relato. Como evento festivo los ritmos tecnocumbieros y todo su

---

<sup>38</sup> Lo que incluso está tratado pormenorizadamente en autores como Lezama Lima cuya implícita teoría del barroco le llevó a un concepto de cultura abrigada desde la *imagen* y la *metáfora* como dispositivo aglutinador de los tiempos y los espacios latinoamericanos. La imagen es el campo alegórico donde todas las partes están hechas de todos los tiempos y espacios, Lezama incluso creía en que esta era la forma

haber teatral de montajes de escenarios, de tiempos, espacios, recargados de colores y luces, así como de sabores y olores, es precisamente una de esas tantas puestas en práctica de la escenificación de nuestro imaginario cultural.

## **2.9.- La relación temporal entre el tecno y la tecnocumbia**

Consideremos el tiempo tecno y el tiempo rocolero que precede y conforma al tiempo tecnocumbiero. El primero representa formalmente el tiempo futuro en el cual se han dado los desarrollos tecnológicos de la era de la sociedad informática; el segundo, el recuerdo anclado en el pasado que asociamos con el mundo indígena tradicional.<sup>39</sup> Lo que salta inmediatamente a la vista es la elasticidad de la tecnocumbia para albergar dos tiempos diferentes, con dos estructuras musicales igualmente diferentes. Se podrá increpar que esta adaptabilidad es propia de todo género como ocurre con todos los ritmos nacionales que se ven funcionalizados con la introducción de fondos o piezas electrónicos y hasta reprochar que es el tiempo musical el que se presta y hace ejecutable esta supuesta amplitud de la tecnocumbia. Sería así en el caso de que la tecnocumbia no fuese más que un género fusionado o fuese un pasillo rocolero electrónicamente elaborado. La tecnocumbia es un fenómeno que encubre una

---

como en América Latina habíamos asimilado tanto nuestro mundo precolombino como el mundo grecolatino y moderno: como un collage de civilizaciones, en la que nosotros nos instalamos habitando en la imagen [imago]. Cf. José Lezama Lima, *La expresión americana*, México, 1993.

<sup>39</sup> En estudio sobre la rocolización del pasillo ecuatoriano a partir de la década de los ochenta Ketty Wong parece coincidir con Santillán y Ramírez sobre la idea de que la tecnocumbia es un ritmo fusionado a partir de la música rocolera y la música chicha (*op. cit.* pág. 45), que empezó a sonar masivamente en los noventa. Pero esta autora nos dice además que análogamente este fenómeno, “se presenta en otros países latinoamericanos con distintas manifestaciones musicales: la “bachata” en República Dominicana, la “música brega” en Brasil, el “cuarteto” en Argentina, y la llamada “música chicha” en la región andina” y que “todas estas músicas tiene en común (...) que inicialmente surgieron como degeneraciones de géneros folklóricos o pobres imitaciones de música urbana moderna, siendo, consecuentemente, repudiados por las corrientes dominantes”. Cf. Ketty Wong, “La ‘nacionalización’ y ‘rocolización’ del pasillo ecuatoriano”, en *Ecuador debate* N° 63., e. e. <<http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate1233.htm>>.

dimensión que es propia de las producciones culturales latinoamericanas: me refiero a la imantación de los tiempos y los espacios en un *collage* que desde hace algún tiempo García Canclini viene tratando sobre la figura de lo *barroco*. Y que en el caso propio de este género lo he caracterizado como *tiempo escenificado*, que posibilita la reproducción de la cultura fiesterera, digamos, en una costra en la que sobrevive tanto lo tradicional como lo moderno.

A la vez esto facilita la producción simbólica e imaginaria de nuestras sociedades que siempre necesitan de una fuga ante las imperiosas demandas forzadas de los proyectos de modernización. También hay que ver que, paradójicamente, estos géneros musicales están marcados y evolucionados en una onda de tecnificación electrónica, que mediante el consumo sensibiliza a las poblaciones ante los desafíos del actual mundo técnico. Incluso se puede decir que los estándares de racionalidad típicamente modernos que deberían ser ajenos a la tecnocumbia, si se los enfocara desde el escaso y mediano desarrollo industrial de nuestros países, le deben su familiaridad y rutinización a estos géneros que posibilitan líneas ampliadas y novedosas de consumo —como el caso de comunidades enteras de la población campesina e indígena de nuestro país en los que en ausencia de una política cultural desde el Estado, han tenido en los objetos de consumo artístico y tecnológico auténticos guías para orientarse en el mundo tecnificado de hoy.

## CAPÍTULO 3

### El manejo del cuerpo en la tecnocumbia.

#### 3.1.- El vestido como código entre fiesta y espectáculo (el show)

En el capítulo anterior había propuesto la distinción entre los valores de ambiente que tienen que ver específicamente con la condiciones de la escenificación para diferenciarlos de los valores del vestido y demás objetos que se adhieren a él como pueden ser el peinado, el maquillaje, el perfume, etc. Ahora afrontaré una problemática distinta que está enmarcada en valores que codifican el cuerpo al punto que producen un quiebre entre festejo y consumo, y son el vehículo por el cual la cultura de masas apresa la dimensión carnavalesca de la fiesta y modifica sus contenidos lúdicos para convertir al cuerpo en un objeto de comercialización que se adscribe a la percepción de la tecnocumbia como un género artístico carente de aura.



Imagen 4. Integrante del grupo Las Guardianas

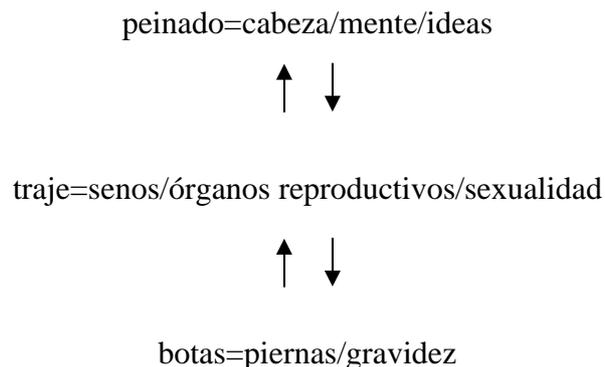
Estos valores de ambiente encuentran su unidad en el vestido. El código en el vestido se unilateraliza y contrae, exalta la protuberancia del cuerpo (ver imagen 4) y su grado de integración festiva para ponerlo en vías de una externalización que involucra las estrategias de la industria del entretenimiento. Si antes encontrábamos un punto de fuga espacial en el desplazamiento y la eliminación del cuerpo para la ampliación del escenario en la fiesta, ahora nos vemos de vuelta en el punto donde lo más revalorado no es su decantamiento festivo sino su fragmentación por parte del deseo, es el espejo del individuo fragmentado que busca anclar en el vestido su propia unidad.

El cuerpo se divide siguiendo la lógica del deseo que encuentra en el vestido una forma de volatilizar la fuerza corporal en una inmaterialidad. La sociedad de consumo sabe muy bien cómo traducir esta economía de la escasez en una afluencia constante de los meandros eróticos.



**Imagen 5. Geomara de Caramelo Caliente.**

Lo que encontramos por ejemplo en una mujer intérprete de tecnocumbia, vestida con traje corto, botas largas, peinado exótico (ver imagen 5), como las hay muchas en este género, es una forma de fragmentación del cuerpo: cada parte donde es colocado el código por esos objetos tiende a ser el reflejo de las aspiraciones del morbo de los participantes. En donde la lógica implícito versus explícito se convierte en una dialéctica de erotismo del artista que le ha sido transmitida por las exigencias de la sociedad de masas, que debe velar por la constante muestra del cuerpo y continuo alejamiento de la realización y cumplimiento del deseo. Si fuese necesario hacer una disección cultural del cuerpo en el objeto, los valores de ambiente se presentarían del siguiente modo:



Este esquema recoge el cuerpo en pedazos en los que inevitablemente lo transforman los mecanismos del consumo cultural: la cabeza pasa a ser el corresponsal espacial del peinado, la parte intermedia del cuerpo en donde funcionan los órganos digestivos y reproductivos que tienen una relación primordial con el funcionamiento biológico y fisiológico del cuerpo tensiona el lugar del traje y, por último, los pies propulsan la gravidez del cuerpo que encuentra en las botas, casi siempre de tacos altos, sus aliadas, expulsándolo de sí mismo hacia arriba, emplazándolo a permanecer erguido, poniéndolo en escena. El cuerpo despedazado de esta manera no es lo que fascina al consumidor tecnocumbiero, sino el objeto deseado que se desplaza misteriosamente

siempre de *pies a cabeza*, para él; pero *de la cabeza a los pies*, en la organización de las prendas de vestir que la artista tecnocumbiera elije estratégicamente.<sup>40</sup>

Pero, lo que nunca aparece en este esquema es el objeto de deseo. El cuerpo fragmentado queda asimilado a una fantasía que es elaborada por el participante pero que es manipulado en su ser por el código de consumo.<sup>41</sup> Este esquema general constituye el sistema en el que se distribuyen objetos: transfigura el cuerpo, no desde el punto de vista de la escenificación que ocurre en el montaje de escenarios, la generación de ambientes y todavía en el arte,<sup>42</sup> más sí desde la sublimación que magnifica la sexualidad del cuerpo.

---

<sup>40</sup> La elección del vestido a veces es decidido por ellas mismas o en general por asesores de imagen que son los que en verdad comprenden la regla general del consumo y la necesaria utilidad de los valores de ambiente.

<sup>41</sup> Pero los modos de fragmentación del cuerpo hallan en otras esferas, en aquellas ligadas al arte formal, otro hilo de representación que tiende a diferenciarse de lo que pasa en la tecnocumbia, a explotar la riqueza de la coyunturas, de la forma, de sus desechos y excrementos, que en la dialéctica del consumo de imágenes, sobre todo cuando se trata de una mujer, tiende a distanciar, como habíamos descrito en el esquema anterior, unilateralmente el cuerpo en escalas que se distancian progresivamente a partir de los órganos reproductivos asociados más cercanamente con el objeto erótico del deseo, solo de esta forma se muestra y, sobre todo, se escenifica el cuerpo, como un espacio para las prendas de la misma manera como funciona un aparador de ropa, pero también como un terreno espacial tal y como funciona el maniquí. En el surrealismo, por ejemplo, casi siempre permanece el cuerpo testificado con escenarios en donde se realza su capacidad productora de movimientos y deformaciones, algo parecido a lo que Deleuze y Guattari llamaron las máquinas deseantes: “Las máquinas deseantes son máquinas binarias, de regla binaria o de régimen asociativo; una máquina siempre va acoplada a otra. El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta (...) Bolsa de aguas y cálculos del riñón; flujo de cabellos, flujo de baba, flujo de esperma, de mierda o de orina producidos por objetos parciales (...) Todo « objeto » supone continuidad de un flujo, todo flujo, la fragmentación de un objeto”. Cf. Guilles Deleuze y Félix Guattari, *El antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, 1985, pag. 15; para una muestra de cómo las tendencias surrealistas apuntan a la maquinización y fragmentación del cuerpo y el traje, Cf. Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el contemporáneo*, 2003.

<sup>42</sup> Los objetos aquí también son despedazados y fragmentados pero mantienen una tensión interna como se puede suponer en la problemática artística inicial del Renacimiento y en el montaje de escenarios; pero esta fragmentación es solo un corte, una incisiva, incoherente y agónica en la solidaridad que los objetos o

El cuerpo-fragmento hace que el consumo sea completamente viable y marque además una línea general de sus estándares de consumo en los valores de ambiente. Es decir, que las personas puedan mostrar sus intereses en la tecnocumbia por ir en busca del show, por ver a las bailarinas, cuyas prendas cortas pueden llamar su atención, pero también en la medida en que el cuerpo permite exponer objetos particulares de consumo, otros participantes cercanos o lejanos (mujeres u otros géneros *trans*) pueden cifrar sus deseos por la posesión de objetos como el peinado, la calidad del material y su estilo, las formas de su traje, el color o el modelo de sus botas, su perfume, etc. Tan es así que el consumo se traduce en una línea tan masificada de objetos que la posibilidad de su uso cínico o crítico, como ocurre con los payasos, dragqueens, travestis o el simple disfraz, no contribuye a desmitificar, más allá de sus motivaciones y concepciones de crítica, la metodización consumista de la sociedad de masas.

Sin embargo, parece que esto no es sólo característico de la tecnocumbia sino de otras manías o esferas de la industria del espectáculo, por ejemplo en mayor grado el modelaje. Lo característico es siempre que el cuerpo fragmentado, a favor de la colocación de los objetos, sea interpretado por una falsa unidad. Esta falsa unidad del cuerpo, posibilitada por los objetos, es en realidad una contención forzada de los miembros del cuerpo, es una estructura de emplazamiento, ni siquiera se basa en su mecanismo unitario posibilitado anatómicamente. Al contrario, es un sistema exterior

---

las partes de un cuerpo pueden guardar entre sí, se realiza su lado coyuntural, su acontecimiento amistoso de estar pegados y producidos en conjunto, como el cuerpo que realzan Deleuze y Guattari. La fragmentación por la vía de hacer al cuerpo territorio para los objetos en cambio supone la escasez de la vida y el movimiento es condenado por atentar contra la unidad falsa del cuerpo cosificado. Ningún cuerpo es homogéneo, es cierto, el cuerpo no es el cuerpo sino una fragmentación de la cultura, pero en la era del consumo esta fragmentación significa habitad para los objetos; bien visto, el cuerpo vive más en la coyuntura, en el margen donde empiezan los fragmentos, que en el territorio soberano del pedazo fragmentado, pero asimismo, los objetos emplazados por el consumo tienen en esa soberanía la capacidad de decidir sobre la distribución y la forma del cuerpo.

de objetos que ejemplifican en verdad un auténtico método para orientarse en el consumo. Cuando en la publicidad se ofrecen valores de ambiente adheridos a la extracción corporal de las mujeres no se está diciendo “consume este perfume, se sentirá más provocativa”, “Este *shampoo* hará brillar su cabello” o “Con estos zapatos calzarás mejor”, sino: “no sea ingenuo, fragmente su cuerpo”.

La conclusión a la que podemos llegar en esta parte es que son estos valores de ambiente los que permiten la transición de la tecnocumbia, de la fiesta popular al consumo y la sociedad de masas. En ella ni siquiera intervienen los procesos generados por los ritmos electrónicos en la tecnocumbia, esto es, la técnica y su reproductibilidad, sino simplemente el cálculo funcional de la ley del consumo. Estos valores de ambiente funcionan a partir de una potencialización de los atributos femeninos que debe socavar la energía orgásmica en beneficio de la vitrina o el muestrario en que se ha convertido el cuerpo. Es por esto que en la tecnocumbia parece ser más rentable la promoción de las artistas mujeres que la de los varones. Las mujeres, pues, como en todo acto publicitario, también aquí venden más.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Al respecto es sugerente el estudio de Santillán y Ramírez quienes nos dicen que “al analizar las relaciones entre géneros en la esfera pública (...) en la actualidad la mayoría de cantantes de tecnocumbia son mujeres” y que “al introducir en el espectáculo el baile y la coreografía, la presencia de artistas femeninas proliferó en la última década, no solo como cantantes sino también como bailarinas”. Cf. A. Santillán y J. Ramírez, *op. cit.* pág. 48. Si nos tomamos en serio este dato debemos caer necesariamente en la cuenta de que en todo este tiempo de vigencia de la tecnocumbia, que empezó como hemos dicho más arriba a masificarse en los años noventa (Cf. nota 33), es posible que su perdurabilidad hasta hoy se deba no tanto a las innovaciones periódicas dentro del ritmo sino a su feminización progresiva propulsada por las exigencias del consumo de los valores de ambiente ligados al cuerpo. Esta hipótesis parece un poco atrevida pero al menos hay que señalarla provisionalmente. Incluso visto así se hace aceptable la idea de que los autores antes mencionados formulan al decir que personalidades tecnocumbieras como María de los Ángeles, Hipatia Balseca y Azucena Aymara, se han convertido hoy en: verdaderos “ídolos populares” (*op. cit.* pág. 45-46). Pero esto tiene que ser decantado con respecto a los valores de ambiente promocionados por la feminización de la tecnocumbia en comparación a una serie de factores cruzados como pueden ser su difusión constante en ciertos medios (radio y televisión fundamentalmente). La pegajosidad ambiental creada por este ritmo en las comunidades ritualizadas según el modo en que aquí

### **3.2.- La tecnocumbia y su relación con la lógica del consumo corporal**

Pero hay de cierta manera una resistencia que se mueve contra el consumo masificado del ritmo que está en la fiesta y no es otro que la forma en que los meandros festivos se amplían como escenificadores y ampliadores de espacio, mostrando cierta mofa y burla por los artistas. Quizás a esto se deba el hecho de que en otros casos los consumidores de ritmos como los electrónicos escapen al dominio e influencia de los artistas cuyos sistemas de escenarios, al prescindir a veces de los artistas, también pospongan, en cierta medida, a los ídolos y que esto se manifieste en una experiencia de mayor libertad como vimos en el caso de los entrevistados por Jérémie Voirol en la ciudad de Quito. Pero esta resistencia es formal e implica más bien el desacuerdo con los ídolos populares que la denigración del *status*, toda vez que, como vimos antes en el camino de la intimación musical, no se hace sino cambiar un status por otro, un ídolo por otro ídolo, un amo por otro amo; el retorno a la individualidad promovida por esta música pone a tono su gusto musical con su origen social y el espíritu de distinción que la produce.

La resistencia del meandro tecnocumbiero toma en cambio otros senderos. Los ritmos como la tecnocumbia, que deben su existencia interna a la escenificación, ampliación y generación de ambientes, al impulsar el trastrocamiento del consumo en consumación, no masifican las líneas de consumo como ocurre en otros géneros. Esto quizás se deba al hecho imposible de que hay ciertos objetos que no están al alcance de los recursos cifrados por los sectores populares, pero más al hecho de que aún cuando las ofertas del sistema de consumo sean asequibles las masas tecnocumbieras extasían al

---

las he analizado e incluso con los factores socio-culturales como la migración (que se identifican por otras razones con este género: la procedencia nacional de los artistas y el sentimiento de las letras) que Santillán y Ramírez también detallan.

punto de hacer ver la falacia del código y el mensaje publicitario que este sistema consumista encarga promocionar en los artistas.

No es que estas masas no consuman; en verdad sí consumen pero no se masifican dilatados en un deseo incumplido; toman los objetos exhibidos por los valores de ambiente y ven su impotencia para realizar sus deseos, lo que termina devolviéndolos a las motivaciones festivas de las que el consumo intenta enajenarlos.

Sin embargo, es posible incluso que a veces el montaje festivo y su dinámica de los espacios se vean sobrepuestos a los imperativos sistémicos de consumo. Si esto ocurre con ritmos como la música electrónica —aunque se trate de una vuelta a los caminos de la distinción, como se ha dicho, los ídolos-artistas mensajeros del código son emplazados— debe haber un modo en redirigir esta ganancia del exceso popular a una implementación atmosférica de la fiesta capaz de cerrar la sociedad de consumo. Pero esta posibilidad tiene algunos avances importantes puesto que la tecnocumbia no fuera posible si antes los ritmos populares como la música rocolera y la música chicha (así como también el yaraví, el fandango, el albazo) no hubieran labrado en la conciencia del hombre popular la marca y la huella festiva de nuestros orígenes andinos que se puede resumir en la fórmula <<*alegría en la tristeza*>>, no de otro modo la cultura ha sostenido nuestras vidas desde la colonia como se puede observar en los motivos de la vestimenta de Marion en la imagen 6 y Geomara en la imagen 5.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> No debemos descartar el hecho de que el diseño de la vestimenta indígena que vemos en las faldas y blusas bordadas proviene originalmente de España y fue impuesto en la época de la colonia. Sin embargo, en la actualidad, el consumo de estas prendas se restringe notoriamente al mundo indígena. Es aquí donde radica mi argumento sobre la intencionalidad de las mujeres tecnocumbieras de rescatar valores de tradición y modificarlos hacia un mercado de consumo actual.



**Imagen 6. Marion, de Caramelo Caliente.**

Las estrategias de consumo se ven enfrentadas ante esta resistencia bajo la forma de un consumo que, al parecer, en las últimas décadas funciona por escalas temporales pero a la vez manteniendo siempre un registro festivo: un ritmo recreado y generado siempre con nuestros elementos, —la tecnocumbia, a pesar de su permanencia, es sólo un caso ejemplar de fusión entre ritmos nacionales populares-nacionales con otros producidos tecnológicamente— es volatilizado y consumado en vez de consumido, es el escenario festivo el que agota este objeto rítmico hasta cansarlo y hacerlo desaparecer en medio de la osadía y resistencia de la fuerza carnavalesca.

Esto no es un modo de consumo generado culturalmente por la moda impuesta de un ritmo, mas sí el resultado de los medios por los que la cultura popular desgasta el ritmo para integrarlo en el baile. Podemos finalizar esta parte diciendo que en la

tecnocumbia hay una lucha constante entre el código y el baile, que son dos formas muy diferentes en la política de fragmentación del cuerpo.

### **3.3.- Feminidad liberal o reafirmación hegemónica: el marketing sexual organizado en las artistas de la tecnocumbia**

La ideología toma postura frente a la utilización del cuerpo en la tecnocumbia básicamente de dos formas: por un lado, está la vieja postura catolicista y conservadora de mostrar su desacuerdo por la ritualización pansexualista que puede existir en este ritmo, que sin embargo es sólo expresión de su falsa autenticidad en el consumo de los bienes culturales. Algo que puede expresarse incluso como un prejuicio socio-racial cuando vemos la postura de aquellos que subvaloran a la mayoría de cantantes tecnocumbieras por el color de su piel, su corto vestido y el origen popular de su procedencia.<sup>45</sup>

Pero asimismo, puede existir la concepción de que, visto desde el punto de vista de las conductas femeninas que se han desmarcado de los paradigmas clásicos de la moral cristiana de nuestras élites filtrada en el conjunto de las capas de nuestra sociedad hasta muy entrada la mitad del siglo veinte y en Quito de manera sobresaliente en el conjunto de las clases medias de la ciudad hasta la década de 1980, se piense que lo que estamos viviendo es una especie de transvaloración que libera a las mujeres del viejo

---

<sup>45</sup> Esto nos podría trasladar nuevamente la vieja discusión sobre el colonialismo implícito en el pensamiento mestizo de nuestras sociedades que cuyos imaginarios han estado mezclados siempre por una política de blanqueamiento por un alejamiento de lo “indio” de la esfera pública racionalizada según los cánones del Estado de derecho. La ideología latinoamericana ha estado siempre de acuerdo en general con el desplazamiento de lo indio, de la misma manera en que se segrega a las mujeres, a los negros y a las sexualidades subalternas de los fundamentos de la esfera pública y ha encontrado en estas intensiones el elemento común en la construcción del Estado Nacional, que puede ser vista como una variación del eurocentrismo criollo. Así mismo Cf. Walter Mignolo: *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*, Caracas, 2000.

prejuicio cortesano de mantener la compostura en el lenguaje, las acciones y fundamentalmente en el vestido, mostrando solo lo necesario en el uso de las prendas.

Pero más allá de celebrar una supuesta liberalidad en las conductas femeninas, en el caso de la tecnocumbia tenemos una reafirmación hegemónica de la actual ideología del consumo que se sirve del cuerpo de las mujeres para ostentar sus productos. Además, esta supuesta liberación de las mujeres incluso puede ser desmitificada allí cuando vemos que las reales fuentes democratizadoras de la sociedad se hallan aún cerradas por la estructura fálica del poder que toma los relatos femeninos superficialmente sólo como un elemento pintoresco de participación a nivel de la vida política. Lo que nos hace ver muy bien que la diferencia real de género aún se mantiene y que toda afirmación femenina es asumida por la actual estructura de poder que relega lo femenino a la industria del entretenimiento y retiene e inmoviliza su posibilidad crítica cuando se trata de preparar su ingreso a la vida civil.<sup>46</sup>

Así se puede ver que en nuestro país, la tarea desplegada por la cultura de masas y del entretenimiento a los ritmos actuales tecnocumbieros tiende a construir una barrera que encasilla a la mujer en la reproducción cultural del consumo antes que a reforzar los contenidos femeninos que pudieran abrir los plexos de entendimiento de la relación entre géneros. Estos son auténticos problemas de la cultura que han tenido diversas respuestas en el movimiento de mujeres desde la década de 1980 a nivel de la conquista

---

<sup>46</sup> No obstante, esto ha devenido en un serie de discusiones feministas que han marcado varias tendencias bien definidas: una que se adscribe al feminismo liberal que se contenta con una reforma de las instituciones y la ampliación de los derechos y la participación de las mujeres en el Estado liberal; y otra que promueve una comprensión más amplia y crítica del antropocentrismo en sus propias bases y que está ligada al actual pensamiento posmetafísico que halla sus referentes en Bouvoir, Kristeva, Foucault, Lacan, Derrida, etc. Cf. Seyla Benhabib y Drucilla Corner (comp.), *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*, Valencia, 1990.

de algunos derechos, pero en el caso ecuatoriano sólo ha tomado en el transcurso de la década de 1990 la forma de una tendencia.<sup>47</sup>

Pero en la organización real de la cultura no hay derecho que valga lo suficiente como para detener el alto grado de cosificación del cuerpo femenino. La garantía que ofrecen las sociedades liberales a los actores de consumo, tanto a los productores de bienes culturales como a sus consumidores, margina todo grado de intervención por parte de la sociedad en los contenidos de las publicidad referidos a la pornografización de la mujer, que son ratificados de alguna u otra forma por la libertad y el derecho de las personas consumir lo que se quiera en el marco de los objetos propuestos por el libre mercado.

La predilección por ciertas partes implícitamente mostradas por la mujer pero de manera explícita en la publicidad, se ha arraigado tanto así que la construcción de los idearios de industria del consumo ya desde la mitad del siglo veinte se ha visto masificada en estereotipos específicos para la difusión de los productos. En el estudio antes citado Pérez Gauli ha visto de una manera alarmante cómo las imágenes corporales estereotipadas que son prototipos para “vender deseos”, tienden incluso a crear una tendencia en el gusto que, según los estereotipos utilizados (ver fig. 8), tiende a generar incluso tipos estándar de consumo, tomando como referencia el propio gusto de los consumidores.

En el caso de la publicidad del siglo XX ésta empezó produciendo modelos de mujer como la *femme fatale*<sup>48</sup> o la mujer vampiro adherida a productos como los

---

<sup>47</sup> A partir de una serie de reivindicaciones que pueden distinguirse por la calidad de sus demandas y su nivel de adaptación a la vida civil originada por la obtención de derechos (sexuales y reproductivos, económicos como el viejo bono de la pobreza, políticos como la Ley de Equidad de Género, leyes contra el maltrato doméstico etc.) frente al Estado.

<sup>48</sup> El término *femme fatale* según Pérez Gauli representa a la mujer en transición del siglo XIX al XX, y representa el estereotipo de la mujer caracterizada por la seducción y el erotismo, que luego puede ser

“tabacos, bebidas alcohólicas y automóviles” que bien visto son dos modos marcados de productos que exaltan la individualidad, el vértigo, la autonomía, el riesgo, etc., que como puede verse son valores de ambiente propicios para el consumo publicitario.



**Imagen 7. Integrante de Las Guardianas.**

Siguiendo estos análisis podemos ver, en el modo en que la tecnocumbia presenta a la mujer, una variante que está entre estos dos estereotipos. La mujer tecnocumbiera es ratificada de un modo presto a la vorágine colectiva que puede acercarse de una vez a la mujer en su calidad de objeto a la “mujer como carne” que

---

traducida a la mujer como vampiro, que en realidad “muestra una relación de amor/odio/temor con la mujer”. Pérez Gauli, tras varios ejemplos, concluye en que esta configuración de la mujer inició primero en el arte (sobre todo en algunos cuadros del surrealismo) y que luego, después de los carteles Jules Chéret, empieza a masificarse en el uso de la publicidad. Cf. Juan Carlos Pérez Gauli, *op. cit.* pág. 152 y siguientes.

propone Pérez Gaudi, pero que se ve más representada por la figura de Doña Bárbara que en la novela de Rómulo Gallegos representa la fuerza y la inconformidad de la naturaleza frente a la razón, la prudencia, la ley y el buen juicio de Santos Luzardo el personaje moderno de la novela.

Sin embargo, este estereotipo está plagado de una potencia incontenible que solo la tecnocumbia puede controlar y proponer como estilo de mujer a consumir. En la medida en que las mujeres de la tecnocumbia no son totalmente esbeltas y no tienen el color de la piel y los ojos claros que la publicidad ecuatoriana de pastas dentales, shampoo, cremas, etc., siempre reclama a sus mujeres, éstas en vez de ocultar sus formas protuberantes, su pequeña estatura, su piel morena, exhortan al gusto popular de aceptar el terreno irregular de las formas de sus mujeres; con cuyos rasgos incluso nos identificamos nosotros mismos (ver imagen 7). De tal manera que, este posible estereotipo llega a constituir el dispositivo por el cual los sectores populares también son atrapados en la lógica de la publicidad y su gusto llega a ser también estandarizado en una línea general de consumo.

Lo que se tiene es una variación del consumo que la publicidad sabe moldear muy bien a partir de las características de las poblaciones y las culturas que pretende influenciar y manipular. En fin, la incorporación del cuerpo a la producción cultural no genera ni da pie a alguna supuesta liberalidad de la forma corporal, de las conductas naturales del cuerpo. Y peor aún a creer que, según los nuevos patrones estéticos que se han vuelto más amplios y en algunos casos más tolerantes, sea posible una reactivación de la subjetividad de las personas para elegir libremente los estilos en que moldea su cuerpo. Es el estereotipo quien los moldea y ellas no tienen más remedio *como consumidores* que adaptarse a él. Es la mirada del consumidor/consumador la que

organiza el marketing sexual, la que decide lo que debe mostrarse o no, lo que debe ser visto o no y lo que debe consumirse o no.

## Conclusiones

A partir del análisis de la tecnocumbia desde las tres diferentes perspectivas, he podido concluir que la tecnocumbia se constituye como un ritmo urbano atravesado por corrientes tradicionales propias del mundo andino, tanto de las montañas como de la costa y por algunas tendencias técnicas y posmodernas que la enmarcan en procesos de reproducción cultural más amplios y característicos de la globalización.

Por medio de las entrevistas a varios de los conocedores y asistentes a conciertos de tecnocumbia, pude observar cómo las lógicas de consumo a las que se ve sometida producen algunos fenómenos que tienden a polarizar sus elementos constitutivos. La fiesta se convierte en un dilema entre su calidad de objeto para el consumo masivo y su adhesión a las fuerzas carnavalescas.

Así mismo, considero que el consumo en la fiesta tecnocumbiera no se produce por una adherencia al género o para la ratificación del status, sino que implica más bien su ocultamiento y posterior disolución, con lo que se tiene una transfiguración del consumo en consumación, según lo que por esto último entiende Maffesoli. Que esta consumación es abierta en la fiesta gracias a la generación, ampliación y escenificación de espacios que propicia el baile como dispositivo para la repoblación de los espacios urbanos de la ciudad. Que este mismo dispositivo ameniza las relaciones de pertenencia y despertenencia con los otros, que los colectivos tecnocumbieros producen al generar los espacios mediante el baile, de lo que resulta incluso una amistad y solidaridad con los objetos que no son puestos en relación lineal con los participantes dilatados, sino que más bien se teatralizan y juegan con ellos.

Las lógicas de consumo que hallan su profeta en la publicidad, si bien no encuentran cabida en la fiesta, sí la tienen en los valores de ambiente introducidos por las artistas de la tecnocumbia, sobre todo mujeres, que la publicidad fragmenta y viste

según un sistema de objetos diferenciados que tienden a despedazar el cuerpo para ponerlo en venta.

Por último, pude concluir que esta amenaza constante en el interior de la tecnocumbia, vuelve a entumecer a sus colectivos en esferas de pura individualidad, de donde los había expulsado la fiesta. Y que una vez transformados en consumidores, los participantes son presa de un tipo de estereotipo que pornografiza al cuerpo más que resaltar alguna liberalidad en las formas de llevar y vestir el cuerpo.

Tenemos en la tecnocumbia una constante tensión entre la fiesta y la sociedad de consumo, que también podría ser vista como una tensión entre tradición y modernidad. Pero esta tensión, puede llegar a configurar el modo híbrido en que nos introducimos a la modernidad, forjando un constante emplazamiento en la sociedad de consumo que, a su vez, puede llegar a constituir nuestro programa cultural de existencia en la posmodernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004.
- Aicher, Ótl, *Analógico y digital*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona: Barral, 1971.
- Baudrillard, Juan, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, 2000.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Belleza y verdad: sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo*, Barcelona, Alba, 1999.
- Beck, Ulrich; Giddens, Anthony y Lash, Scout, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, 1994.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [URTEX]*, México, Itaca, 2003.
- Benhabib, Seyla Benhabib y Corner, Drucilla (comp.), *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*, Valencia, 1990.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Madrid, Taurus, 1989.
- Cabanillas, Carlos, *¡Llegó la Chica Chic!*, en *Caretas*, N° 2011, Lima-Perú, enero 24, 2008.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- Germani, Gino, *Política y sociedad en una época de transición*, en *De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Paidós, 1996.

- Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, 1991.
- Girard, Rene, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963.
- Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa I*, Madrid, Taurus, 2001.
- Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estética, 8 vols. Obra Completa*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1985.
- Izaguirre, José Rekalde, *Anotaciones en los márgenes de un arte cibernético*, en *Lo Tecnológico en el arte, de la cultura video a la cultura ciborg*, Barcelona, Virus, 1997.
- Jiménez, Marc, *¿Que es la estética?*, Barcelona, Idea Books, 1999.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, México, FCE, 1993.
- Maffesoli, Michel, *Juventud: el tiempo de las tribus y el sentido nómada de la existencia*, en *Jóvenes: revista de estudios sobre juventud*, México, Edición: año 8, núm. 20, enero-junio 2004.
- Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987.
- Mignolo, Walter, *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (comp.), Caracas, CLACSO-UNESCO, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder*, Madrid, Edaf, 2000.
- Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1981.

- Pérez Gaudi, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relaciones entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el contemporáneo*, Zaragoza, Siruela, 2003.
- Santillán, Alfredo y Ramírez, Jacques, *Consumos culturales: el caso de la tecnocumbia en Quito*, en *Iconos, Revista de Ciencia Sociales*, N° 18, Quito, Flacso-Ecuador, 2004.
- Scott Lash y Urry, Jhon, *Economías de signo y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Sloterdijk, Peter, *Esferas III*, Madrid, Siruela, 2006.
- Vega, Silvia, *La ciudadanía incompleta de los movimientos de mujeres*, en *Mujer, participación y desarrollo*, Quito, CORDES, 2000.
- Villavicencio, Marcelo Naranjo (Coord.), *La cultura popular en el Ecuador, Tomo XV Pichincha, Tercera Parte*, Quito, Gráficas Hernández, 2007.
- Voirol, Jérémie, *Ritmos electrónicos y raves en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador*, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, N° 25, Quito, Flacso-Ecuador, 2006.
- Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, FCE, 2003
- Wong, Ketty, *La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano*, en *Ecuador DEBATE*, N° 63, edición electrónica, <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate1233.htm>.