

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

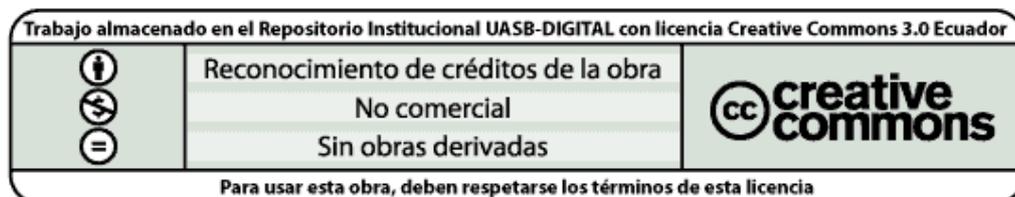
Mención en Artes y Estudios Visuales

**La música chichera en el sur de Quito: El caso del músico
Jaime Toasa y su banda Rock Star**

Autor: Douglas Alejandro Ríos Guamba

Tutor: Raúl Serrano Sánchez

Quito, 2017



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Douglas Alejandro Ríos Guamba, autor/a de la tesis intitulada “La música chichera en el sur de Quito: El caso del músico Jaime Toasa y su banda Rock Star” mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster Estudios de la Cultura mención Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 6 de febrero de 2017

Firma:

Resumen

La presente investigación parte del caso específico de la banda Rock Star dirigida por Jaime Toasa, que se convierte en el motor de arranque para entender la música chicha y la cultura chichera. Género musical que es parte significativa de la identidad de los sectores populares de Quito y en especial del sur de la ciudad, en este sector se han creado diferentes imaginarios sobre los consumidores de la música chicha donde se evidencia la diferencia social y la segregación espacial entre varios sectores de la ciudad.

El documento aborda un análisis del consumo de la música chicha y de Rock Star en radios, conciertos y discotecas en la ciudad. Identificando a los consumidores populares y las dinámicas que desarrolla la cultura chichera.

Este trabajo identifica las dinámicas de la música chicha mantiene por más de tres décadas, por lo que es necesario conocer la aparición y desarrollo musical del actor social Jaime Toasa y su banda Rock Star, quienes son los pioneros en este género y con su música acompaña la vida y cotidianidad de las clases populares, brindando una dimensión cultural amplia para que este género musical se incluya al nivel de otros géneros.

Palabras claves:

Música chicha, cultura popular, Sur de Quito, consumidores populares, Jaime Toasa y Rock Star

Dedicatoria

A Krúpskaya que sin pensarlo fuiste el motor de este trabajo.

Índice

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	11
1. Representación, relación y consumo de la música chicha en el sur de Quito.....	11
1.1 Representación del sur de Quito	11
1.2 La música popular en el Ecuador	16
1.2.1 Antes de la chicha, la música rocolera	17
1.2.2 Qué es, cómo se origina la música chicha.....	19
1.3 La música chicha, su relación con el sur de Quito.....	22
1.4 Consumo chichero: Estudio de recepción musical.....	25
1.4.1 La música chicha entre la industria cultural y la cultura popular.....	25
1.4.2 Espacio público: discoteca y radio	28
1.4.3 Consumidores populares	32
CAPÍTULO II	36
2. Jaime Toasa y su Rock Star	36
2.1 Aproximaciones historiográficas	36
2.1.1 ¿Cómo nace el músico? Biografía de Jaime Toasa	37
2.1.2 Rock Star: entre baladas y chicha.....	38
2.2 Transculturación de la música chicha	41
2.2.1 Rock Star: entre lo local y lo extranjero.....	45
2.2.2 Análisis de las canciones de Rock Star	50
2.3 Consumidores de la música de Rock Star	57
2.3.1 El concierto.....	58
CONCLUSIONES	62
BIBLIOGRAFÍA	65
ANEXOS	69

INTRODUCCIÓN

Este documento investiga las expresiones culturales locales subalternas en el sur de Quito, además es un reconocimiento a la vida musical de una de las bandas pioneras en la música chicha Rock Star y su fundador Jaime Toasa quienes desde su incursión en este género musical han formado varios artistas y a la vez inspiran a las nuevas generaciones con su música.

La *música chicha* ecuatoriana es un género que surge en los 90 y que cala hondo en los sectores marginales. Desde sus inicios, por el hecho de ser popular, fue catalogada de *mal gusto* por las élites ya que no encajaba en los cánones de la considerada música nacional de ese tiempo (pasillos y pasacalles).

Este género musical se ha convertido en parte significativa de la identidad de los sectores populares de Quito. Es el resultado de años de fusión de variados ritmos nacionales y extranjeros. Para De la Torre es “un conglomerado de géneros musicales bailables derivados de la mezcla entre ritmos regionales (sanjuán, pasacalle, texmex, huayno, y otros), con la cumbia [...] y ciertos aires disco, tecno o rock” (2003).

Sobre el tema se han producido algunos textos que estudian a la música chicha a partir de la música nacional como es *Música Patrimonial del Ecuador*, de Juan Mullo, o *La Música Nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, de Katte Wong, que a la vez son textos que colaboran con datos claves a esta investigación. También existen artículos sobre expresiones culturales que tratan sobre el tema como lo es *Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito*, de Jorge Santillán. Además de ensayos académicos, libros fotográficos y tesis de pregrado que estudian a la música chicha desde diferentes ángulos en intereses particulares de sus autores como son *Industria cultural y música chicha: estudio de los elementos simbólicos que condicionan la recepción de la música chicha en jóvenes escolarizados* de Darío Males o *Consumo chichero: estudio comunicacional de la cultura chichera al sur de Quito* de Douglas Ríos.

Partiendo de estas consideraciones, esta investigación tiene como objetivo visibilizar las prácticas culturales subalternas mediante el análisis de la banda Rock

Star del músico Jaime Toasa, para, así, entender el imaginario de los sectores marginales.

La investigación articula algunos conceptos pero los más relevantes serán mencionados a continuación: *representación* que según Moscovici es “un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación.” (1979, 16-17). Este concepto permite construir un diálogo sobre el sur de Quito, es importante entender el cómo se mira desde el norte a las personas del sur, y cómo desde ese punto se construye una idea colectiva sobre los productos o expresiones culturales que se generan día a día desde este lugar.

La *cultura* se entiende como la constructora de gran parte de las subjetividades del individuo. Esta permite al sujeto social entender y configurar el mundo que lo rodea. En palabras de Vich, la cultura es “un tejido simbólico y una dimensión afectiva y práctica que, junto con las formas económicas, configura nuestra vida social a partir de la estructuración de relaciones materiales y pulsiones imaginarias. La cultura, cualquiera que sea, da forma al sujeto y funda en él una epistemología desde donde interpretará el mundo”. (Vich 2001, 28)

El proceso de *transculturación* es clave en esta investigación, ya que según Fernando Ortiz es la "recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias" (1987). Puesto que se parte de la premisa que en la ciudad de Quito conviven varias culturas, entonces, dentro de este proceso sería imposible que dos culturas que entran en contacto no se miren o se toquen ya que, la cultura por sí, es dinámica. Es así que podremos entender como géneros musicales que viven en mundos separados y autónomos entran en un diálogo para la generación de uno nuevo, el cual adquiere características singulares, sin olvidar elementos de sus géneros musicales madre.

Para entender el consumo de la música chichera, se utilizan conceptos sobre la *recepción de productos culturales* de Néstor García Canclini entorno a “quienes asisten o no a los espectáculos[...] y cómo relacionan esos bienes culturales con su vida cotidiana” (1993), es decir quienes consumen este producto cultural que es

contrastados con artículos sobre el consumo de esta música popular de Hernán Ibarra y Alfredo Santillán, en los que evidencian cómo es el consumo de la tecnocumbia y música chicha en las discotecas de Quito.

Mostrando que el consumo de *lo popular* habla desde la trama espesa de los mestizajes y las transformaciones de lo urbano (Barbero 1991, 79), el consumo de la música chicha no solo se enfoca en la reivindicación de la vigencia de la cultura popular, sino a la afirmación de diferentes modos de existencia. De tal manera, el consumo de la música chicha se constituye como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo, así como de la apropiación desigual en la apropiación del capital cultural en cada sociedad, lo que produce diferentes formas de consumo de este género musical, en los distintos sectores sociales.

Desde un inicio la *cultura popular* y su construcción histórica se situaron en un término controversial con una génesis y una vivencia que “estuvo relacionada en sus inicios con ideologías excluyentes que veían a lo popular como una negatividad que hay que controlar por el riesgo de un desbordamiento” (Kingman 2012). Los métodos de la cultura oficial o de élite se hacen presentes en todo el mundo, de tal forma que la imposición ciencia y arte generan en América Latina una historia cultural escrita y expresada desde los intereses dominantes, lo que obligó a que la reproducción y consumo de lo popular se de en las periferias.

De tal manera “en el consumo, los sectores populares estarían siempre al final del proceso, como destinatarios, espectadores obligados a reproducir el ciclo del capital y la ideología de los dominadores”. (García Canclíni 1990)

Por tanto esta investigación plantea estudiar la forma en que se consume la música chicha específicamente en el sur de Quito desde los conceptos anteriormente mencionados, además de valorar la participación de Jaime Toasa en este género musical.

La investigación se aborda en dos momentos: en una primera instancia se realiza una contextualización del sur de Quito como un espacio donde se construyen prácticas culturales diferentes a las de la élite. Tomando como referencia a la música chicha y la relación que mantiene con el sur de la ciudad. A partir de esto se reflejan

estereotipos y construcciones sociales hacia las periferias, además de la urbanización de la ciudad y los movimientos culturales emergentes. Cerramos este momento con un estudio sobre el consumo de esta música en los espacios públicos y sus receptores.

En segunda instancia se aborda la historia del grupo Rock Star y del músico Jaime Toasa a partir de la construcción de la historia cultural, lo cual permite establecer cómo se crea el grupo y el nexo con la música chicha, para así entender como el grupo se ha ido posicionando a lo largo de los años. Y así entender que toda producción histórica cuenta con su propia particularidad, por lo que es necesario considerar dos aspectos primordiales: el subjetivo y el objetivo. A la par se realiza un análisis sobre la música chicha a partir de la transculturación y se cierra el acápite con el estudio de los consumidores de la música de la banda en el concierto.

Como herramienta de investigación, los testimonios de Jaime Toasa permiten el desarrollo y construcción de varios elementos sobre la música chicha y Rock Star, que a partir de pequeños detalles posibilitan la elaboración de una historiografía que a la vez es cotejada con textos de historia musical existentes. Esto permite construir un relato autobiográfico del músico, y de la expresión cultural subalterna que representa.

Este testimonio “nos conduce, de un salto, de las condiciones formales al contenido de las «cosas pasadas» (praeterita), de las condiciones de posibilidad al proceso efectivo de la operación historiográfica” (Ricoeur 2003, 210). El relato deja de ser testimonio y se convierte en un eje central para la construcción de los hechos sucedidos en un momento determinado, ya que “recordar fue una actividad de restauración de lazos sociales y comunitarios perdidos en el exilio o destruidos [...]”. (Sarlo 2005, 59)

En el campo del análisis y hermenéutica se estudia las letras y temas del grupo tomando como primicia básica la categoría *transculturación* de Fernando Ortiz. En este punto, lo que se desea es mirar cómo esta categoría atraviesa la música de Rock Star, quienes toman tanto música nacional como extranjera para adaptarla a su estilo. En este proceso el fenómeno transculturado, la música chicha ecuatoriana, tiene características que nos remiten a sus ritmos musicales primarios (la cumbia y la música ecuatoriana), pero al mismo tiempo es diferente de ellas. Esto no significa

que la música chicha es la mera suma de los elementos de estos ritmos sino que es la creación de un nuevo fenómeno, es decir una transformación de las culturas para la producción de algo distinto (Ortiz 1987, 92-97).

Esto viene acompañado del criterio de representatividad, el cual es alentado por las clases populares que estaban y están integradas “por buen número de provincianos de reciente urbanización” (Rama 1987, 15). Esta representatividad está condicionada por la originalidad e independencia donde se asume la diferencia pero, a la vez, se está consciente del lugar de enunciación, donde la música chicha legitima su capacidad de representación.

La dominación de los procesos culturales se encuentra de manera explícita dentro de la esfera pública, de tal manera lo europeizante es lo culto en sentido estricto para esa visión del mundo y la cultura popular con sus “prácticas sociales y simbólicas[...] son por lo general colocadas en un ámbito precario, existiendo una tendencia naturalizada a aprehenderlas como folklore, o como algo en proceso de desaparición y fragmentación, de lo que hay que dar cuenta o de lo que hay que informarse para producir”. (Kingman 2012, 92)

Por todo este proceso, las demás culturas (periféricas) son ridiculizadas desde el criterio de la oficialidad, donde la estética es el parámetro que juzga a las diversas culturas, por tanto, los manifiestos de la cultura occidental se expanden de la mano con el sistema capitalista, de corte imperialista y moderno, que excluye al otro del sistema central cultural.

CAPÍTULO I

1. Representación, relación y consumo de la música chicha en el sur de Quito

1.1 Representación del sur de Quito

Es importante identificar el concepto de *representación* para hablar sobre el tema de investigación, ya que el mismo se aproxima a lo social considerando el contexto social o cultural del pensamiento y de la acción de los colectivos. Entonces la representación sería “un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación.” (Moscovici 1979, 16-17)

Debemos reconocer que se trata de una representación colectiva, ya que esta se genera desde un grupo de personas, en este caso desde la mirada del norte de Quito. Aquí se trasciende lo individual, por ende lo colectivo actúa como una fuerza coactiva que se visualiza en los mitos, la religión, las creencias y demás productos culturales que genera la colectividad que “[...] mantiene su unidad debido a la existencia de una conciencia colectiva. La conciencia colectiva consiste en un saber normativo, común a los miembros de una sociedad e irreductible a la conciencia de los individuos, ya que constituye un hecho social.” (Martín Baró 1983, 33)

La imaginación es parte de cómo se mira al sur de Quito, la misma influye en la forma en la que los individuos se representan al “otro”, pero las representaciones no están basadas “fundamentalmente” en la imaginación, pero en este caso la imaginación entra en lo que Stuart Hall llama las “prácticas de representación”, que para el autor son “estereotipantes”. Hall parte de la pregunta “¿por qué importa la ‘diferencia’?” (Hall 2010, 419), identificando la diferencia se puede rechazar al “Otro”, se utiliza como herramientas los repertorios de representación y prácticas representacionales. De tal manera se puede excluirlo e identificarlo con lo que el colectivo “crea” sobre los “otros”, en este proceso de diferenciación el colectivo interpreta la realidad.

El sur de Quito es fruto de la modernización y que las representaciones están vinculadas a este proceso. Quito fue fundada en 1534 y se encuentra ubicada a 2.850 metros sobre el nivel del mar. En un inicio la construcción de la ciudad respondió a objetivos militares por que las montañas que le rodeaban hacían imposible penetrar a la ciudad.

Los primeros pobladores de la ciudad se ubicaron en el centro de la misma, con paso del tiempo y la incesante necesidad de avanzar el desarrollo urbano de Quito se impulsa, ya que la naciente burguesía abandona el centro de la ciudad trasladándose hacia el norte de la misma, ubicándose en el sector de “La Mariscal”, ya que “la semi densificación de la ciudad, junto a la llegada de clases populares y la revalorización de la tierra, provocó la nueva búsqueda de espacio” (Bustamante Patiño 2014, 11). Con esto también se agudiza la desintegración de formas precapitalistas de producción que condujeron a desigualdades y disparidades existentes a lo largo de todo el Ecuador.

Con la modernización se modifica la relación entre campo y ciudad, consolidándose el modelo de la agro exportación y se define de una forma bicefálica el proceso de urbanización de la ciudad, donde la segregación residencial se convierte en el elemento dominante de la división social del espacio: el norte para la clase media y alta, y el sur para la clase baja e inmigrantes. Todo esto responde a la saturación de población en el centro de la ciudad.

Con la construcción del puente en la “Recoleta” y la llegada del ferrocarril a “Chimbacalle” se modificó sustancialmente la organización urbano territorial. Se implementaron servicios públicos fundamentales (agua potable, luz eléctrica y alcantarillado); se construyeron nuevas edificaciones y se conformaron barrios característicos de la ciudad como “La Magdalena” y “Chillogallo”, que antes eran grandes haciendas de terratenientes.

La forma de organización urbano territorial del sur de Quito se identificaba con “la segregación residencial especificada longitudinalmente de norte a sur, en zonas homogéneas al interior y heterogéneas entre ellas; así tuvimos: al norte los sectores de altos ingresos, al centro los tugurizados y al sur los de bajos ingresos”. (Carrión 2013, 507). Con esto se evidencia el resultado de los mecanismos

capitalistas de habilitación, utilización, circulación del suelo urbano como consecuente factor del crecimiento de la ciudad y su modernización.

Quito ingresa al juego de la modernidad, desde el pensamiento de Bolívar Echeverría,

“[...] la vida se desenvuelve dentro de la modernidad, inmersa en un proceso único, universal y constante que es el proceso de la modernización. [...] no es un programa de vida adoptado por nosotros, sino que parece más bien una fatalidad o un destino incuestionable al que debemos someternos” (1987).

Por ende el sujeto social se configura dentro de los nuevos márgenes globalizadores donde debe perfeccionarse bajo varios parámetros como son: las técnicas de producción, organización social y gestión política, no debemos olvidar que la “*modernidad* habría que entender el carácter peculiar de una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana” (Echeverría 1987).

La creación del sur de Quito responde a varios fenómenos relacionados a los procesos de modernización, como “la inmigración campesina [...] en el siglo XIX y la pauperización de las masas urbanas” (Carrión 2013, 509) que posibilitaron la conformación de un sujeto social con la capacidad de pagar una renta por el espacio que habita, convirtiéndose en un sujeto moderno y civilizado. Con esto se evidencia la práctica de revalorización de la tierra, donde la apropiación de la renta del suelo a través del alquiler es la estrategia para el control del espacio, en donde los terrenos que antes eran huertas o potreros poco a poco se van delimitando en croquis o planos.

El sur se crea como un espacio para las clases bajas e inmigrantes, ante esto se construyen varios imaginarios en torno al mismo y sus habitantes. Con el paso del tiempo, estos imaginarios surgen desde la mirada de la gente del norte, que desprecia o imagina cosas extrañas en torno a estos espacios. Uno de los ejemplos más claros de cómo se mira al sureño es la película *A tus espaldas* (2011), dirigida por Tito Jara, se describe al protagonista como “un acomplejado empleado de banco que dedica su vida a esconder su origen humilde y su realidad racial mestiza.” (Ibermedia 2011)

Por otra parte, hay que destacar que la gran masa de trabajadores y trabajadoras son sureños, se movilizan en las madrugadas y regresan en la noches a sus casas. Aquí se clarifica la diferencia ya que los patronos no desean parecerse a sus trabajadores por lo que se construye en el imaginario elementos para diferenciarse de los mismos. Un elemento clave podría ser la utilización de transporte publico ante sus automóviles o la misma construcción de sus casas.

Se piensa que en el sur por ser un espacio para la clase baja e inmigrantes se genera delincuencia, existe una sobrepoblación ya que en pequeños espacios de terreno se construyen casas de tres o cuatro pisos que albergan a varias familias o la inseguridad, que al ser masas iletradas viven en caos. Desde las miradas elitistas y excluyente se crean relatos para nada épicos sobre barrios como “La Ferroviaria”, “La León” o “Jesús del Gran Poder”, barrios considerados zonas rojas, ubicados en las periferias del sur tanto al Oriente como al Occidente, donde no se puede ingresar por miedo a ser robado o asesinado. Además ciertas circunstancias como la falta de servicios básicos o de educación permiten que se creen imaginarios distorsionados sobre esta población.

La idea de lo colectivo forja mecanismos de segregación sobre los moradores de estos sectores y se los coloca a todos en el mismo costal, catalogándolos como delincuentes. Ante esto los moradores del sur generan diferentes estrategias desde lo cultural produciendo por ejemplo música, danza u otras formas de expresión para demostrar que en el sur no solo existen masas de delincuentes sino seres humanos iguales o parecidos a los del Norte.

Partiendo de una cuestión cultural: “la cultura tiene en sí misma una dimensión política que ofrece a los actores sociales posibilidades para resistir e incluso insurgir contra el poder dominante [...]” (Guerrero 2002, 66). En este marco diríamos que la cultura es una herramienta para posibilitar diferentes procesos en un marco político social donde el sur se incluye en la agenda cultural de Quito.

Es así que la cultura se encuentra en constante disputa con posicionamientos disimétricos en marcos sociales, políticos y económicos. Donde hablaríamos de una cultura dominante y cultura dominada (Guerrero 2002, 65). Pero, hablar de estas categorías es entrar en ciertos equívocos, porque quitamos a los actores sociales la

capacidad de resistencia e insurgencia ante el dominador. Al entrar en este binarismo se acepta presume que la cultura dominada accede pasivamente el dominio hegemónico de una cultura pero no conlleva necesariamente que la parte dominada es pasiva, por lo que la cultura al ser dinámica siempre está en constante disputa. Y lo que en realidad sucede bajo estas categorías no es la supremacía de una cultura sobre otra, sino la existencia de “grupos sociales que están en condiciones asimétricas de poder y ejercen la dominación de unos sobre los otros” (Guerrero 2002, 65) . Entonces debería quedar en claro que la dominación no es una cuestión entorno a la cultura sino a la estratificación y las desigualdades a las cuales está suscrita la sociedad, las cuales se encuentran asimiladas en un marco mucho más grande que es el sistema capitalista.

Podríamos decir que la cultura en el sur de Quito estaría en la categoría de la “Cultura de la pobreza” (Guerrero 2002, 66), la cual nace a partir de la creación de las concepciones cultura dominante y dominada, con la necesidad de “una respuesta adaptativa de los pobres” (Guerrero 2002, 66), a los cuales se los encasilla por su carencia de recursos económicos y su bajo nivel educativo en seres sin memoria histórica y mucho menos con una identidad, ya que para las clases dominantes “los pobres no poseen cultura y es más son incapaces de crearla” (Guerrero 2002, 66); memoria histórica que todos la tenemos, pero que no cuentan en la historia oficial, pues quien la maneja o escribe es el “dueño” del poder. Con esto, como en la anterior postulación, se le echa la culpa a la cultura como la productora de pobreza, cuando la sociedad y su poder asimétrico es quien lo hace.

Entonces, debemos entender que la cultura no debe atravesar las estratificaciones sociales, ya que independientemente de quien o quienes la produzcan no deja de ser cultura. A la final el sur de la ciudad es lo que los moradores del sector son y no creo que sean lo que sé sobre el protagonista de *A tus espaldas*, a complejados; su propia capacidad de sobrevivencia les permitió confrontar a ciertas circunstancias que en la actualidad hacen pensar que es un debate superado: A la división sur – norte, cuando los mecanismo de segregación solo cambiaron los nombres ya que ahora atacan y se articulan entorno a lo que sería el “chichero”, “reguetonero” o cualquier consumidor de música que no entra en los cánones de la música aceptada.

1.2 La música popular en el Ecuador

A finales del siglo XX existe una reinención de la música andina se impulsó como un fenómeno artístico y comercial masivo. Esto sucedió por varios acontecimientos que marcaron la vida en el mundo andino: la Reforma Agraria, la modernización y urbanización de las poblaciones indígenas y la emigración del campo a la ciudad, conjuntamente con el surgimiento en Latinoamérica de la canción social, la cual retomaba temas del cotidiano andino.

En los años 70, en el país, “aparecen grupos folklóricos de música y danzas indígenas integrados por mestizos. Poco después, se produce en las comunidades imbabureñas y otavaleñas, sobre todo, el aparecimiento de formatos grupales con sus propias características [...]” (Mullo 2009, 72)

A finales de los 70 los propios grupos musicales conformados por indígenas toman notoriedad gracias a la migración de los mismos hacia Europa, con esto se forman nuevas dinámicas culturales y sociales donde una nueva generación de artistas jóvenes toman la posta musical produciendo estilos modernos donde incorporan instrumentos electroacústicos y digitales.

En los centros urbanos de las ciudades ecuatorianas se genera un tipo de producción musical alternativa con características indígenas, urbanas y masivas. Sus lugares de concentración estarán cerca de la mano de obra indígena informal que se concentra en los centros urbano marginales de las diferentes ciudades. En estos lugares se fusionan tradiciones musicales con nuevas tendencias artísticas.

En este contexto social surgen varios géneros musicales influenciados por una estética andina e indígena, entre los principales se encuentran la *música rocolera*, *chicha* y *tecnocumbia*. Muchas melodías indígenas se repensaron en función de nuevas estructuras rítmicas “[...] adecuándolas a formatos instrumentales sintetizados y efectos electroacústicos” (Mullo 2009, 75). Flautas de carrizo, pingullos o guitarras son sustituidos por sintetizadores, guitarras eléctricas o timbales. Las melodías se mantienen pero se estructuran nuevas letras y se canta a una realidad diferente; “los mismos que hablan de una marginalidad sentimental desde la óptica principalmente del migrante” (Mullo 2009, 75).

Estos nuevos géneros musicales subalternos, marginales o abyectos se nutrieron de géneros musicales masivos como: pasillo, pasacalle, vals entre otros que posibilitaron la distribución y comercialización de los mismos generando, espacios en medios de comunicación y la construcción de lugares para su consumo en las periferias de las ciudades.

1.2.1 Antes de la chicha, la música rocolera

Según Hernán Ibarra la categoría de “rocolera” nace alrededor de los artistas de la Costa que utilizaban las “rocolas”¹ como una de las vías de difusión de su música. Estas rocolas no solo poseían acetatos de música rocolera, contenían vals, boleros, pasodobles, cumbias e infinidad de artistas y géneros musicales.

“La música rocolera es un conjunto abigarrado de ritmos de la música popular que a través de los espacios públicos [...] plantea privilegiar la relación de pareja como el eje central en la vida de la gente” (Ibarra 1998, 311). La música rocolera inicia en Guayaquil en la década de los setenta y luego se extiende a todo el país. Este género musical se presenta como una combinación de cosas viejas y nuevas que, a su vez, incorporan y transforman tradiciones. En sus inicios era despreciada por los músicos nacionales y clases medias y altas, porque supuestamente destruía la estética de la música, además por las personas que se identificaban y consumían ese tipo de música en Guayaquil.

Uno de los principales impulsores de este género es Julio Jaramillo quien combinó la música criolla con el vals y el bolero. Si bien los músicos rocoleros cantan pasillo la característica principal es que la letra es menos elaborada y el lenguaje que se utiliza es directo y esta dentro de lo cotidiano de los consumidores, citando a Ricardo Realpe en el texto de Ibarra las letras se inspiran “en el habla y los dramas cotidianos, puesto que surgen 'en mercados, paradas de buses y plazoletas. Así, esta música es reflejo y refugio de las mayorías populares" (Ibarra 1998, 318). El tono en el que los artistas cantan es de lamento, suplica, imploración o queja, que

¹ Es un dispositivo automatizado que reproduce música, muy popular en salones y bares de las ciudades del país durante las décadas del 50 hasta los años 80 del siglo XX. Por lo general está compuesto por una máquina que se opera introduciendo monedas, permite seleccionar canciones para ser reproducidas. La selección de los temas se llevaba a cabo a través de una botonera que, mediante una combinación permite indicar una canción específica entre una lista de discos de acetato y en la actualidad desde cds.

con el paso del tiempo se ha formado una técnica única e ideal para interpretar el estilo rocolero.

El fenómeno rocolero toma mayor fuerza y producción en la década de los ochenta donde este género musical es el producto de una industria arraigada en las grandes empresas productoras de discos que se apoyan en las “tradiciones culturales, las características de la urbanización y la crisis de las formas en que se presentó la denominada música nacional.” (Ibarra 1998, 312)

La música rocolera en sus letras y ritmos presenta una visión abstracta de la mujer y la construcción de una relación de poder desde la perspectiva masculina. Exalta y dramatiza en sus canciones sentimientos y emociones de una relación amorosa, creando un clima sensible en los consumidores. Donde los temas fundamentales son la infidelidad, el destino, el desamor y la relación entre los amantes.

Uno de los principales personajes de las canciones de esta música es la rocola que es vinculada con el licor y por ende con la cantina, que es el lugar donde esta música tiene mayor consumo. En la década de los setenta la clase media abandona las cantinas pero la misma “mantiene su presencia por donde aparecen nuevos barrios y contingentes populares, o en los ambientes deteriorados de las ciudades” (Ibarra 1998, 315), generando un vínculo mayor con las clases populares.

Artistas como Daniel Santos y Julio Jaramillo componen canciones a la cantina, ya que la consideran un refugio, un lugar de amistad y desahogo de las penas. Estas canciones tienen como tema central el desamor, la traición o infidelidad, las mismas evocan el ambiente de la cantina con choque de vasos y participación de varias voces, incluso los artistas mencionados tiene un disco titulado *En la cantina* donde los dos mantienen un diálogo entre canciones evocando sus penares y el alivio que produce el alcohol en esos casos.

La música rocolera hace pública la vida de pareja en sus canciones, en primera instancia en la cantina, pero para los ochentas el escenario cambia y se generan los festivales rocoleros, donde el espíritu de la cantina se presenta de manera gigantesca, adquiriendo un carácter de movimiento masivo siendo una fue una

“combinación de espíritu cantinero, pista de baile y afirmación social.” (Ibarra 1998, 317)

1.2.2 Qué es, cómo se origina la música chicha

Mientras la música rocolera se estaba consolidando, la música chicha nace en la década de los noventa a partir de la tropicalización de la música nacional de la época con ritmos afrocaribeños. Las clases populares bailaban “arreglos modernos del sanjuanito mestizo en las calles y coliseos populares.” (Wong 2013, 147) Este género musical es considerado peyorativamente por las élites como chicha o chichera, ya que asociaban a esta música con los tragos de mal gusto o mestizos que consumían las clases populares.

La música chicha y la rocolera se diferencia por la musicalización la chicha tiene tonos alegres y festivos, mientras que la rocolera tiene tonos tristes. De ahí sus letras son parecidas y tratan sobre el cotidiano de las clases populares, el desamor, el amor, la infidelidad, el abandono y la migración.

Se empezaron a hacer fusiones entre la música nacional (pasillo, sanjuanito y yaravíes) con ritmos tropicales y afrocaribeños (cumbia, salsa, mambo) que estaban de moda en esos años. De acuerdo con Wong, la introducción de estos géneros tiene que ver con la asociación entre la bonanza económica que tenía el Ecuador por las exportaciones de banano y la alegría, prosperidad y modernidad que significaron esos momentos, lo cual fue representado por los géneros bailables (2013, 148).

La música chicha genera un cambio en la historia musical del país, formando consumidores que se sienten atraídos por el estilo tradicional, indigenista y romántico que se fusiona con lo urbano, lo directo y cotidiano de las letras. La música chicha es la “continuidad tecnologizada de las antiguas estructuras musicales que practicaron y siguen subsistiendo en algunas celebraciones andinas.” (Mullo 2009, 76)

La producción y distribución de este género musical se da gracias a la migración hacia Quito desde diferentes lugares de la sierra centro, donde se reconfigura socialmente a la capital y entran en disputa otros gustos culturales, sociales y musicales. Uno de los lugares simbólicos de venta y difusión de esta

música es el Centro Histórico, que a mediados del siglo XX es abandonado por las élites quiteñas que se trasladan hacia el Norte de la ciudad.

Este lugar recibe a los migrantes y a las personas de sectores populares que transitan de manera constante, además aquí se ubican dos de las grandes productoras de música chicha de los ochenta, la de Lola Zapata y la de Pablo Santillán. En oficinas ubicadas en el centro histórico funcionan distribuidoras de discos piratas, los cuales son vendidos por comerciantes ambulantes. La música chicha invade el espacio público como privado, está en casas de familias adineradas donde las empleadas de servicio doméstico la escuchan por la radio; está en el transporte público o sonando en algún parlante a todo volumen en la ciudad.

El primer grupo que hace música chicha en Quito es Rock Star, banda liderada por Jaime Toasa, se fundó en 1969 en un inicio la banda interpretaba baladas y rock and roll, hasta que en la década de los 90 interpreta música chicha en la actualidad tiene producido 34 volúmenes solo de este género musical.

Según Ricardo Realpe, citado por Wong, “Toa[s]a hizo arreglos del sanjuanito con un timbre particular del órgano Yamaha 270, que tenía un sonido 'chillón', pero dulce y amargo al mismo tiempo” (Wong 2013, 165). A partir de este hecho y con el paso del tiempo varias bandas adoptaron este instrumento, dando a la música chicha un sonido distintivo.

Para Toasa el término chicha o chichero es mal utilizado por los medios, que para él son quienes le asignaron esta categoría al género musical.

“[...]está mal expresado. He conversado con Don Ángel Silva, un gran artista, trompetista, saxofonista de Guayaquil. Dice lo mismo: a nuestra música no deben ofenderle de esa manera. Nuestra música no es chicha es música ecuatoriana. Hay mucha gente que la maltrata diciendo chicha a la música ecuatoriana” (Toasa 2015).

El músico entra en disputa por la nación al rechazar el término de chicha y plantearlo como música nacional, cuando se la menciona con dicho término a su música la descalifican y le quitan calidad. Además que su música ingresa en la problemática de lo que es o no la nación.

“Yo trato de hacerles entender que Rock Star viene con la música ecuatoriana, lo nuestro, lo mejor del Ecuador. Pero no se puede sostener al río con una mano, es bien grave. Todo el mundo, en las radios y hasta en los medios de comunicación, siempre le dicen la chicha. Ya no se puede un pare a ese aspecto. Es grave.”
(Toasa 2015)

Toasa de varias formas en entrevistas en los medios ha intentado parar la catalogación de su música como chicha, ya que incluso al nombrarla de esta forma él siente que sus composiciones son excluidas de lo que es la representación de la nación. Pero es importante reconocer que esta categoría a la vez le ha permitido popularizarse en todo el país e incluso fuera del mismo. El público asimila con normalidad la catalogación de este género musical como chicha, llegan al punto de apropiarse de esta denominación e identificarse como *chicheros*. Otros artistas con la denominación de chicha asumen o rechazan este termino, un ejemplo es Widinson lo rechaza rotundamente e incluso se niega en presentarse lugares donde suene esta música, mientras que promesas de este género asumen el termino y en los lugares donde se presentan la denominan como “chichita” o chicha.

La primera canción popularizada por Rock Star como chicha en la década de los 90 fue la reinterpretación de la canción compuesta por Segundo Bautista en 1958 “Collar de lágrimas”. Según Jaime Toasa esta canción:

“[se produjo] cuando viajamos por primera vez a Estados Unidos en el 96 y mi jefe nos propuso que grabemos un disco, digamos un volumen, y nos pusimos a escoger la música y se nos ocurrió ponerle ese tema, el famoso ‘Collar de lágrimas’ de un gran compañero como es Segundo Bautista. El disco de él es a modo de un yaraví, lentito, es bien pegajoso. Lo hice allá al estilo de Rock Star en forma de paseíto. Y es una de las banderas de Rock Star. Donde le tocamos esa gente baila, se toma sus traguitos, si está fuera del país llora recordando” (Toasa 2015)

Bautista en lugar de sentirse halagado por esta reactualización, “rechazó los cambios efectuados por la banda chichera ya que distorsionan los sentimientos que él quiso expresar en la canción.” (Wong 2013, 165) Pero esto no sucedió con la reinterpretación de “La Bocina” interpretada por bandas de música tropical que hacían bailar a la clase media y alta.

En 1986 Producciones Zapata promocionaba dos tipos de performances bandas, conformadas solo por hombres, y solistas, que en su mayoría era mujeres. Entre los solistas surgieron artistas como Azucena Aymara y María de los Ángeles, por nombrar un par. Para 1998 el boom de la música chicha se dio gracias a Los Conquistadores y su canción “El conejito”; ellos modificaron la letra y la música de este sanjuanito. Varios artistas de música nacional y rocolera rechazaban esta canción por su letra considerada “vulgar”, pero en los estratos populares y en la Sierra centro era aceptado en fiestas y conciertos.

En los umbrales del siglo XXI, varios grupos y solistas se han creado apoyados por los vendedores de cd ambulantes, los programas de música chicha tanto de radio como de televisión, los conciertos y las discotecas chicheras. Estas últimas son el lugar donde artistas se presentan los fines de semana. Las mismas responden a una ubicación geográfica y económica ya que están en las periferias y el sur de Quito.

Aunque los artistas rocoleros desprecien a los chicheros en algún momento se juntan, ya que los mismos sectores sociales son quienes consumen este tipo de música, cuya temática expresa el conflicto sentimental, el desarraigo, la traición y la marginalidad; sin embargo es “en el 'festival rocolero', donde se unen los dos estilos, es decir, dentro de una función eminentemente comercial y difusión masiva de la producción musical cuya base fue definitivamente la 'música nacional'.” (Mullo 2009, 77)

1.3 La música chicha, su relación con el sur de Quito

La identidad cultural de las clases populares se construye entre una fusión de la baja y alta cultura, la etnicidad y la clase. La música rocolera y la música chicha son el espacio donde se fusionan estas características, generando un ambiente común donde se visibiliza igualdad entre público y artista. No porque exista un contenido explícito en el discurso de cada género sino porque la identidad se encuentra allí en cada uno de estas formas musicales y cómo se insertan en la cultura, en como comparte el espacio público y asume valores determinados.

La música chicha tiene un proceso de venta y distribución diferente al de otros géneros musicales del país, su lugar de publicidad y consumo son los lugares de

venta de cds de todo género musical ubicados en toda la ciudad, incluso los artistas de este género dejan sus grabaciones para que las copien y las vendan. La mayoría de los artistas recurren a esta estrategia publicitaria para darse a conocer y tener presentaciones.

A la vez hay lugares tradicionales para publicitar su música como son ciertas radios especializadas en este género musical los artistas reconocidos son invitados a publicitar sus canciones y conciertos a cambio de presentaciones gratuitas en los conciertos de los locutores o dueños de programas, mientras que los artistas que inician deben pagar ciertas cantidades de dinero para poder publicitar su música o incluso ser entrevistados.

En los lugares donde se consume la música y hay presentaciones de los artistas chicheros como son las discotecas ubicadas en el sur y las “periferias” de Quito, los artistas reconocidos tocan alrededor de una hora y cobran entre 2500 a 3000 dólares, mientras que los artistas que inician en la música chicha no cobran por su presentación o incluso deben pagar a los dueños para poder presentarse, ellos tienen la oportunidad de cantar entre 20 a 30 minutos.

En sus letras relata historias de desamor, amor y el cotidiano de las personas en los diferentes barrios; de cierta manera, la música chicha y el sur de Quito forman un nexo. En primera instancia este género musical cuenta qué está sucediendo en diferentes contextos e intenta dar a conocer esos hechos de lo cotidiano. Y por otro porque es una forma de expresión de este grupo de personas, que no solo están identificadas con este género musical sino con otros de reingambre popular.

La música chicha es un elemento constitutivo de lo que es ser del sur de Quito, se convierte en un escenario de resistencia y un elemento para el goce del cuerpo. En este género las personas se reencuentran consigo mismo y desahogan todos sus problemas. De este proceso en la década de los 90 se posicionan artistas habitantes del sur de la ciudad como Azucena Aymara, Jaime Enrique Aymara, Juanita Burbano, entre otros que miran como alternativa a la música rocolera, a la chicha, que en un inicio sería llamada “música tropicalailable”.

Este género musical adquiere diferentes matices y se adaptó al contexto social del sur de la ciudad por lo que la producción de la música y la composición de los grupos son diferentes. Al igual que en el fenómeno musical peruano, la música chicha ecuatoriana y poniendo mayor énfasis en el sur de Quito, se considera “[...] como música de provincianos” (Bailón 2004, 58) , ya que quienes consumen esta música son inmigrantes que se encuentran ubicados en las periferias de Quito y otros en barrios del centro y sur de la ciudad.

Al ser consumida por las periferias la música chicha es considerada de “mal gusto” o “música chola”, dado que las personas que se identifican con ella en su mayoría son vendedores ambulantes, de los mercados, albañiles, choferes de buses, entre otras personas que no son parte de las dinámicas en las que no está el poder; sobre todo le dan esta categoría porque quienes conformaban la cultura chichera son sujetos de sectores sociales bajos, de barrios populares muchos de ellos migrantes de zonas andinas que llegaron a Quito con la idea de progreso.

Hay también un componente racista en esta descalificación a la música chichca por parte de las élites sociales, que se relaciona con la poca valoración del indígena frente al blanco o el mestizo. El racismo forma parte del inconsciente colectivo que esta formado por varios prejuicios de cómo se mira al otro, es una característica de la conformación cultural, reactivada y reforzada con la presencia creciente de los inmigrantes de las ciudades, quienes ocupan los alrededores de los mercados o los barrios periféricos. Ellos se ubican en estos lugares por el valor de los arriendos.

En este contexto la música chicha está dentro de un “escenario de luchas de sentido” (Guerrero 2002, 87) activa contenidos diferentes que desde su creación planteó una suerte de propuesta distinta de valores, gusto, belleza, colores, estilo, patrones de creación, ritmo, distanciado y/o enfrentados a las clases altas.

Bajo estos parámetros, los chicheros (consumidores) van adquiriendo rasgos identitarios para reafirmarse y conformar la cultura chichera ecuatoriana, reinvidican esta catalogación. Aquí entenderemos como identidad a la “representación simbólica del mundo social, en relación tanto a nuestra mismidad o la otredad, es decir con

relación a las representaciones que tenemos sobre nosotros y sobre 'los otros'.” (Guerrero 2002, 105)

La chicha marca su identidad frente a otras culturas mediante la dinámica que maneja dentro de los espacios destinados para su consumo, así podemos encontrar que no solo la música con sus acordes y letras definen a la chicha, ya que los “los miembros del grupo deben compartir los significados y las significaciones del símbolo para que estos puedan operar en la realidad” (Guerrero 2004, 46).

De tal manera que en la construcción de la identidad chichera no se desliga lo que es ser del sur y la cultura con sus características fundamentales de “construcción de universos simbólicos” (Guerrero 2004, 42), y dentro de estos símbolos, que en primera instancia son las letras de las canciones ,se va construyendo una diversidad de elementos constitutivos e identitarios que se reflejan en el cotidianidad del sur de Quito.

1.4 Consumo chichero: Estudio de recepción musical

Los música popular es la interpretación del diálogo entre tradición y modernidad. Las adaptaciones de sonoridades andinas a géneros extranjeros se convierten en estrategia de resistencia ante las imposiciones de las culturas hegemónicas sobre lo local. En esta dinámicas construyen formas de producción, distribución y consumo de las músicas del pueblo, las mismas se confrontan con la transnacionalización de los sentires y expresiones.

1.4.1 La música chicha entre la industria cultural y la cultura popular

Néstor García Canclini afirma que lo popular es visto como lo “excluido”, debido a que no ha conseguido ser reconocido, aceptado o conservado. En ese sentido, la tarea de apropiación de sus costumbres y formas de vida por parte de las industrias culturales representa una oportunidad para incluirse dentro de la modernidad (1990). Es por eso que han acudido a los medios de comunicación para visibilizarse dentro de la escena cultural nacional.

Según la perspectiva crítica de Teodoro Adorno, las técnicas de reproducción de las corporaciones mediáticas eliminan la originalidad del arte, para transformarlo

en un instrumento de entretención (1988). Por ende la música se vuelve un acto de repetición, en donde pierde la experiencia de la novedad y por tanto el contacto personal del oyente con el producto artístico (Adorno 2002). Es así que el espíritu de las canciones se banalizan, dejan de ser una experiencia personal y se convierten en elemento de distracción para las masas.

Esta visión esteticista rigió la visión de las élites, quienes calificaron a las canciones que escuchaba el pueblo como “lo vulgar”. A diferencia de la escucha privada de la música “noble”, los ritmos plebeyos sonaban en el ámbito de lo público en las fiestas populares y las cantinas, lo cual elimina todo valor de autenticidad. Al consumirse de manera colectiva un producto artístico pierde la capacidad de interpelación, por tanto afecta únicamente a los sentidos. Esa es justamente la cualidad de la música popular, cuyo valor radica en la emotividad que provoca en los públicos.

La inclusión de la cultura popular dentro del circuito de la producción masiva se relaciona dentro del fenómeno de la ocupación de la ciudad por parte de los sectores rurales a través de los procesos de migración. Debido a ello, entraron en conflicto las formas de identificación con lo propio, debido a la presencia de otros modos de vida. Si bien esta confrontación se la experimenta desde la Conquista, la problemática radica en el encuentro de lo global frente a lo local.

Frente a ello, según explica García Canclini, los artistas desarrollan prácticas y estrategias de sobrevivencia a partir de la conservación y renovación de su herencia (García Canclini 1990). Los grupos subalternos han desarrollado lo que Michel De Certeau a denominado como *táctica*, que corresponde a modos de acción que luchan a favor del posicionamiento de lo invisibilizado por las instituciones hegemónicas (De Certeau 2000). La apropiación de lo otro se asienta sobre lo que hace la gente en la cotidianidad, por eso los artistas populares le cantan a los dilemas del diario vivir del pueblo y su música se consume en los buses, casas y parques barriales.

En la música chicha existe una correspondencia sobre este concepto, Jaime Toasa afirma que su música se debe “al pueblo” y por ello, retratan sus sentires a partir de la música que les gusta. El cantante comenta que “cuando salimos fuera del país llevamos mensajes de aliento a los migrantes, les cantamos el diario vivir y lo

que puede pasar en cualquier momento de la vida” (Toasa 2014). Por tanto, representan el cotidiano de la gente. Es por eso que Jesús Martín Barbero afirma que “[...] el valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas [...]” (Martín Barbero 2003)

Es a partir de estos modos de representar la realidad que la música chicha, de acuerdo con Omar Rincón, construye identidad con los públicos. Asimismo, según el autor establece *formas de ser*, modos de *satisfacción psíquica* (placer de escucha), en consonancia con elementos de tradición cultural. (Rincón 2008)

Por tanto la música chicha, figura el sentir del indígena migrante que no se halla en la ciudad y extraña a la tierra a partir de la melancolía de las letras y su vínculo con lo ancestral por medio de loailable. Este contraste forma parte de la poética de lo popular. Los oyentes identifican el desconuelo de las canciones con sus penas propias y las dejan ir a través del baile y el licor.

De acuerdo con Rincón, la convergencia entre la pena y el disfrute convierte a la música en “flujos de resistencia gozosa para el encuentro del sujeto y el colectivo [...]” (Rincón 2008). Así se vuelve a la dimensión ritual de la música, la cual permitía a los indígenas romper con la cotidianidad, para conectarse con lo espiritual, en este caso representado por la emoción. Además lo privado se hace público dentro de un ambiente festivo, en el que se diluyen los dilemas de clase, género y edad. Este contraste es además muestra de la identidad cultural barroca que la sociedad ecuatoriana mantiene desde la Colonia.

Sin embargo, la sobrecarga de sensibilidad ha sido aprovechada por las industrias culturales para el comercio. Según Martín Barbero, esto se manifiesta en el melodrama, formato industrial que representa “el lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa [...]” (Martín Barbero 2003). De esta manera, el discurso de lo marginal se vuelve lo masivo, sin embargo sigue rondando por la subalternidad, ya que como destaca De Certeau no posee un constructo simbólico, porque es creado y consumido como espectáculo. Por tanto, según el autor, “Esta marginalidad se universaliza; se convierte en una mayoría silenciosa” (De Certeau 2000).

En este punto se inscribe el dilema del gusto, pues pese a que la sociedad es una masa de consumidores, no asimilan de la misma manera los productos industrializados. En el caso de lo popular, se asume la música a través de una estética centrada en el exceso de emoción. Ese “sentimiento plebeyo” ha sido mal visto por las clases dominantes.

Es así como la transformación de lo popular en masivo es un fenómeno que viene de la mano de la modernidad. Sin embargo ha representado una vía de visibilización de lo oculto por las élites a través de la reproducción en medios de comunicación. Además ha permitido a los sectores marginales formas de adaptación de sus tradiciones dentro de las dinámicas del mundo globalizado a partir de la *hibridación* de géneros, formas de producción y hábitos de consumo.

1.4.2 Espacio público: discoteca y radio

1.4.2.1 La discoteca

Este es el espacio de diversión característico de las zonas urbanas, en donde cohabitan la música mezclada, el baile y el licor. Dentro del campo de lo popular, estos lugares están ubicados en los barrios periféricos, especialmente, en el sur y centro de la urbe. Son locales con capacidad para aproximadamente 200 personas.

El ambiente dentro de estos sitios es de fiesta total. La iluminación tenue de las luces del discomóvil, la música a todo volumen, el ir y venir de cervezas y cocteles y la animación del *disc jockey* (Ver foto 1), son los elementos que conforman el paisaje de la discoteca popular.



Foto 1 DJ Single. Vinicio Benalcázar. 2013. Archivo personal.

Allí acuden personas mayores de 18 años, en grupos o parejas para compartir un momento de ruptura del estrés de su cotidianidad. En este sitio, el sentido de goce se vive a través de la danza y la bebida.

El ritual de la discoteca popular inicia con la animación del DJ (Ver foto 2), quien invita a los asistentes a la pista de baile. Los géneros como la salsa, la tecnocumbia y la chicha son los que acompañan los movimientos de la gente. Mientras se ‘prende’ la noche, la gente toma cerveza para refrescarse. En un momento dado, la música deja de sonar, para dar paso a la presentación artística de la noche. Durante el show el público se hace uno con él o la cantante, debido a la cercanía de la tarima.



Foto 2. Águila del Ecuador Plan B. Vinicio Benalcázar. 2013. Archivo personal.

Después del concierto, el baile continúa, acompañado de un vaso de licor y la euforia de las melodías (Ver foto 3). Los participantes lucen un poco más cansados, pero alegres por el desahogo. Poco a poco, el espacio se vacía, entre rastros de colillas de cigarrillos, botellas vacías y quienes le han perdido la batalla al alcohol. Así, a la madrugada, finaliza la jornada discotequera.



Foto 3. Público Plan B. Vinicio Benalcázar. 2013. Archivo personal.

Las discotecas de música chicha son espacios que cumplen con ciertas regulaciones para su funcionamiento, independientemente de que estén ubicados en barrios periféricos, llegan hasta el lugar controles policiales y municipales. Los dueños de estos locales deben conseguir permisos municipales, bomberos y diferentes reguladores. Por lo que estos espacios son seguros para las personas que asisten a los diferentes eventos. Uno de los requisitos fundamentales para el ingreso es la cédula de mayoría de edad (Ver foto 4, parte inferior derecha).



Foto 4. Cartel discoteca “El Refugio”. Publicación Facebook. 2013. Archivo personal.

1.4.2.2 La radio

Uno de los medios de comunicación masivos que más apertura ha dado a la expresión popular es la radio. En general, las emisoras han servido como espacios de visibilización de las voces subalternas, por esta razón han permitido la difusión masiva de la música del pueblo. Desde las primeras transmisiones en señal AM hasta la creación de programas especializados, las canciones populares han tenido un espacio para ser escuchadas, no solamente por los sectores marginales a quienes representan, sino por el resto de la población.

Desde los años cincuenta, la mediación de la radio ha facilitado a los cantantes populares darse a conocer, más allá del círculo cercano de amigos y familiares. En ese sentido, ha sido una oportunidad para compartir con la música extranjera, la cual ha ocupado un lugar preferencial dentro de las parillas de programación radial. En cuanto a la recepción ha funcionado como un termómetro para medir la aceptación de sus canciones por medio de la interacción de los oyentes.

Su consumo en el medio radial se gestiona a través de estaciones y programas dedicados exclusivamente a la transmisión y promoción de este tipo de géneros. Emisoras como La Otra, Canela, Zaracay, Galaxia, Tropicalida, entre otras, son las encargadas de difundir la música del pueblo. La dinámica en este espacio está dirigida por el locutor, quien abre las líneas telefónicas para que la gente participe. La forma de interacción funciona de dos maneras: la primera relacionada con la recepción de peticiones musicales de los receptores y la segunda a través del concurso, el cual tiene diferentes acciones dependiendo del programa.

De esta forma se genera una suerte de ritualidad en donde la base es el contacto con el público, lo cual propicia una forma democrática de consumir arte. Además genera un estado de disfrute en relación a la escucha a través de la identificación y complacencia del gusto por la repetición de un tema.

Aunque la radio pasó a segundo plano con la llegada de la televisión y posteriormente el Internet, continua ocupando un lugar importante dentro de los hábitos de consumo de la población, en especial, de los estratos bajos. Es al compañero ideal de los choferes de transporte público, de las amas de casa, los obreros de fábricas, los guardias, empleadas domésticas, entre otros. Estas personas

alegran sus jornadas al ritmo de la chicha. Debido a ello, la música popular habita en todas partes.

Las radios son utilizadas como medio de difusión de los artistas, los mismos entran en una dinámica donde pagan una cantidad de dinero para que su música pueda sonar en algún programa radial. Además, a partir de la Ley Orgánica de Comunicación y el 1x1,² varias canciones de música nacional se han podido escuchar en el país, pero la música chicha no se encuentra dentro de estos beneficios, ya que las radios ponen otro tipo de géneros musicales.

1.4.3 Consumidores populares

La música popular ecuatoriana tiene un proceso constitutivo diferente al de otros géneros musicales del país, entra en unos circuitos de distribución paralelos al de “legalidad”. Su fuente de expendio es la piratería y sus espacios de consumo están distribuidos en programas radiales y televisivos que son transmitidos fuera de los horarios estelares y en lugares como bares y discotecas, ubicadas en las periferias de Quito.

El consumo se genera dentro de una matriz cultural determinada. Es por eso que para definir al consumidor popular es necesario establecer el lugar simbólico desde donde asimila la música. El surgimiento de los medios masivos de comunicación, la cultura ha atravesado por una serie de debates, que se establecen sobre la brecha entre lo “alto” y lo “bajo”. Esta división refleja la existencia de “grupos sociales que están en condiciones asimétricas de poder y ejercen la dominación de unos sobre los otros” (Guerrero 2002, 65) De esta manera, lo cultural debe atravesar las jerarquías y las desigualdades que se establecen dentro de la sociedad, las cuales responden a una estructura de poder.

En el caso de la música, la estratificación se devela en las dinámicas de recepción de los objetos artísticos, los cuales atraviesan distintas dimensiones durante su proceso de transformación en productos mediáticos. Pasan de ser

² En esta ley por cada canción internacional debe sonar una nacional, como dice el artículo 108 “[...] la música producida, compuesta o ejecutada en Ecuador deberá representar al menos el 50 por ciento de los contenidos musicales emitidos en todos sus horarios, con el pago de los derechos de autor” (Ley Orgánica de Comunicación, 2012), por eso se llama 1 x 1.

expresiones de lo popular, para ser construidos dentro de la cultura de masas y finalmente ser consumidos como elementos folklóricos.

De acuerdo con Patricio Guerrero, lo popular es mirado por el poder como “un subproducto de lo dominante” (Guerrero 2002) suponiendo que es una mimesis de la cultura dominante, la cual posee la atribución de ser única y verdadera, porque goza de legitimidad social. Sin embargo, debe comprenderse que esta matriz corresponde a “la cultura común de la gente común y que es construida en la cotidianidad, gracias a la inteligencia y capacidad creadora y práctica de la gente común, de ahí que la cultura popular sea una forma, una manera de hacer con y dentro de la producción dominante y en las condiciones sociales de dominación, dentro de los cuales encuentra sus referentes simbólicos de sentido [...]” (Guerrero 2002, 68)

En este sentido, lo popular no existe como un constructo único, sino que vive a través de diversas formas de ser y de estar en el mundo, cada una con sus diversidades, que son definidas por los contextos donde se desarrollan.

La cultura popular en los consumidores de música chicha, nace dentro de creación de las concepciones cultura dominante y dominada, con la necesidad de “una respuesta adaptativa” (Guerrero 2002, 66), donde por diferentes contextos oscilan estos géneros musicales son despreciados y catalogados de mal gusto, por ende sus consumidores se los encasilla con ciertos estereotipos, que a lo largo de los años se lo estigmatiza.

Por otro lado, lo masivo cae en dos espacios, el primero en la que se la ubica según la forma en que se produce siendo una producción capitalista, se le cataloga como una cultura de consumo, en donde se pone énfasis en “la producción mediática se ve a la masa consumidora como si fuera homogénea, pasiva y acrítica” (Guerrero 2002, 69)

En esta categoría los consumidores populares se los asume como seres carentes de selectividad o criticidad, es decir como recipientes vacíos a ser llenados. Sin embargo, según considera el autor, este comportamiento es “una respuesta adaptativa de los pobres” (Guerrero 2002, 66) a los cuales se los encasilla por su

carencia de recursos económicos y su bajo nivel educativo como sujetos sin memoria y mucho menos con una identidad. Es por ello que desde las élites se mira a estos sectores como lo vulgar.

En cambio el folklore encasilla a todo lo que producen los pueblos y nacionalidades como “[...] cosa a ser mirada y por ello termina exotizándola” (Guerrero 2002, 70). En ese sentido, se le retira su poder simbólico y político, lo cual reduce a lo cultural en tradición y en aquello que funciona para la diversión. De esta manera se borra su capacidad histórica e identitaria. En este punto los consumidores populares al ser asimilados como folklóricos se los catalogaría como exóticos, elevando ciertas características suyas a niveles donde se los asume como “extraños” o “diferentes”.

La música popular ecuatoriana es la que articula al consumidor. Dentro del imaginario local, es considerada como de “mal gusto” o “chola” ya que quienes se identifican con sus melodías, en su mayoría, son comerciantes ambulantes, vendedores de los mercados, albañiles, choferes de buses, entre otras personas que están por fuera del sistema. Esta calificación relaciona el lugar de donde provienen los chicheros quienes surgen de los barrios populares, muchos de ellos migrantes de zonas andinas que llegaban a Quito con la idea de progreso.

En cuanto al consumidor costeño sus gustos musicales se apegan hacia ritmos tropicales aceptados por la sociedad, es decir salsa, cumbia o merengue. Los lugares donde se consume esta música son discotecas diferentes a las de música chicha. En sí las dinámicas del migrante costeño y su relación con la música chicha es diferente porque su gusto se acerca a otros géneros musicales.

Aquí es evidente el racismo que instituyó un poco y distinta valoración del indígena frente al blanco o el mestizo. El racismo forma parte del inconsciente colectivo y es una característica de la conformación cultural, la cual es reactivada y reforzada con la presencia creciente de los inmigrantes en las ciudades. Estos pobladores ocupan los alrededores de los mercados o los barrios periféricos, debido al bajo costo de los arriendos.

En este contexto la música chicha se encuentran en el “escenario de luchas de sentido” (Guerrero 2002, 87) activando contenidos diferentes proporcionando propuestas distintas de valores, gustos, bellezas, colores, estilos, patrones de creación, ritmo, distanciado y/o enfrentado a las clases altas.

De esta manera es evidente que Rock Star recibe al público que se identifica con la música chicha. En este punto, su música se convierte en el elemento de desahogo ante la desigualdad social que se encuentra en el cotidiano de los inmigrantes andinos, reafirmando toda una propuesta diferente, donde “los otros” se encuentran identificados.

Frente a lo explicado se puede afirmar que los consumidores populares y de la música de Rock Star son personas comunes que han definido sus gustos musicales y culturales en torno a sus contextos y lugares de enunciación. Los consumidores populares van adquiriendo rasgos identitarios para reafirmarse y conformar la cultura chichera ecuatoriana. En ese sentido, los oyentes se definen a partir de elementos que van desde la vestimenta hasta la expresión corporal para relacionarse con el espacio. La identificación trasciende las clasificaciones, ya que implica la apropiación de los ritmos y letras que cuenta las vivencias, errores, frustraciones, descontentos, felicidades y tristezas de los consumidores.

CAPÍTULO II

2. Jaime Toasa y su Rock Star

2.1 Aproximaciones historiográficas

Los fenómenos sociales y culturales que sucedieron en la década de los setenta marcaron el inicio de importantes cambios, especialmente en la producción musical. En el campo de la música popular se dieron grandes giros uno de estos fue la *tropicalización* de ritmos andinos. Era un nuevo ciclo de producción musical y cultural que generó especificidades a escala nacional y local, que define nuevos consumidores y las esferas de consumo de esta naciente música popular que “nac[e] en el seno de una diferenciación social.” (Mullo 2009)

La música chicha ecuatoriana no posee una historia plasmada en los libros, ya que es un fenómeno cultural popular que se encuentra en la categoría de “lo excluido” (García Canclini 1990, 191) porque no entra en los cánones de la música tradicional ecuatoriana o de la alta cultura que tiene la capacidad de apartar aquello que no ingresa en sus márgenes de aceptación.

En la década de los 90 nace la música chicha en Ecuador, a partir de la *tropicalización* de la música nacional de la época con ritmos afrocaribeños. Las clases populares bailaban “arreglos modernos del sanjuanito mestizo en las calles y coliseos populares.” (Wong 2013, 147) Este género musical es considerado peyorativamente por las élites como *chicha*, ya que asociaban a esta música con los tragos de mal gusto o mestizos de las clases populares, en palabras de Wong “con los gustos musicales de los cholos y los longos” (Wong 2013, 147)

Estudiar a Jaime Toasa es relevante porque es la persona que reinventa la música nacional, por así decirlo, dándole tonos diferentes a los convencionales y moviendo el discurso de la nación hacia otros espacios donde el migrante, el vendedor ambulante, el controlador de bus y demás personas están identificados ya sea por letras del cotidiano o por desamores. Toasa al incursionar de esta manera en el ámbito musical posibilitó la creación de lo que hoy conocemos como chicha.

2.1.1 ¿Cómo nace el músico? Biografía de Jaime Toasa

Jaime Enrique Toasa Peñerrera, nació el 30 de noviembre de 1953 en la ciudad de Quito. Fue parte de una familia de migrantes su infancia la vivió en el centro de la ciudad, exactamente en la Plaza Grande. Desde muy pequeño trabajó con su madre en el mercado, mientras ayudaba a su madre en su trabajo sufrió un accidente donde pierde su visión. Tras el percance Jaime no decayó y por la situación económica de su familia “[...] empe[zó] a fabricar fundas de papel para las tiendas del barrio, ganaba algunas monedas que ayudaban en casa.” (Toasa 2014)

Jaime llega a la música paradójicamente por el accidente que sufre de niño, ya que cuando trabajaba haciendo fundas su tío lo cuidaba y él se compró un acordeón que lo tocaba mientras pasaba con Jaime “[...] me encantaba su sonido, de a poco en algunos descuidos de él moneaba el acordeón hasta que en cierto momento me dijo ¿quieres aprender?” (Toasa 2014)

De a poco Jaime va perfeccionando su técnica con el acordeón por lo que su padre realizó un esfuerzo y lo puso en clases particulares de acordeón, donde estudió por dos años. Ahí aprendió solfeo y claves musicales. No pudo continuar sus estudios por falta de dinero y tuvo que seguir aprendiendo de manera autodidacta: “poní[a] canciones en el toca discos, empecé a sacarlas, y así inicié en la música.” (Toasa 2014)

Empezó amenizar fiestas familiares, donde un tío lo acompañaba con la guitarra. Hasta que en 1963 el tío que siempre lo acompañaba en la fiestas se compró un piano marca Yamaha, “[...] en ese momento cambié el acordeón por el piano.” (Toasa 2014) Ese momento para Jaime fue importante ya que conoció el instrumento musical que lo convertiría en el creador de la música chicha ecuatoriana.

En el 66, gracias a la ayuda de unos amigos, pudo tener su propio piano, bajo la condición “[...] que les enseñara a tocar diferentes instrumentos musicales.” (Toasa 2014) Es así como nace la primera agrupación en la que Jaime dirige y toca: “Grupo Z”, la misma que interpretaba música moderna para la época: baladas y rock and roll.

A finales de 1968 por diferentes circunstancias personales y profesionales se retira de “Grupo Z” y decide conformar Rock Star donde iniciaría una aventura musical que le permite incursionar por las baladas, el rock and roll y consolidar la música chicha.

2.1.2 Rock Star: entre baladas y chicha

Uno de los principales exponentes de este género musical es el grupo Rock Star con 36 años de vida musical, cual es dirigido por Jaime Enrique Toasa Peñaherrera, quien se inició hace 46 años en la música popular ecuatoriana. La idea del grupo nace a partir que Toasa se desvinculó del “Grupo Z” en el que estuvo por casi un año y medio. “Tomé la decisión de hacer algo muy propio, anteriormente había dirigido unos tres grupos [musicales]. Hubo la idea, entre varios compañeros, amigos de la música, jovencitos que andaban conmigo. Entre ellos estaban: Luis Alfredo Alvarado, Hernán Tituaña, René Trujillo, Bernardo Basantes. Los que estaban deseosos de ser partícipes de un grupo, como yo [tenía] conocimientos debidos del caso se tomó la decisión de hacer el grupo.” (Toasa 2015)

Es así como un 7 de enero 1969 nace el grupo Rock Star, pero la idea inicial no era tener ese nombre sino llamarse ‘Rit Star’ pero, “un primo [de Toasa] que participaba de la reunión dijo: Jaime yo te apoyo con 2000 tarjetas con el nombre y dirección pero crea el grupo. El día jueves mi primo me trae las tarjetas y no aparece ‘Rit’ sino ‘Rock’. Como fue un gesto muy bonito de mi primo yo le acepté y así quedó el grupo.” (Toasa 2015)

A partir de esta equivocación es como se inició uno de los grupos con mayor vigencia y consumo popular generando una nueva historia musical en el país, formando consumidores que se sienten atraídos por el estilo tradicional, indigenista y romántico que se fusiona con lo urbano, lo directo y cotidiano de las letras. Para Juan Mullo la música chicha es la “continuidad tecnologizada de las antiguas estructuras musicales que practicaron y siguen subsistiendo en algunas celebraciones andinas.” (Mullo 2009, 76)

En 1990 Rock Star deja de hacer *rock* incursiona en la música nacional. Toasa, como director musical decidió, “hacer unas grabaciones de música popular y grabamos 4 temas. Imprimimos discos de 400 revoluciones, que la verdad fue un

éxito y también fue un riesgo; grabamos música popular y eran creaciones nada conocidas.” (Toasa 2015)

Desde ese momento el grupo incursiona en la música chicha siendo los pioneros del género, ya que antes no se había tocado o escuchado este tipo de música en el país además Toasa implementa la característica principal de la música chicha el sonido particular que produce el piano Yamaha 270, “que [tiene] un sonido 'chillón' pero dulce y amargo al mismo tiempo” (Wong 2013, 165). Dando particularidades a la chicha y al grupo. En este piano se descubrió “sonidos muy característicos de Rock Star, porque saqué unas canciones inéditas, las primeras que grabamos [fueron] ‘Susana’, ‘Olvidate de mi’, ‘Llévame contigo’ y ‘Ábreme tu corazón’. Es tan sencillo [piano] y llegó a ser tan popular que varios grupos en la actualidad lo tienen. El que menos no puede dejar de tener ese piano y al estilo de Rock Star.” (Toasa 2015)

En la actualidad el grupo tiene 34 volúmenes grabados. Toasa tiene “un cierto cuidado de escoger los más deleitable. Es por ello que en las grabaciones que hemos hecho[se elijen cuidadosamente las canciones]. Temas nuevos y creaciones en base al gusto del público. He tenido un detalle muy cuidadoso, cuando hago una creación nueva la hago escuchar en uno u otro programa y veo [como] la gente reacciona.” (Toasa 2015)

En sus inicios Rock Star estaba formado por un bajo, guitarra eléctrica, un piano y la batería acústica. Pero a partir de que incursionan en la música chicha, en los 90, “cambiamos la guitarra [para] aumentar dos pianos. Actualmente, yo interpreto tres pianos los cuales están acompañados por un bajo, timbales y el huiro. Se cambió la imagen instrumental, así que se cambió de un género a otro.” (Toasa 2015)

Su música trata diferentes temáticas en las que se canta al amor, la decepción e incluso a los paisajes del país. Incluso se produjo una canción a la guerra de Paquisha la cual sonó “[...] bastante en la frontera. Tuve amigos en la guerra que me decían: ‘Nosotros oímos esa canción y nos ponemos mal, éramos capaces de poner el máximo por nuestro Ecuador’. Yo hice [la canción] para la gente que estaba en la guerra, tanto como para los emigrantes.” (Toasa 2015)

La primera canción de su autoría en género chichero fue ‘Susana’ de su segundo volumen. Entre los temas más solicitados están ‘Ábreme tu corazón’, ‘Llévame contigo’ y ‘Rocío’. Este último fue grabado en Estados Unidos “la letra la saqué a mi esposa, por ella hice ese tema, y en verdad tiene una bonita letra. El estilo de la música gusta bastante a todos los que han escuchado la canción” (Toasa 2015)

La música de Rock Star se va moviendo en diferentes espacios de producción y distribución, los cuales se generan gracias a la migración hacia Quito desde diferentes lugares de la sierra centro, donde se reconfigura socialmente a la capital y entran en disputa otros gustos culturales, sociales y musicales. Con el paso del tiempo el grupo ha viajado por todo el Ecuador, además de tener giras en el extranjero. Los lugares donde se consume su música son estadios, calles cerradas, dentro de casas, coliseos, estadios y discotecas.

El sector de la ciudad donde existen más seguidores de la música de Rock Star es el sur, ya que para Toasa “existe la gente de trabajo, lucha. Gente que trabaja fuertemente y por ende, disfruta de la música.” (2015) Y, sobre todo, este sector se encuentra identificado con la música de la banda, según Toasa “he tenido la suerte de estar en varias radios y hay gente del sur que llama y dicen: ‘un saludito para don Jaime, yo hago mis labores con la música de Rock Star’. Eso es muy motivante porque el público está al día de la música que hace Rock Star.” (2015)

Gracias a la trayectoria de la agrupación y, con la cabida que posee la música de Rock Star en los sectores populares, se escucha en radios y programas de televisión donde productores de programas llaman a Toasa “solicitando que les envíe demos o canciones nuevas; y la verdad que para mí es un gusto que me soliciten y yo les envío a los canales como a las radios. Antes era complicado poder llegar a estos medios pero actualmente se ha facilitado y como dicen unos amigos: ‘Nosotros no ponemos la música en la radio, el público es el que llama y pide y si no se les complacen, cambian la radio’ hoy por hoy hay un gran apoyo para la agrupación.” (Toasa 2015)

Rock Star con el paso del tiempo se ha convertido en toda una institución musical en el ámbito chichero y nacional. A partir de innovar con la utilización del Yamaha 270 y de cantar sobre el cotidiano del pueblo ha calado hondo en sus

consumidores que cantan a viva voz pasillos, baladas, cumbias, merengues y demás géneros del “chicherito”³ y de las características animaciones de los vocalistas del grupo con la mítica frase “siga bailando”. Demostrando que Rock Star y sobre todo Jaime Toasa es “el duro de la chicha”.

Es importante reconocer que Rock Star y Jaime Toasa a la posta son los formadores de varias agrupaciones de música chicha, ya que por sus filas han pasado músico Luis Alfredo, “El Flaco” Alvarado, Raúl Toasa y varios músicos más que después de salir de la agrupación han conformado las suyas.

2.2 Transculturación de la música chicha

“La chicha no muere ni se destruye, solo se transforma”

Jaime Bailón

La música chicha ecuatoriana puede ser explicada como una transculturación entre ritmos tropicales y música ecuatoriana, es decir cumbia con albazo, fox incaico o sanjuanito. Este fenómeno cultural posee un proceso en el que un ritmo musical afecta al otro y viceversa, en el cual existen transformaciones.

En este proceso el fenómeno transculturado, que es la adopción de ciertas características, la música chicha ecuatoriana adquiere de sus ritmos musicales primarios: la cumbia y la música ecuatoriana algunas características; pero al mismo tiempo es diferente de ellas, por lo que no se podría asumirla como una fusión.

Es importante reconocer que esto no significa que la música chicha es la mera suma de los elementos de estos ritmos, sino que es la creación de un nuevo fenómeno, es decir una transformación de las culturas para la producción de algo distinto. (Ortiz 1987)

La música chicha ecuatoriana posee influencia de la música chicha peruana que en 1960 nace como una manifestación del fenómeno migratorio en Perú, ya que los inmigrantes empiezan a tomarse Lima y por este hecho es considerada “[...] como música de provincianos.” (Bailón 2004, 58) Este fenómeno cultural peruano es

³ Nombre con el que se le conoce al Yamaha 270. Tiene como características su tamaño y los sonidos agudos que produce. A partir de que Toasa utilizó este piano con Rock Star varios grupos lo utilizan generando un sonido particular e inconfundible en la música chicha.

parte de un proceso de transculturación donde se adoptaron diferentes patrones rítmicos de cumbia, *rock and roll*, mambo, guaracha, chámame y huayno. Entonces diría que la “cultura madre”, la música chicha peruana, que influye a la música chicha ecuatoriana también es parte de un proceso de transculturación.

Esto viene acompañado del criterio de representatividad, el cual es alentado por las clases populares que estaban y están integradas “por buen número de provincianos de reciente urbanización” (Rama 1987, 15). Esta representatividad está condicionada por la originalidad e independencia donde se asume la diferencia, pero a la vez se está consciente del lugar de enunciación, donde la música chicha peruana legitima su capacidad de representación.

En la década de los 70 el fenómeno chichero peruano se expande internacionalmente gracias a la canción “El Aguajal” de *Los Shapis*,⁴ además de la aparición de diferentes grupos que impulsan este tipo de música como *Chacalón y la Nueva Crema*, *Los Mirlos*, *Los Destellos* o *Pintura Roja*, por nombrar algunos.

En los 90 nace la música chicha en Ecuador, a partir de la *tropicalización* de la música nacional de la época con ritmos afrocaribeños. Este género musical es considerado peyorativamente por las élites como chicha, ya que asociaban a esta música con los tragos de mal gusto o mestizos de las clases populares en palabras de Wong: “con los gustos musicales de los cholos y los longos” (2013)

Este género musical es una alternativa en los conciertos de música rocolera para así romper el espectro melancólico que se formaba en este espacio con esto “los festivales rocoleros brindaban un espacio de catarsis al lograr la participación del público, no sólo como oyente pasivos sino también como <bailador>, y se convirtieron en un espectáculo <familiar> al convocar la presencia de mujeres y niños de todas las edades” (Ibarra 1997, 316)

Varios matices culturales e incluso la industria cultural van diferenciando la música chicha del Perú con la ecuatoriana, es decir en este “huracán de cultura”

⁴ Banda de música chicha peruana con 35 años de trayectoria. Desde sus inicios se identificaron con la categoría de “provincianos”, al igual que Lorenzo Palacios *Chacalón*, quien es el cantante de “Soy provinciano”; Tema emblema de la música chicha peruana. *Los Shapis* comprometidos con sus orígenes y su lucha con la integración del país encuentran en la palabra chicha, bebida ceremonial de los Incas, la palabra perfecta para definir este género musical que en la actualidad tiene varios seguidores.

(Ortiz 1987, 94) la chicha ecuatoriana adquiere características propias que la diferencian de la originaria. En otras palabras el fenómeno cultural ecuatoriano se diferencia del peruano desde elementos como su elaboración, la circulación y consumo.

La industria cultural peruana es manejada a gran escala con productores internacionales, círculos de difusión masivos y espacios en los medios, es decir la música chicha peruana se encuentra institucionalizada, a diferencia de la ecuatoriana donde sus círculos de difusión son ciertas radios en horarios determinados, discotecas ubicadas en barrios periféricos; los mismos artistas generan sus propias productoras en sus casas y, sobre todo, los lugares ambulantes de cds, que es la base fundamental para su difusión.

En Perú predominan los grupos musicales mientras que en Ecuador existen grupos y solistas. En su construcción musical, en la chicha del Perú, el instrumento que destaca es la guitarra eléctrica y en Ecuador los solistas utilizan pistas mientras que en los grupos musicales el instrumento dominante es el piano Yamaha 270.

De tal manera se van marcando diferencias en el fenómeno transcultural que, a la vez, se va resignificando, produciendo un fenómeno en constantes transformaciones. En este proceso de resignificación o de “acomodamiento”, como plantea Ortiz (1987), no viene un elemento de una cultura diferente y por el hecho de ser dominante se adquiere y se reproduce de igual manera. En esa apropiación el fenómeno sufre transformaciones para adaptarse a su nuevo entorno.

El proceso de adaptación supone, en primera instancia, que se pierde algo de la música chicha peruana, pero a la vez se incorporan matices musicales ecuatorianos. En este proceso de reajuste y desajuste se produce un fenómeno nuevo que será llamado música chicha ecuatoriana.

La música chicha ecuatoriana atraviesa un proceso dinámico, donde el fenómeno cultural rompe esa verticalidad que es característica de los procesos impositivos. Con esto no se pretende decir que es un proceso pasivo, al contrario es un proceso conflictivo, pero en este diálogo cultural no todo se produce de arriba hacia abajo o viceversa sino en forma circular.

En este proceso cada uno de los elementos constitutivos se van transformando y resignificando. Lo que nos transporta al pensamiento latinoamericano el cual se encuentra definido como un “movimiento pendular” (Rama 1987, 18), donde los polos no paralizan el proyecto inicial sino que lo sitúan a un nivel distinto, ese cambio de nivel es interpretado como una transformación. Además, en el movimiento pendular se sigue recibiendo elementos foráneos pero no como meros receptores, ya que se selecciona lo que interesa para así legitimar su capacidad de representación.

La música chicha ecuatoriana, desde su creación, ha sufrido cambios para poder subsistir adoptando géneros musicales contemporáneos. Una de los principales exponentes de la música chicha ecuatoriana es Azucena Aymara, quien incursionó hace 27 años en los escenarios de música rocolera, por su necesidad de convocar a nuevos públicos cantó música chicha en conciertos rocoleros, generando un nuevo fenómeno cultural. Junto a ella aparecieron artistas como Jaime Enrique Aymara, Margarita Lague, Los Diablitos, Gerardo Morán, entre otros que son parte de una primera generación de artistas chicheros⁵.

El primer lugar donde los artistas de este fenómeno cultural tuvieron cabida fue “Nuestra Peña Bar”, discoteca ubicada en la Villaflora, al sur de Quito. En este espacio los artistas de la primera generación impulsaron esta música para que una segunda generación de artistas les tomaran la posta.

Los artistas de la segunda generación mantienen ciertos matices de los iniciadores de este género, pero van dándole ciertas transformaciones a las composiciones musicales y la puesta en escena para que este prevalezca, incluso fusionan la música chicha ecuatoriana con ritmos como el reggaetón o la cumbia villera.

La formación de nuevos artistas posibilita la creación de espacios para la difusión de la música y así nacen las discotecas de música chicha, ubicadas en barrios periféricos de Quito, que son “espacios de consumo exclusivo [...]”. El atractivo de estos lugares es la combinación entre las mezclas musicales de los disco-

⁵ Esta palabra hace referencia a las personas que cantan, producen o consumen música chicha y se reconocen o suscriben dentro de la cultura chichera.

móviles y la actuación en vivo de dos o tres cantantes, que justamente son los intérpretes de muchas de las canciones que los <disc-jockeys> utilizan en sus mezclas.” (Santillán 2004, 47)

Es así que toma forma la música chicha en Ecuador, generando una transformación de su matriz, la música chicha peruana. En este proceso de transculturación la chicha ecuatoriana va adquiriendo características que la diferencian dándole una resignificación y un sentido de pertenencia a escala local .

2.2.1 Rock Star: entre lo local y lo extranjero

Es importante tomar en cuenta que evidenciamos un choque de culturas al producirse la adaptación musical de géneros totalmente diferentes, donde sistemas, valores y patrones culturales distintos, como son los del huayno y la cumbia, se adaptan a la música chicha ecuatoriana. Rompiendo una matriz cultural, produciendo un elemento nuevo que no pierde características de sus culturas madres.

Fernando Ortiz en *Del fenómeno social de la transculturación* plantea que en el proceso de transculturación es imposible que dos culturas que entran en contacto no se miren o se toquen ya que la cultura por sí es dinámica.

Aquí el ejemplo de la adaptación de cumbia a música chicha ecuatoriana considerando el pensamiento de Ortiz, pues en esta adaptación los géneros musicales que viven en mundos separados y autónomos entran en un dialogo para la generación de estas nuevas canciones, las cuales van adquiriendo características distintas aun poseen elementos de su género musical madre. Tal vez para los músicos tradicionalistas estas adaptaciones musicales podrían sonarles disonantes, pero esa misma disonancia por los tonos de voz de las artistas o el compás musical de cada género, le da una característica de originalidad alcanzando “la representatividad de la región [de la cual se surge]”. (Rama 1987, 13)

Corazoncito

Néctar

Por siempre y para siempre
los reyes de la cumbia ¡Néctar!

No sufras corazoncito si te falta mi amor
no llores cariño mío si te dicen que no
dile a Dios y al cielo
que nos hagan volver
muy pronto estaremos juntos
te lo juro por Dios

No llores corazoncito cariño mío
no llores tanto
roguemos a Dios y al cielo
que mi cariño nunca te falte

Corazoncito

Rock Star

No sufras corazoncito si te falta mi amor
no llores cariño mío si te dicen que no
dile a Dios y al cielo
que nos hagan volver
muy pronto estaremos juntos
te lo juro por Dios

No llores corazoncito cariño mío
no llores tanto
roguemos a Dios y al cielo
que mi cariño nunca te falte

¡Hey!, ¡hey!, ¡hey!

¡Hey!, ¡hey!, ¡hey!

¡Hey!, ¡hey!, ¡hey!

En este dialogo entre la cumbia peruana y la música chicha ecuatoriana, en la constitución de la letra de la canción chichera son pocos los cambios que se realizan, se elimina “Por siempre y para siempre los reyes de la cumbia ¡Néctar!”, que es la introducción de la canción y al final se aumenta las exclamaciones “¡hay!”. Por lo demás, la estructura de la canción sigue siendo la misma, solo persisten como diferencias los tonos de voz de los artistas.

La idea de Ortiz, con referencia al proceso de ajuste y desajuste que produce un fenómeno como la transculturación, nos remite a sus culturas madres pero al mismo tiempo es diferente de ella, ya que es una “cultura nueva en creación”. (Ortiz 1987, 94)

La transculturación no se trata de una mera suma de elementos, sino de una transformación, ya que se genera en el movimiento, algo va, algo viene para la creación de un “nuevo ambiente cultural” (Ortiz 1987, 96). En este caso podríamos hablar de apropiaciones que suponen procesos de reinvención, de resignificación de acomodamiento, que no son necesariamente pacíficos porque pueden producirse “los más terribles impactos” (Ortiz 1987, 94); sin reproducir los elementos de una cultura foránea.

De igual manera, se debe asimilar elementos del entorno para así sobrevivir en un contexto dado, por lo que la transculturación “implica [...] la pérdida o desarraigo de una cultura precedente [...] además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales”. (Ortiz 1987, 96)

Bajo las ideas anteriormente planteadas, me pregunto ¿es necesario que un elemento cultural exterior, fronterizo, extranjero o de una conquista aparezca para que suceda la transculturación? Con el siguiente ejemplo intentaré responder esta cuestión.

Rock Star adapta la cumbia ecuatoriana “Mi conejito”, de *Los Conquistadores del Ecuador*, a música chicha ecuatoriana, entonces rompemos aquella idea de Rama de que “la cultura regional no puede darle la espalda a lo de afuera, porque esto significa la muerte de una cultura” o la idea de Ortiz de que “llegan por conquista e imponen transculturación” (1987). Con esto quiero decir la transculturación no precisa de elementos exteriores, fronterizos o extranjeros para su realización. La cumbia ecuatoriana atravesó un proceso de transculturación y por lo mismo lleva esa categoría de ecuatoriana adquiriendo matices y características que la diferencia de cualquier otro tipo de cumbia; entonces, en este proceso de adaptación que sufre la canción “Mi conejito” a música chicha la cultura madre no es extranjera es local.

Mi conejito

Los Conquistadores del Ecuador

Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Subiendo a la cama, no quiso bajar, ay caramba
Subiendo a la cama, no quiso bajar, ay caramba
A la medianoche llegó sin calzón, ay caramba
A la medianoche llegó sin calzón, ay carambaaa!

Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
A mí me decía, se va a Guayaquil, ay caramba
A mí me decía, se va a Guayaquil, ay caramba
Robando la novia de mi coronel, ay caramba
Robando la novia de mi coronel, ay carambaaa!

Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Viudas y solteras se va a enamorar, ay caramba
Viudas y solteras se va a enamorar, ay caramba
Ay mi conejito era tan picarón, ay caramba
Ay mi conejito era tan picarón, ay carambaaa!

Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Subiendo la cama, no quiso bajar, ay caramba
Subiendo la cama, no quiso bajar, ay caramba
A la medianoche llegó sin calzón, ay caramba
A la medianoche llegó sin calzón, ay carambaaa!

Mi conejito

Rock Star

Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Se sube a la cama, no quiso bajar, ay caramba
Se sube a la cama, no quiso bajar, ay caramba
A la medianoche llegó sin calzón, ay caramba
A la medianoche llegó sin calzón, ay carambaaa!

Ay mi conejito era tan **picaron**, ay caramba
Ay mi conejito era tan **picaron**, ay caramba
A mí me decía, se va a Guayaquil, ay caramba
A mí me decía, se va a Guayaquil, ay caramba
Robando la novia de mi coronel, ay caramba
Robando la novia de mi coronel, ay carambaaa!

Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Ay mi conejito era tan bandido, ay caramba
Se sube la cama, no quiso bajar, ay caramba
Se sube la cama, no quiso bajar, ay caramba
A la medianoche llegó sin calzón, ay caramba
A la medianoche llegó sin calzón, ay carambaaa!

Ay mi conejito era tan **picarón**, ay caramba
Ay mi conejito era tan **picarón**, ay caramba
Viudas y solteras se va a enamorar, ay caramba
Viudas y solteras se va a enamorar, ay caramba
Ay mi conejito era tan **bandido**, ay caramba
Ay mi conejito era tan **bandido**, ay carambaaa!

En este proceso de adaptación entre cumbia ecuatoriana y música chicha ecuatoriana la constitución de la letra de la canción chichera posee variantes en su estructura; en la tercera y cuarta línea se cambia “subiendo”, de la canción original, por “se sube”; en la segunda estrofa se cambia de la primera y segunda línea la palabra “bandido” por “picarón”. En la canción de Rock Star se cambia el orden de las estrofas la que originalmente es la tercera se convierte en la cuarta, por ende la cuarta de la canción de los *Conquistadores del Ecuador* se convierte en la tercera de la canción de Rock Star.

Con el cambio del orden de las estrofas en la canción toma una diferente connotación y genera un fenómeno cultural nuevo, el cual aparte de la letra también se diferencia en los tonos de voz de los artistas. Es importante recordar que la convivencia impide que los procesos y la cultura se estanquen, ya que siempre hay transformaciones que permiten transportarse “de una cultura a otra” (Ortiz 1987, 96), pero no necesariamente foránea.

Con esto es necesario recordar al movimiento latinoamericano que según Rama se asemeja a un movimiento pendular, donde “la acción irradiadora de los polos no llegaba nunca a paralizar el empujamiento del proyecto inicial [independencia, originalidad, representatividad]” (Rama 1987, 18). Con esto se quiere decir que la música de Rock Star al igual que el movimiento latinoamericano de la época, está en el proceso de buscar independencia, originalidad y representatividad; por eso utiliza elementos locales y externos para sus nuevas creaciones.

Se diría que la música de Rock Star se encuentra en constante experimentación y adaptación de canciones, con esto no se quiere decir que la música chicha solo vive “copiando” canciones de otros géneros musicales ecuatorianos o latinoamericanos. Los artistas de este género también producen sus propias canciones, pero el dinamismo de la cultura ecuatoriana y los chicheros posibilitan que canciones de otros géneros se hayan adaptado a música chicha ecuatoriana, incluso regresando a su cultura madre en Perú.

En un mundo formado por elementos diferentes, donde subsisten recetas, vestuarios, estilos musicales, iconografías, es decir escenarios donde uno reconoce elementos de diferentes procedencias y simplemente los reinventa para que se adapten a su contexto. Se debería dejar de pensar la cultura desde categorías de pureza, ya que incluso las tradiciones para poder sobrevivir deben reinventarse constantemente.

Es evidente la existencia de un enorme desencuentro entre los elementos que hay en la escena cultural ecuatoriana. Por lo que no se debe buscar una fusión que elimine las diferencias, ya que los elementos múltiples y diferentes conviven en lo que Quijano denomina “dualidad en tensión” (Quijano 1991, 36), por lo que en la

exposición es en estos “parches”, “prótesis” o “retazos” donde encontramos la riqueza cultural; es en aquellas costuras donde se encuentran los elementos enriquecedores de la cultura ecuatoriana. No olvidemos que hay expresiones que han ocupado las periferias y por diferentes procesos han llegado a ocupar el centro, ya que nada permanece estático.

La identidad de las clases populares se construye entre una fusión de la cultura, la etnicidad y la clase. En la música de Rock Star y en toda la música chicha está el espacio donde se fusionan estas características, generando un espacio común entre pares iguales. No porque exista un contenido explícito en el discurso de este género sino porque la identidad se encuentra allí en cada uno de estos géneros musicales, en la forma en que se insertan en la cultura, en cómo comparten el espacio público y asumen valores determinados.

2.2.2 Análisis de las canciones de Rock Star

Cada uno de los consumidores se ven representados dentro de las melodías de Rock Star. A través de sus canciones adquieren características específicas que la diferencian de otros grupos, la cual es asumida por los artistas, quienes despiertan en cada disco y concierto los sentimientos más profundos de sus receptores. El sentir es a veces propio y otras es una recreación de temas pasados, sin embargo, lo importante es dar vida a la voz del pueblo, quienes con su música pueden hacerlos reír, llorar, sentir y recordar.

La chicha representa el mestizaje entre lo rural y lo urbano. Sus sonidos bailables y modernos narran las costumbres de las poblaciones campesinas, describen los paisajes de las diferentes zonas del Ecuador y expresan el dolor del abandono. La fusión entre cumbia, sanjuanito, albazo y otros formatos con letras que van desde la nostalgia hasta la picardía, son elementos de identidad que han sido apropiados por quienes también deambulan entre la alegría de la fiesta popular y la melancolía por el rechazo social.

Rocío
(Letra: Jaime Toasa)

Yo no he podido olvidar tu nombre mujer,

Rocío, tú vivirás en mi corazón.
Y por donde quiera que voy, solo pienso en ti
Así se debe de amar, aunque tú no estés.

No creas que me olvidado el amor que me juraste,
el tiempo que vivimos, tu amor nunca me ha faltado
y sin ti, mi amor, no viviré y sin ti mi amor yo moriré.

“Rocío” es una composición de Jaime Toasa, que fue grabada en el 96 en una de las giras de Rock Star en los Estados Unidos. Según el músico, la canción para fue creada para su esposa: “hice por ella ese tema y, en verdad, es una bonita letra; el estilo de la música gusta bastante a todos los que han escuchado, le analizan la letra y sí les gusta.” (Toasa 2015)

La canción expresa, en palabras de Toasa, “todo el sentir hacía una dama, como es en este caso, Rocío.” (Toasa 2015) Las letras hablan del anhelo de la mujer amada, en relación a su ausencia, representada en la frase: “Así se debe amar aunque no estés”. El recuerdo es el recurso utilizado para mantener presente el sentimiento, sin embargo, se hace un reclamo por el abandono del ser querido. Debido a ello, el tema cierra con un elemento de fatalidad en relación al tópico romántico del ‘morir de amor’, que se manifiesta en la reiteración “y sin ti, mi amor, no viviré y sin ti, mi amor, yo moriré”.

La canción chichera narra desde la voz masculina el abandono por parte de la mujer hacia el hombre. En este punto, hay que mencionar que, en el caso de Rock Star, la banda está conformada por hombres, lo cual permite entender la permanencia del tópico del desamor en sus composiciones. Volviendo al análisis, en “Rocío”, la figura masculina es vista desde la fidelidad, ya que permanece leal al sentimiento, mientras que la mujer es lo ausente. De nuevo, se puede evidenciar la posición del ser masculino como la víctima dentro de la relación de pareja.

Por otro lado, el elemento de la ausencia es un recordatorio tanto para el autor, como para los consumidores de la música del sentimiento de extrañeza dentro de la tierra propia. Como bien explica Wong, este género pertenece al sector de los indígenas urbanos que se han asentado en las ciudades, quienes han tenido que

adaptar sus formas de vida a la modernidad (2013, 168). Por ello, cuando escuchan este tipo de canciones bailan para recordar la dinámica de la fiesta popular pero, a la vez, lloran porque eso convoca las letras emotivas. Debido a ello, este tipo de canciones cuentan con una alta aceptación dentro de las comunidades de migrantes en Europa y Estados Unidos.

Los temas de Rock Star se integran dentro de la línea del desamor, el grupo se destaca por nutrir el repertorio nacional con canciones inéditas, no obstante sus composiciones caben dentro del modelo ya establecido por la música chica, pues se centran en la traición y el desamor. Sin embargo, Toasa asegura que sus temas “parten del diario de los ecuatorianos, de sus vivencias y lo que se ve a diario” (2014)

En mi escritorio

(Letra: DRA.)

En mi escritorio me senté a escribir
en mi dormitorio me puse a llorar
en mi escritorio me senté a escribir
en mi dormitorio me puse a llorar

Maldito lapicero, maldito papel,
fueron los testigos de mi gran dolor
maldito lapicero, maldito papel,
fueron los testigos de mi gran dolor

Al leer la carta no vas a llorar
solo son recuerdos de mi gran amor
al leer la carta no vas a llorar
solo son recuerdos de mi gran amor

Adiós me decía, ya no volveré
y en el firmamento yo te dije adiós
adiós me decía, ya no volveré
y en el firmamento yo te dije adiós

Al leer la carta no vas a llorar
solo son recuerdos de mi gran amor
al leer la carta no vas a llorar
solo son recuerdos de mi gran amor

Adiós me decía, ya no volveré
y en el firmamento yo te dije adiós
adiós me decía, ya no volveré
y en el firmamento yo te dije adiós

La canción trata sobre el abandono de la persona amada, tópico frecuente en la tradición de la música popular moderna. En la primera parte, la letra expresa el dolor inmenso por la partida del amante y para enfatizar esa emoción se acude al retruécano visto en la repetición de la frase “me puse a llorar”. Más adelante, el texto hace referencia al odio que siente hacia los elementos que le dan la noticia del abandono aquella acción que implica dejar a la pareja por diferentes circunstancias.

Como se ha descrito, el sentimiento de abandono es el tema clave dentro de la música chicha. Este tópico es una manifestación del vacío –tanto emocional como cultural- que han provocado las migraciones de los sectores subalternos a las urbes y a otros países. La traición representa la ruptura con el origen y la adquisición de nuevas costumbres que vienen con la cotidianidad en las ciudades. Estos dilemas se vuelven más digeribles por medio del amor romántico y la tragedia y son liberados mediante el consumo de licor, el baile y el llanto. Así lo popular ha creado identidad a partir del vacío del desamor.

La canción chichera y la de Rock Star surgen como una apropiación de los sectores marginales ante los géneros escuchados por las elites. El contenido de sus letras refleja el ‘sentimiento’ popular, el cual se condensa en los temas alrededor del mal de amores. La narrativa trágica sobre el mundo de las relaciones de pareja es contada por personajes masculinos y acompañada por el sonido del teclado y la voz lastimera del cantante.

Angustia
(Letra: DRA.)

Ay que angustia que tengo que llorar
sin ver a mi guambra querida (bis),
no sé cómo podré consolar
esta triste pena de mi vida (bis)

Me duele el corazón
al no ver
a mi guambra querida
que tanto la quiero

Porque ella es la única mujer
la que en este mundo yo prefiero (bis)

“Angustia” es uno de los temas más emblemáticos dentro de la trayectoria de Rock Star. Según Toasa, la canción es una de las más solicitadas en sus conciertos e inclusive ha tenido que cantarla más de dos veces en el escenario. En cuanto a la letra, es una apelación sobre el abandono de la mujer amada. En un inicio, la letra evoca al ser querido, como una manera de retratar la ausencia, el abandono. A partir del recuerdo se reclama a la amante, ya que se la retrata a la persona que termina siendo su complemento. El tema finaliza con la figura exaltada de que es la persona que necesita en su vida.

El sufrimiento de un hombre frente al abandono o traición de una mujer es el tema abordado por “Angustia”. De acuerdo con Wong, la canción chichera significa una forma de desahogo del sujeto masculino frente a las frustraciones que implica mantener una imagen de superioridad dentro de una sociedad machista. Al victimizar al hombre se construye una imagen negativa del ser femenino, debido a que deja o engaña a su pareja. En este caso la mujer es retratada como la *angustia* que no se encuentra en ese espacio tiempo.

La música chicha es apropiada por el género masculino como una manera de desahogo de las traiciones y abandonos que tiene que enfrentar en su cotidianidad, tanto en sus relaciones amorosas, como en otros aspectos. A más de ello, la tristeza

que transmiten sus letras y melodías sirven como excusa para el consumo de licor, hábito que también funciona como un mecanismo de catarsis.

En las canciones de música chicha el papel de la mujer es reducido a la causante de las penas del hombre, la que abandona o engaña. Convirtiendo al hombre en un mártir, que ingiere licor por la pena que le produce la ausencia de la mujer. En este punto el machismo es preponderante en la música chicha, donde la mujer es convertida en una alegoría y el elemento del despecho del hombre.

A continuación se analizan dos canciones de Azucena Aymara, intérprete ecuatoriana de música chicha, para entender cual es la temática de sus canciones y la visión de la mujer en este género musical, donde ella disputa al hombre el ser cantinero y se pone a la par con él en este espacio que es netamente masculino.

La bomba del viajero
(Letra: DRA.)

Quisiera embriagarme, hasta la inconciencia
y arrancar de mi alma, esta pena inmensa

Por el valle vengo, gritando, gritando
que me traiga el viento, tu cariño santo
allá en mi pueblito, donde el sol se ufana
allá el indio canta, con mucha tristeza
se quedó tan solo, mi lindo serrano
tuve que dejarlo, por mi gran pobreza
amigo viajero, que escucha mis huellas
le ruego perdone, estas lagrimitas.

Cantando y bailando, muchos se consuelan
ojalá esta bomba, de mi se conduela
sírvanme otro trago, pero que sea caña
sírvanme otro trago, pero que sea caña
que mi llanto llegue, hasta una montaña
que mi llanto llegue, hasta una montaña.

“La bomba del viajero” es una de las canciones más solicitadas de Azucena Aymara en sus presentaciones. Inicia con una apología al licor el cual ayuda a olvidar todas las penas que posee y por efecto del alcohol borrarlas de su conciencia, la tristeza que evoca su letra y melodía funciona como un mecanismo de catarsis. Estas penas se desarrollan en torno al amor y las diferentes circunstancias que producen el alejamiento del ser amado. Aquí se refleja la clase social a la que pertenece la protagonista al nombrar en la canción “la pobreza”, donde ella por tener un futuro mejor debe abandonar todo.

Ella espera refugiarse en el baile y el canto para no sufrir. El tema central del que trata “La bomba del viajero” es la migración y abandono del ser que ama. Aquí entra en disputa con el estereotipo que presenta la música chicha donde se victimiza al hombre, en esta canción es evidente el padecer de la mujer.

Es evidente que Azucena Aymara al interpretar esta canción entra en disputa por el discurso de la nación e incluso se arriesga y desbarata aquella identidad nacional femenina, donde la mujer esta limitada a ciertas acciones y no puede irrumpir en el espacio del hombre.

Entre licor y licor

(Letra: DRA.)

Entre licor y licor pronuncio tu nombre
quisiera olvidarte pero más te recuerdo (bis).

Mi mente te nombra, mi corazón te llama
qué destino injusto de quererte tanto (bis).

Si es que cometí un error Dios mío perdona
en el vaso que brindo se van todas mis penas (bis).

Mi mente te nombra, mi corazón te llama
que destino injusto de quererte tanto (bis).

Pensarías dejarme llorando, pensarías dejarme sufriendo

esta vez te equivocaste cholito no será como tu quieras paisanito (bis).

“Entre licor y licor”, una de las canciones emblemáticas de la cantante, trata una de las temáticas que envuelven a la música chicha: el desamor. En la misma ella contextualiza su desahogo en el alcohol, con esta bebida puede encontrarse en su subconsciente con la persona que ya no está en su vida.

Ella en el alcohol encuentra la forma de desahogar sus penas. Aquí el papel de la mujer no es victimizarse ya que al final de la canción le dice que no va a sufrir, sino que es el momento de tomar un nuevo camino. El alcohol es el elemento que le brinda una catarsis, permitiéndole nuevos horizontes lejos de quien la lastima.

Es importante reconocer que las dos canciones no se alejan de la temática de la música chicha: se victimiza a la mujer como al hombre. Pero se evidencia, a la vez, que los artistas no salen de estos temas porque son parte del cotidiano de los consumidores.

2.3 Consumidores de la música de Rock Star

El consumo masivo de las canciones populares es una forma de reconocimiento de la identidad, y la existencia, de lo subalterno. De acuerdo con García Canclini ese proceso se genera a partir de negociaciones entre conflictos de clase, estructuras cotidianas e instituciones (1995). En el caso de la música, las transacciones se gestan en torno a las diferencias sociales que se generan de la polarización del sur y norte de la ciudad de Quito, creada desde las migraciones rurales. Además de la divisoria de clases, creada por un orden económico capitalista y la construcción de un imaginario cultural que ha caracterizado a los habitantes del sur como los “longos” o “cholos”, y a los del norte como los “aniñados” aburguesados y blancos.

Esta asimetría ha sido tranzada a partir de la difusión de los géneros populares por los medios de comunicación, hecho que le ha permitido ser escuchada por todo tipo de público. Si bien estos ritmos pueden no gustar, son consumidos en lo cotidiano, ya sea por medio de la programación radial o televisiva como telón de fondo de eventos públicos o familiares, como forma de publicidad o en los

momentos de distracción. Así se diluyen, por instantes, las fronteras establecidas entre los habitantes de la capital.

Ahora bien, la presencia de lo popular en el ámbito público se manifiesta de manera más clara en el concierto. A continuación se analizará al lugar que encierra su propia ritualidad frente al acto de consumo.

2.3.1 El concierto

El sentimiento que transmite la música popular se vive en los escenarios. El concierto constituye ese sitio de reunión entre el artista y su público en donde el *performance* es reemplazado por el baile, gritos y coros de los asistentes. En ese espacio los individuos se desprenden de las ataduras emocionales que llevan día a día para avocarse a un solo movimiento de gozo.

Las presentaciones en vivo de los cantantes populares tienen lugar en los barrios periféricos y en los pequeños poblados que rondan a las ciudades. La iluminación, el sonido y la escenografía son armados de manera artesanal por los promotores y empresarios. No existen vallas, ni personal de seguridad que resguarden a los artistas, lo cual, de cierto modo, permite una relación directa entre la banda y los asistentes (Ver foto 5).



Foto 5. Concierto en Casa Barrial, Machachi. Douglas Ríos. 2015. Archivo personal.

Dentro del concierto el invitado principal es el licor, el cual funciona como un catalizador de las emociones que transmiten las canciones. Este elemento circula entre los pequeños grupos de amigos o familiares que se reúnen al evento. Además es un medio de acercamiento a los artistas, a quienes se les invita a una copa como signo de agradecimiento o amistad. Así la música convive con la bebida.

La industria del alcohol brinda patrocinio a estos eventos, es evidente en conciertos de música chicha realizados en casas barriales, discotecas o galpones la presencia de la bebida que se distribuye en sus propios envases por jabs o en vasos plásticos con publicidad del auspiciante. Por lo general son las compañías cerveceras las que aportan con artistas, tarimas o carpas para los eventos.

El baile es otro de los elementos centrales en el ambiente de la presentación. En el escenario, Rock Star saca a relucir sus coreografías para animar a la gente, mientras del otro lado, los participantes acompañan los ritmos con sus propios movimientos (Ver Foto 6).



Foto 6. Concierto en Casa Barrial, coreografía. Douglas Ríos. 2015. Archivo personal.

Dentro del concierto, los públicos vuelven al contexto ritual de la fiesta indígena; bailan durante toda la tarde o noche, dispuestos a manera de círculo y con el licor como *médium*, para alcanzar la conexión espiritual. Llegado el momento del clímax, dan rienda suelta a sus pasiones: lloran, gritan, besan a la pareja, se golpean,

entre otras manifestaciones. Una vez finalizado el show, regresan a sus casas felices, relajados y desahogados (Ver foto 7).



Foto 7. Concierto Cutuglagua. Douglas Ríos. 2015. Archivo personal.

En este punto es importante reconocer que el papel de la mujer es fundamental, ellas son mayoría en los eventos de música chicha. Por lo general llegan en grupos de 5 o 6 mujeres, a veces acompañadas de hombres o solas. En este espacio, al igual que los hombres, consumen y disfrutan del concierto. Cuando llegan acompañadas de sus parejas o amigos son sus compañeras de baile quienes están pendientes de las cosas.

Es así que el show en vivo es la escenificación de la ruptura con lo cotidiano, ya que permite un retorno hacia la tradición dentro de un ambiente moderno y la catarsis colectiva. Debido a esta característica, funciona como uno de los espacios más importantes para el consumo de la música popular.

Algo diferente a los conciertos donde cantan los artistas de música chicha sucedió el 28 de marzo de 2014. La productora “Fm Eventos” realizó el primer “Chicha Fest” (Ver foto 8) donde se reunió en un solo escenario a varios exponentes de la música chicha del Ecuador.

En este espacio hubo un sonido profesional, grandes pantallas y diferentes valores en las entradas. Se rompió con el espacio típico del concierto chichero como es: la casa Barrial, estadios barriales o galpones. Este evento se reprodujo por

diferentes ciudades del Ecuador, siendo el de Quito el concierto donde participaron más artistas. En la actualidad el “Chicha Fest” va por la tercera edición con la participación ininterrumpida de Rock Star.



Foto 8. Cartel Chicha Fest. Internet. 2014. Archivo personal.

CONCLUSIONES

El desarrollo urbano de Quito permitió que la relación entre el campo y la ciudad se desenvuelva en un espacio específico: la ciudad, donde se disputan varios poderes culturales y sociales. El mecanismo que produjo esto fue la urbanización que generó la segregación residencial donde se divide a Quito en lo que conocemos como el norte y el sur.

En este ámbito, el sur es un espacio concebido históricamente para las clases bajas e inmigrantes. Ante esto se construyen varios imaginarios entorno al mismo y sus habitantes. La idea colectiva forja mecanismos de segregación ante los moradores de los sectores del Sur, por lo que generan diferentes estrategias desde lo cultural, produciendo música, danza u otras formas de expresión para demostrar que en el Sur existen diferentes expresiones culturales.

Por otro lado, la chicha da sus primeros pasos en los 90. Los centros urbanos de las ciudades producen diferentes alternativas musicales con características indígenas, urbanas y masivas. El sur de Quito no se abstiene de este fenómeno. En este contexto social surgen varios géneros musicales influenciados por una estética andina e indígena; bajo estas características nace la música chicha. Este género musical produce un cambio en la historia musical del país, formando un público que se sienten atraídos por el estilo tradicional, indigenista y romántico que se fusiona con lo urbano, lo directo, catártico y cotidiano de las letras.

La migración hacia Quito, desde la sierra centro, posibilitó la producción y distribución de este género musical que entra en disputa con otros gustos culturales, sociales y musicales. De a poco la chicha invade el espacio público y privado y adquiere diferentes adeptos que se identifican con sus letras y tonadas. Durante más de cuatro décadas varios grupos musicales y solistas permiten que este género no desaparezca, además que la piratería, los programas de música chicha, tanto de radio como de televisión, los conciertos y las discotecas chicheras aporten a que se consuma día a día este tipo de música.

La música chicha y el sur de Quito se relacionan bajo diferentes circunstancias sociales y culturales, por ende este género musical va adquiriendo diferentes matices y se va adaptando al contexto social del sur de la ciudad. Al ser

identificado con el mismo se considera a la chicha de “mal gusto”, excluyéndola por no responder a diferentes canones que impone la élite. En este proceso la identidad del chichero se construyó ligada a su identificación con el sur de Quito y el gusto por la música que lo representa.

La música chicha ecuatoriana es la transculturación entre ritmos tropicales y música nacional. Este fenómeno cultural posee un proceso en el que un ritmo musical afecta al otro y viceversa, en el que existen transformaciones.

Rock Star y Jaime Toasa posibilitaron que la música chicha de sus primeros pasos en Quito, al ser los precursores de este género musical y toda una institución al formar músicos que después de salir de la misma forman agrupaciones de música chicha. En la actualidad es uno de los grupos con mayor vigencia y consumo popular generando una nueva historia musical en el país, atrayendo al público por el estilo tradicional, indigenista y romántico que se fusiona con lo urbano, lo directo y cotidiano de las letras.

La música de Rock Star tiene un sonido característico el cual es producido por el piano Yamaha 270, que le brinda una característica a la música chicha. En la actualidad el grupo tiene 34 volúmenes grabados; todas sus canciones son compuestas con base al gusto del público. Su música trata diferentes temáticas en las que se canta al amor, la decepción e incluso a los paisajes del país. La música de Rock Star se va moviendo en diferentes espacios de producción y distribución, los cuales se generan gracias a la migración hacia Quito desde diferentes lugares de la sierra centro, donde se reconfigura socialmente a la capital y entran en disputa otros gustos culturales, sociales y musicales.

Rock Star con sus canciones son la interpretación del diálogo entre tradición y modernidad. Las adaptaciones de sonoridades andinas a géneros extranjeros se convierten en estrategia de resistencia ante las imposiciones de las culturas hegemónicas sobre lo local.

Esta visión esteticista rigió la visión de las élites, quienes calificaron a las canciones que escuchaba el pueblo como “lo vulgar”. A diferencia de la escucha privada de la música “noble”, los ritmos plebeyos sonaban en el ámbito de lo público

en las fiestas populares y las cantinas, lo cual elimina todo valor de autenticidad. La inclusión de la cultura popular dentro del circuito de la producción masiva se relaciona con el fenómeno de la ocupación de la ciudad por parte de los sectores rurales a través de los procesos de migración.

En la música chicha existe una correspondencia sobre este concepto, Jaime Toasa afirma que su música se debe “al pueblo”, y por ello retratan sus sentires a partir de la música que les gusta. Por tanto la música chicha figura el sentir del indígena migrante que no se halla en la ciudad y extraña a la tierra a partir de la melancolía de las letras y su vínculo con lo ancestral por medio de loailable. Este contraste forma parte de la poética de lo popular. Los oyentes identifican el desconsuelo de las canciones con sus penas propias y las dejan ir a través del baile y el licor.

El consumo masivo de las canciones populares es una forma de reconocimiento de la identidad y la existencia de lo subalterno. En el caso de la música, las transacciones se gestan en torno a las diferencias sociales que se generan de la polarización del Sur y Norte de la ciudad de Quito, creada desde las migraciones rurales. Además de la divisoria de clases, forjada por un orden económico capitalista y la construcción de un imaginario cultural que ha caracterizado a los habitantes del Sur como los “longos” o “cholos”, y a los del Norte como los “aniñados” aburguesados y blancos.

Esta asimetría ha sido tranzada a partir de la difusión de los géneros populares por los medios de comunicación, hecho que le ha permitido ser escuchada por todo tipo de público. Si bien estos ritmos pueden no gustar, son consumidos en lo cotidiano, ya sea por medio de la programación radial o televisiva, como telón de fondo de eventos públicos o familiares, forma de publicidad o en los momentos de distracción. Así se diluyen por instantes las fronteras establecidas entre los habitantes de la capital.

Por ende la música chicha es un elemento identificativo y representativo de la ciudad y en especial del Sur de Quito. Este género musical, a partir de varios conflictos culturales y sociales ha podido posicionarse y en la actualidad es un género que tiene muchos adeptos.

FUENTES ORALES

Toasa, Jaime, entrevistado por Douglas Ríos. *Vida de Jaime Toasa* (1 de Abril de 2014).

Toasa, Jaime, entrevistado por Douglas Ríos. *Rock Star y la chicha* (12 de Octubre de 2015).

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. «Sobre la música popular.» en *Guaraguo. Música popular de América Latina*, no. 15 (2002): 163-201.

Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. «La industria cultural. Iluminismo como mistificación de las masas.» en *Nombre Falso comunicación y sociología de la cultura*, 1988: 1-27.

Bailón, Jaime. «La chicha no muere ni se destruye, solo se transforma.» *Iconos*, 2004: 53-63.

Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. España: Gustavo Gilli, 1991.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

Burke, Peter. «Problemas de la historia cultural.» en *¿Qué es la historia cultural?*, 35-45. Barcelona: Paidós, 2010.

Bustamante Patiño, Bernardo. *El crecimiento de la ciudad de Quito liderado por las burguesías*. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales, 2014.

Carrión, Fernando. «La forma urbana de Quito: una historia de centros y periferias.» *Bulletin de l'Institut francais de'études andines*, Agosto 2013: 19.

- De Certeau, Michel. «La operación histórica.» In *Historia y literatura*, por Françoise Perus, 31-69. México: Instituto Mora, 1994.
- De Certeau, Michel. «Valerse de: usos y prácticas.» *La invención de lo cotidiano* (Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.), 2000.
- De la Torre, Adrián. *La tecnocumbia: aproximación a la música popular contemporánea en la sierra ecuatoriana*. Quito: Cuadernos Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 2003.
- Echeverría, Bolívar. «Modernidad y capitalismo (15 tesis).» *Cuadernos Políticos*, 1987.
- Estermann, Josef. *Filosofía Andina: Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala, 1998.
- García Canclini, Néstor. «La puesta en escena de lo popular.» en *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 191-221. México: Grijalbo, 1990.
- García Canclini, Néstor. *El Consumo Cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- García Canclini, Néstor. «Negociación de la identidad en las clases populares.» en *Consumidores y Ciudadanos*, 167-183. México: Grijalbo, 1995.
- Guerrero, Patricio. *La cultura: Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala, 2002.
- Guerrero, Patricio. *Usurpación simbólica, identidad y poder: La fiesta como escenario de lucha de sentidos*. Quito: Abya-Yala, 2004.
- Hall, Stuart. «El espectáculo del otro.» In *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh and Víctor Vich, 419-446. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

- Horkheimer, Max, and Theodor Adorno. «La industria cultural.» en *Industria cultural y sociedad de masas*, 117-230. Caracas: Monte Ávila Editores, 1974.
- Ibermedia, Programa. *Programa Ibermedia*. 21 de Agosto de 2011. <http://www.programaibermedia.com/proyectos/a-tus-espaldas-2/> (acceso: 10 de Febrero de 2016).
- Ibarra, Hernan. «Que me perdonen las dos.» en *La Otra Cultura*, 313-325. Quito: Abya-Yala, 1998.
- Jelin, Elizabeth. «La luchas políticas por la memoria.» en *Los trabajos de la memoria*, 39-62. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Kingman, Manuel. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012.
- Martín Barbero, Jesús. «Industria Cultural: Capitalismo y legitimación.» en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, 51-82. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.
- Martín Baró, Ignacio. *Acción e ideología*. San Salvador: Universidad Centroamericana, 1983.
- Moscovici, Serge. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul, 1979.
- Mullo, Juan. «La música rocolera y chichera.» en *Música Patrimonial del Ecuador*, 75-76. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.
- Ortiz, Fernando. «Del fenómeno social de la transculturación.» en *Contrapunteo de tabaco y del azúcar*, 92-97. Carácas: Ayacucho, 1987.
- Quijano, Anibal. «Modernidad, identidad y utopía en América Latina.» en *Modernidad y universalismo*, por Edgardo Lander, 27-42. Caracas: Nueva Sociedad, 1991.

- Rama, Ángel. «Literatura y cultura.» en *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- Rincón, Omar. «Lo bailao no se quita. La música como práctica comunicativa y cultural.» en *Industrias culturales, músicas e identidades. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*, 161-184. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Ríos, Douglas. *Consumo chichero: estudio comunicacional de la cultura chichera al Sur de Quito*. Quito: Universidad Central del Ecuador, 2014.
- Santillán, Alfredo. «Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito.» en *Iconos*, 2004.
- Sarlo, Beatriz. «La retórica testimonial.» In *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, 59-94. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Vich, Víctor. «Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia.» en *Estudios Culturales: Discursos, poderes, pulsiones*, by Santiago López Maguiña . Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.
- Wong, Katte. «La música chichera: Tropicalización de la música nacional.» en *La Música Nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, 147-178. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 2013.

ANEXOS

Anexo 1

ENTREVISTA JAIME TOASA

Douglas: ¿Cuándo empieza a inmiscuirse en la música?

Jaime: Actualmente 46 años haciendo la música popular y ecuatoriana de todo un poco. Se han hecho varios géneros musicales. A partir del 69 se ha hecho música. Luego al ser director de la agrupación Rock STAR. Llevo 36 años dirigiendo al grupo.

Douglas: Dígame su nombre para tener un registro del documental

Jaime: Mi nombre es Jaime Enrique Toaza Peñerrera, director del grupo

Douglas: Cómo y cuándo nace Rock Star

Jaime: La idea fue a raíz de que me desintegré de un grupo de rock que hicimos en Quito. Más o menos un año y medio incursioné con ese grupo y luego tomé la decisión de hacer mi propia agrupación, a raíz de que había dirigido anteriormente como unos tres grupos. Ya tomé la decisión de hacer algo muy propio. Es así como hubo la idea entre varios compañeros, amigos de la música o jovencitos que andaban conmigo. Hicimos una reunión. Entre ellos estaban: Luis Alfredo Alvarado, Hernán Tituaño, René Trujillo, Bernardo Basantes. Los que estaban deseosos de ser partícipes de un grupo. Como yo estaba con todos los conocimientos debidos del caso se tomó la decisión de hacer el grupo. Es así que un día martes, más o menos en el 69 del mes de enero fue como que salió un resultado de que íbamos a poner al grupo "Rit Star" y un primo que participaba de la reunión dice: "Jaime, yo te apoyo con 2000 tarjetas con el nombre, la dirección. Yo te voy a apoyar, pero hazle al grupo". Bueno dije. Hubo buenas ideas. El día jueves mi primo me trae las tarjetas y aparece no Rit sino Rock. Cómo fue un gesto muy bonito de mi primo, yo le acepté. Así quedó el grupo. No hay mal que por bien no venga, dice un adagio. Y nos ha ido bien. Ese fue el inicio, como una pequeña equivocación. A parte de ellos los cinco corazones éramos de ilusiones, hacer música incursionar, pero a nivel pequeño, por ejemplo Quito. Y como hacíamos el género de Rock, esa época de juventud fue muy bonita. Así empezó un 18 de agosto en el 69 en Machachi y tocamos por primera vez. De a poco de apoco la gente nos fue conociendo. Trabajamos bastante a nivel de Pichincha tocando rock y baladas románticas, de todo un poco para toda la juventud que era ávida de seguir bailando esa música.

D: ¿Cómo definiría el tipo de música que toca Rock Star?

J: Dos etapas: primer género de la música rock para toda la juventud, con el tiempo se deterioró y cambié a la música nacional. Es así como en el año de 1990 decidí hacer unas grabaciones de música popular, y grabamos 4 temas. En ese entonces mandamos a imprimir discos de 45 revoluciones, que la verdad fue un éxito y también fue un riesgo. Grabamos música popular y eran creaciones nada conocido, nuevas que pegó bastante. Y desde ahí nos hemos mantenido. Fue mi idea hacerlo con un piano muy popular como es hoy por hoy el Yamaha 270. Y de ahí para acá hemos grabado 34 volúmenes.

D: ¿Qué es para ustedes la música popular?

J: Música popular es bien conocida. Todos los ecuatorianos y no ecuatorianos también. Cuando viajo a Colombia me contratan, y ahí no hay ecuatorianos. Ellos aprecian y bailan lo nuestro. La música popular ecuatoriana, porque es muy popular dentro y fuera del Ecuador.

D: ¿Cuál es la diferencia de la música popular con la música nacional?

J: La música nacional es lo nuestro y popular es la música que gusta a todo el mundo, chicos y grandes.

D: Usted me decía que la música nacional es inagotable en este sentido ¿qué cree que usted hace sentir a la gente cuando toca su música?

J: De la música nacional he tenido un cierto cuidado de escoger lo más deleitable. Es por ello que en las grabaciones que he hecho son temas escogidos. Temas nuevos y creaciones que se han hecho en base al gusto del público. He tenido un detalle muy cuidadoso. Cuando hago una creación nueva la hago escuchar en alguno u otro programa y veo que la gente reacciona. Veo que le toman en cuenta a esa música. Es así que ha habido ese cuidado de escoger lo mejor de lo mejor para el público. No todos tienen el mismo gusto. Hay gente que en medio compromiso solicita una cumbia, una salsa, un merengue; otros musiquita nacional. Entonces hay para todo gusto. Mi detalle ha sido escoger lo que más le gusta al público.

D: ¿Qué diferencia hay entre la música nacional y la extranjera?

J. La música extranjera, como es lógico acá en el Ecuador siempre lo tomaremos como novedad. Por ejemplo equis artista popular ha grabado tal tema y tiene gusto y buen sonido y le tomamos en cuenta. Esos son los temas internacionales que llegan acá y mucha gente lo disfruta pero en sí siempre será, como decíamos extra micrófono, nuestra música es

inagotable y no morirá porque tanto el ecuatoriano en el Ecuador como fuera, en el extranjero, siempre lleva en su corazón esos recuerdos de nuestra música.

D: Dentro de la música nuestra, ¿qué géneros y qué ritmos se incluyen?

J: Géneros hay varios. Claro que cogiendo lo internacional. Aquí en el Ecuador hay grupos y artistas que se inclinan a cantarse un vallenato o también (suena el celular). Decíamos que nuestra música prácticamente los compañeros que hacen la música en sí, yo también, a veces los cojo en base a la solicitud del público. He tocado boleros, baladitas internacionales. Ha habido oportunidad de una reunión social de tocar pasodobles, tango. De todo un poco, pero eso ya es un pasar del momento de la música. Pero en sí la música ecuatoriana estará, creo sino a la par, por encima de la música internacional, aquí en nuestro Ecuador.

D: Se dice que existe la música chicha dentro de lo nacional. ¿A qué se refiere esta expresión?

J: Esta expresión, con todo respeto a todos los que me escuchen, la verdad es que está mal dicha. Yo he cogido el diccionario que dice chicha: “es el elixir que bebían los reyes INCAS”. Y la música, comparado a lo que es chicha, no hay ningún sentido de comparación. Con todo respeto que yo manifiesto, la chicha está mal expresada. He conversado con Don Ángel Silva, un gran artista, trompetista, saxofonista, de Guayaquil. Dice lo mismo: a nuestra música no deben ofenderle de esa manera. Nuestra música no es chicha es música ecuatoriana. Hay mucha gente que la maltrata diciendo chica a la música ecuatoriano.

D: Entonces ellos tienen esa asimilación que es chicha. ¿Utilizan mal el término?

J: Exacto, el término está mal. Se podría tomar otra determinación, pero yo no le encuentro otra salida. Siempre deberíamos decir nuestra *música popular ecuatoriana*. Por ejemplo, Don Julio Jaramillo cantaba boleros, pasillos, valeses, todos pero en la época de él nunca le dijeron música chichera. De pronto apareció esta expresión mal dicha.

D: Utilizan más para comercializar esta expresión ¿o qué?

J: Como le podría manifestar lo que tal vez sea una mala inducción. El hecho de que nuestra música ecuatoriana debe ser la más atendida y saberla respaldar en su totalidad. Como la expresión que tienen los mexicanos, que dicen: “primero lo nuestro, segundo lo nuestro y al último los que vengan”. Pero en todo momento la música debe ser bien expresada. En Colombia la música popular, y la más querida es el vallenato, ¿y por qué no dicen la música

chichera al vallenato? No, no, no. Está mal. Se regó esto como una epidemia en el Ecuador y el nombre de la mala manera diciendo chicha.

D: Cuando a usted le presentan en la radio o espacios públicos, ¿cómo presentan a su música?, ¿cómo nacional?

J: Yo trato de hacerles entender que Rock Star viene con la música ecuatoriana, lo nuestro lo mejor del Ecuador. Pero no se puede sostener al río con una mano, es bien grave. Todo el mundo, en las radios y hasta en los medios de comunicación, siempre le dicen la chicha. Ya no se puede un pare a ese aspecto. Es grave.

D: ¿Qué caracteriza a la música de Rock Star?

J: Como al recordar nuestra música que interpretábamos como la música rock, las baladas, por ello pusimos al grupo Rock Star, porque interpretábamos solo ese género, pero a raíz de que este estilo se estaba acabando, en el 90 tomamos la decisión de hacer música ecuatoriana y el nombre continuó. Hay mucha gente que al nombrar Rock Star se está hablando de dos géneros. Entonces, en un solo nombre sabe mucha gente lo que se hacía. Tomando en cuenta esto de que estuve en el 2006 en España y allá había tanta gente ecuatoriana que se había ido hace full de años. Ahí me solicitaban: "Jimmy, tócate la música de antes, cuando tocabas antes en la Ferroviaria, Arrayanes, Mena 2". Y es verdad, hay gente que recuerda. Ahí viene este adagio que dice: "Recordar es volver a vivir". La gente recuerda lo que era Rock Star con ese género, y hoy por hoy la música ecuatoriana.

D. ¿Qué instrumentos utilizan?

J: En un principio era formado por un bajo, guitarra eléctrica, un piano y la batería acústica. A raíz del 90, que tomamos la decisión de hacer la música nacional, cambiamos la guitarra por aumentar dos pianos. Actualmente yo interpreto tres pianos, les ejecuto, y el bajo y timbales y el "huiró". Se cambió la imagen instrumental. Es así que el cambio sí es total. De un género a otro género. Ahí estamos con lo que nos va manteniendo.

D: Entre los instrumentos, ¿para qué tipo de música los combinan?

J: Hoy por hoy la tecnología ha avanzada enormemente. Al conseguirse un piano (señala el que está a su espalda es uno de los más avanzados) se puede tocar toda clase de género musical. Para tocar ecuatoriana, salsa, merengue, de todo un poco. Ahora no hay un instrumento determinado. Porque la tecnología es tan avanzada que con un buen piano se puede ejecutar cualquier canción.

D: Qué instrumento es el que permite a la gente escuche a Rock Star así y que digan este es Don Jaime y su grupo?

J: Hay un detalle grande que mucha gente lo ha visto, la diferencia es que a raíz de que se hizo la música nacional yo encontré un piano que es el Yamaha 270, y ahí descubrí unos sonidos muy característicos de Rock Star, porque saqué unas canciones inéditas, las primeras que grabamos con ese sonido de ese piano. Es así como al público le gustó. Por ejemplo, tocarle "Susana", "Olvídate de mi", "Llévame contigo", "Ábreme tu corazón", con ese piano, es tan sencillo que no tiene esos sonidos, y llegó a ser bien popular porque tantos grupos que hay en el Ecuador, el que menos no puede dejar de tener ese piano y al estilo de Rock Star.

D: ¿El piano que dice es el que dio la característica especial, la pauta para que otros grupos produzcan música parecida a la suya?

J: Sí, por eso es que mucha personas, locutores, animadores con los que me he topado en la radio mencionan "El piano de Rock Star", "El chicherito de Rock Star", le dicen a ese piano el "Chicherito", yo les digo: se llama Yamaha 270 (risas)

D: ¿Entonces podríamos decir que ese piano alteró la características de la música chicha?

J: Bueno así lo dicen, ¿no? Y cómo le diré con toda la sencillez y humildad, estoy muy contento; estoy muy satisfecho de haber implementado este estilo aquí en el Ecuador con ese piano. Hay muchos grupos que los tocan con ese piano y amistades que me dicen: "Don Jimmy, tal grupo tiene ese piano, todo está bien pero a mi oído viene la forma como usted le toca... no no no, y yo reconozco a Rock Star, es el mismo piano pero no es Rock Star". Entonces para mí es satisfactorio, es un legado musical para nuestro Ecuador que ya lo tengo alrededor de 24 años con ese estilo característico de la agrupación.

D: ¿Rock Star se podría considerar una cuna de otros artistas del mismo género musical?

J: No lo podría decir yo. El público tiene que calificarlo. Lo que sí es que en la trayectoria de los 36 años de la agrupación. Acá han venido muchos jóvenes que no sabían música. Han venido con las ilusiones de llegar a grabar y cantar o estar en un escenario y aquí han aprendido. En parte aquí se han hecho músicos y música.

D: ¿En qué lugares, como banda, se han presentado?

J: He.... por el tiempo que ya estamos laborando musicalmente, en Ecuador nos hemos dado muchas vueltas. Hemos ido a Galápagos muchas veces. Costa, Sierra y Oriente. He tenido el

gusto de viajar al Perú por una sola vez. A Colombia voy unas dos veces por mes. A los Estados Unidos viajo por 20 ocasiones, todos los años me voy. A Europa he viajado 6 veces. Esos son los lugares que agradezco al público que siempre nos ha dispensado de ver nuestra música en vivo y directo.

D: Sobre escenarios, son festivales o conciertos en lugares amplios. ¿dónde son esos sitios a lo que los invitan a tocar?

J: Como le estoy comentado, hemos estado en todo lugar, estadios, discotecas, calles cerradas, dentro de las casas, coliseos, a nivel por ejemplo de Europa y USA siempre son discotecas grandes. A nivel de Colombia, le hacen en locales abiertos y amplios. En el Ecuador es en todo lugar: dentro de casa, partes abiertas, coliseos, discotecas. Habido para todo género musical, para toda edad la música, para jóvenes adultos y mayores.

D: ¿Aquí en la ciudad de Quito, de qué lugares lo llaman?, por qué siempre se ven carteles que por lo menos aparecen en diferentes discotecas de la ciudad.

J: En ese aspecto ha habido un poquito de competencia entre las discotecas. Ha habido ocasiones que nos llevan por la MITad del Mundo, por la Ecuatoriana, por el CHQ hay varias discotecas. El momento que estamos libres, hemos estado sin compromisos, prestos para irnos a cualquier discoteca.

D: En esos espacios de consumo de su música, ¿en que sector más consumen, en el Norte, centro o Sur?

J: Nos vamos de polo a polo. En el Sur es bastante solicitado, y al norte también, por ejemplo, pasando los túneles hasta Calderón es solicitado el grupo. A nivel de centro de Quito es esporádico.

D: Y en el Sur, ¿por qué cree que es un espacio más fuerte?

J: Parece que en el Sur existe la gente conglomerada de trabajo, lucha, gente que trabaja fuertemente y por ende disfruta de la música. Hay muchos programas como aniversarios, fiestas de barrio, festejan a un santo a otro santo. Hay más alegría a nivel del Sur.

D: ¿Entonces la música de Rock Star representaría la vivencia de las personas del Sur, sus trabajos, (...) hacerles recordad un amor, ese tipo de cosas?

J: Sí, hay de todo un poco. He tenido ocasión de estar en varias radios y hay gente del Sur que llaman del sexo femenino, las señoras amas de casa llaman y dicen: un saludito para don Jaime, yo hago las labores de mi casa con música de Rock Star". Eso es muy motivante, porque el público está al día de la música que hace Rock Star. El Sur apoya más el talento ecuatoriano.

D: ¿Cuándo va por esos lugares lo reconocen?

J: Si ha habido esa sorpresa muy agradable, a veces me he ido por el Quicentro, he entrado a una mecánica o a un almacén y tengo el grato gusto que se acercan las personas y me piden un autógrafo o sino se toman fotos con los celulares y eso es muy grato para mí.

D: Cómo es esa relación con el público, tanto en el escenario hasta después cuando sale?

J: Es muy lindo, por ejemplo cuando me voy a Colombia, hasta llegar al escenario, si habrán unas 200 - 250 fotos que tengo que tomarme con toda clase de personas. Hay parejitas con sus niños y dicen: "Don Jimmy yo quiero que se tome una foto con mi niña". Me emociona esas cosas. Estar en contacto con la gente que aprecia que yo hago mi música.

D: ¿Las canciones de Rock Star de qué tratan?, ¿qué es lo que dicen?

J: Lo digo en sí, de mis creaciones que he hecho, se tratan del amor hacia el paisaje. De todo un poco. Hay cuántos temas que he grabado, por ejemplo entre ellos tengo un disco que se llama "Añorando mi Ecuador". Viendo las vivencias de los ecuatorianos en España se me puso la piel de gallina, me dio mucha pena, es así que en el Hotel les dije a los muchachos, ahí saqué esa canción que dice... se refiere al ecuatoriano que se ha ido. Ha sido un éxito ese tema. Hay de todo un poco.

D: ¿Usted generalmente ve la cotidianidad de las personas para componer su música?

J: Sí, son vivencias tanto en el amor, el paisaje de nuestro Ecuador. Por ejemplo tengo un bonito recuerdo cuando hubo la guerra de Paquisha, hice una canción que sonó bastante en la frontera. Tengo amigos que estuvieron en la guerra que me decían: "Nosotros oímos esa canción y nos poníamos mal, éramos capaces de poner al máximo nuestro Ecuador". Yo la hice para la gente que estaba en la guerra, tanto como para los emigrantes. Eso a uno le motiva porque está en contacto en sí en todo momento con el público ecuatoriano.

D: ¿Cuál es la primera canción que escribe en género música ecuatoriana?

J: "Susana", "Olvidate de mí", fue el segundo volumen. Más fueron creaciones de mi persona

D: Alguna leí en un texto que nombraba a Ricardo Realpe y decía que canción ícono es "Collar de lágrimas", qué usted le da un giro diferente con sentimiento, pero tambiénailable.

J: Esto sucedió cuando viajamos la primera vez a Estados Unidos, en el 96, y mi jefe nos propuso que grabemos un disco, digamos un volumen y nos pusimos a escoger la música y se nos ocurrió ponerle ese tema, el famoso "Collar de lágrimas", de un gran compañero como es Segundo Bautista. El disco de él es a modo de un Yaraví, lentito, es bien pegajoso. Lo hice allá, a ese estilo de Rock Star en forma de paseíto. Y es una de las banderas de Rock Star, donde le tocamos esa gente.... baila, se toma sus traguitos, si está fuera del país llora recordando.

D: Dentro de las canciones, ¿cuál es la que más le piden a Rock Star y por qué?

J: Son variados los gustos. Hay unos lugares que les gusta un bonito tema de Ricardo Realpe "Lo mismo que nada", "Solo borrachito". Actualmente solicitan mucho "Rocío", "Ábreme tu corazón", "Llévame contigo", a nivel de discoteca cantan basatante. Es variado los temas que solicitan. Pero últimamente, como repito, es el tema "Rocío".

D: ¿Y de qué trata el tema Rocío?

J: Es un temita que lo tenía desde el 90. Letra y música de mi persona y a raíz de que fuimos a los Estado Unidos a grabar le incluí ese tema. Es una letra que le saqué a mi esposa que se llama Rocío, le hice por ella ese tema, y en verdad es una bonita letra. El estilo de la música gusta bastante a todos los que han escuchado. Le analizan la letra y la música si les gusta

D: ¿A capela qué dice rocío?

J: Dice: "Rocío tu vivirás, en mi corazón y

y por doquiera que voy

Solo pienso en ti,

no creas que me olvidado del amor que me juraste,

el tiempo que vivimos

tu amor nunca me ha faltado

y sin ti mi amor no viviré,

y sin ti mi amor

yo moriré.

... Es una letra que expresa todo el sentir hacía una dama como es en este caso Rocío.

D: En la mayoría de sus canciones se habla del amor, romances, de las relaciones de pareja y, de acuerdo a lo que nos contaba, son los temas que más se repiten. Cómo ve ese fenómeno ¿por qué a la gente le gusta tanto? No sé, por decirlo de alguna forma, que refleja el sufrimiento...

J: Si es verdad. El amor tiene muchas expresiones, tantas determinaciones. Una unión de pareja hay tantas situaciones, de alejamiento, porque se han enojado, porque en realidad se quieren, de todo un poco. Son vivencias en un lugar o también a veces hay un alejamiento de pareja. Ahí sale una letra que dice que en cuestión de bebidas. He sacado yo tantos temas e igual fue en baladas, por ejemplo, cuando hice la primera balada yo tenía aproximadamente unos 17 años y saqué un tema "Muchacha bonita", el primer disco que grabé en los 70. Ahí se refiere a una (Canta) "Una muchacha bonita, va paseando por el parque, a su paso va dejando los perfumes de las rosas.... será un cuadro bonito". Imaginariamente uno se pone a pensar a una mujer muy bonita cruzando un parque entre las flores y así. De todo un poco como digo, son vivencias que le pasan a un ser humano.

D: Pasando a otro tema, ¿en qué tipo de programas se escucha a Rock Star?

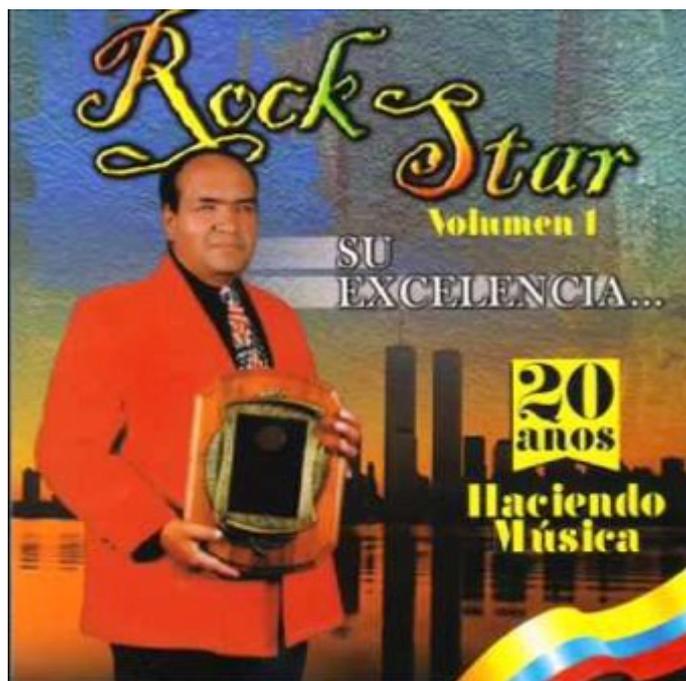
J: Actualmente y gracias al trayecto de la agrupación y a la música que les ha gustado, hay mucha gente que me dispensa, tanto en la radio como en la televisión; me han llamado a la casa solicitando que les envíe demos nuevos o canciones nuevas, y la verdad que para mí es un gusto que me soliciten, y yo les envío a los canales como a las radios. Antes sí era fregado porque hasta hacernos conocer teníamos que pagar en la radio y medios de TV. Actualmente se ha facilitado por el trajinar, el trayecto de la agrupación. En sí mismo, como dicen unos amigos: "Nosotros no ponemos la música en la radio, el público es el que llama y pide y si no se les complace cambian la radio". Entonces, hoy por hoy hay un gran apoyo para la agrupación.

D: ¿A qué se debe este apoyo? Hay mayor apertura del público o es por interés de la radio?

J: Es como, por ejemplo, cuando estamos en las presentaciones cuánta gente solicita tal tema, hay personas que ya se les terminó de interpretar “Rocío” y en unos 20 minutos quieren que se les complazca de nuevo. Me supongo que es igual que en las radios: solicitan temas de la agrupación.

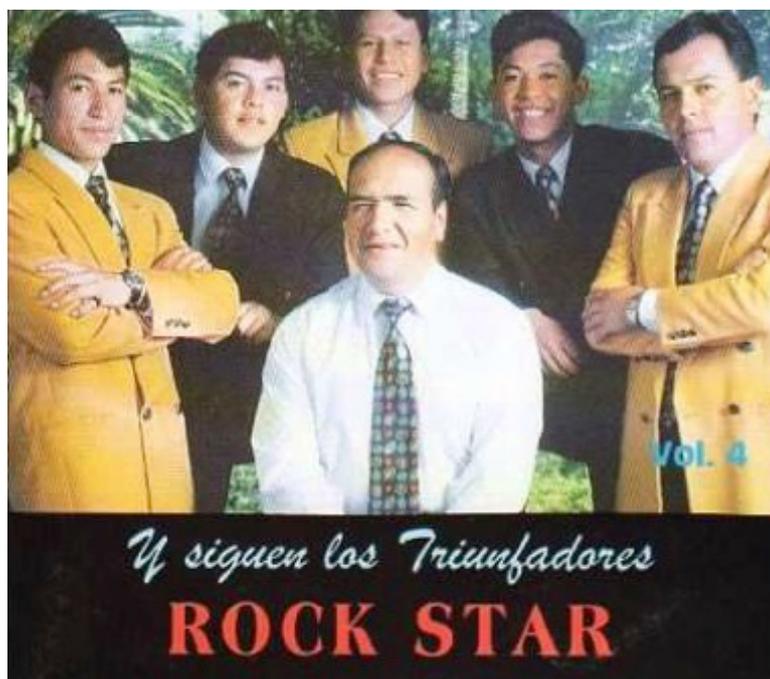
Muchas gracias.

Anexo 2



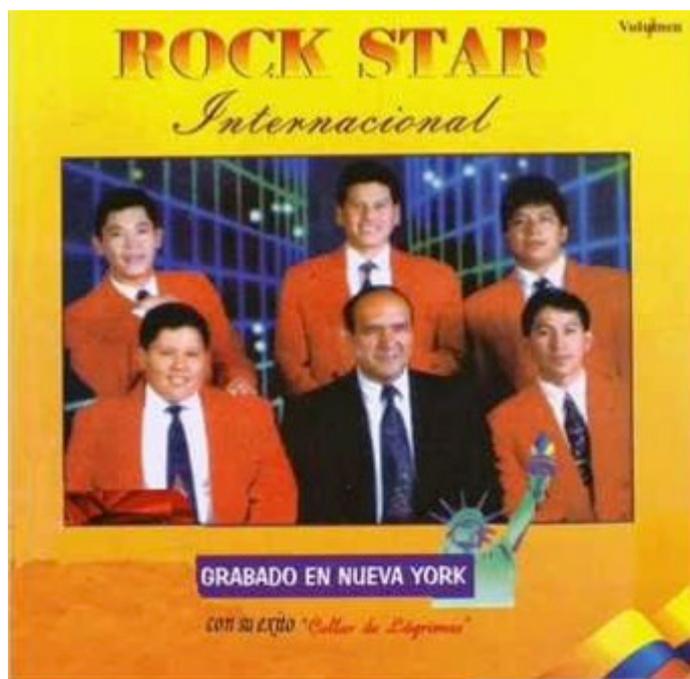
Anexo 1. Portada Cd Volumen 1. Internet. 2014. Archivo personal.

Anexo 3



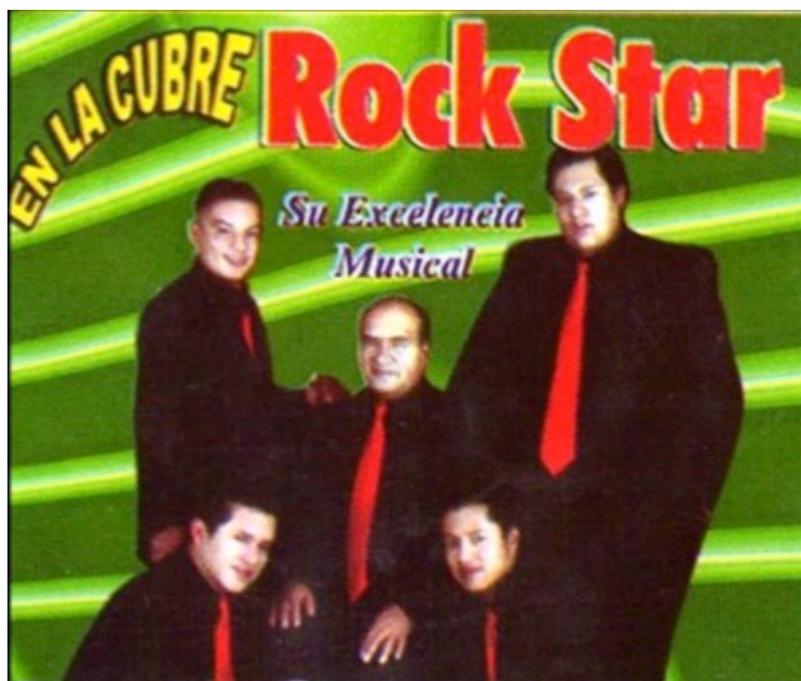
Anexo 2. Portada Cd Volumen 4. Internet. 2014. Archivo personal.

Anexo 4



Anexo 4. Portada Cd Volumen 21. Internet. 2014. Archivo personal.

Anexo 5



Anexo 5. Portada Cd Volumen 27. Internet. 2014. Archivo personal.

Anexo 6



Anexo 6. Portada Cd Volumen 29. Internet. 2014. Archivo personal.

Anexo 7



Anexo 7. Portada Cd Volumen Internacional. Internet. 2014. Archivo personal.

Anexo 8



Anexo 8. Rock Star Chicha fest. Internet. 2014. Archivo personal.