

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLÍTICAS

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
SOCIÓLOGA CON MENCIÓN DESARROLLO**

CULTURAS JUVENILES EMERGENTES

**LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL MOVIMIENTO JUVENIL
CUMBIERO EN QUITO**

CINTHIA GABRIELA JARAMILLO OCHOA

DIRECTOR: NELSON REASCOS

Quito, 2012

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a quienes con su profundo amor, entrega e incondicionalidad me animaron y apoyaron a lo largo de este camino:

A mis padres: Darwin y Violeta por creer en mí y por mostrarme el más grande ejemplo de amor y de lucha.

A mis hermanos: Santiago, Jessy, Junior y Samuel por sus sonrisas.

A Alejandro por lo que somos juntos y por esa manera tan particular de mostrarme el mundo.

A mi tierra, a mi Manabí, en especial a mí tan querida ciudad de Manta por ser parte de lo que soy.

Y a la Cumbia de Barrio Profesores Municipales por ese vínculo tan profundo que nos une desde antes de empezar este estudio

AGRADECIMIENTOS

A mis amig@s los cumbieros por haber compartido conmigo sus vidas, sus experiencias y su música. Para todos quienes hacen de la Cumbia de Barrio una forma de vivir y participar: La vagancia, Los vecinos, Cumbia Proleta, Kien mató a Rosero, Kalimbocho, Bonifaz Cumbia, y de manera especial a la Cumbia de Barrio Profesores Municipales.

A mi profesor Nelson Reascos por su guía durante el proceso de elaboración de este trabajo y sus valiosas observaciones sobre el mismo. Gracias por todo lo recorrido hasta ahora, por las conversaciones, por confiar.

A la Dirección de Pastoral Universitaria de la PUCE por el apoyo que me han brindado desde años atrás cuando empecé como becaria. En este lugar siempre me he sentido como en casa. De manera especial al Padre Hernán Hidalgo S.J. y al Profesor Boris Tobar por el cariño, por la amistad, por sus consejos. Les quiero mucho.

A dos grandes profesores por cada instante compartido a lo largo de la carrera, por mostrarme además la parte humana de ellos. Gracias por compartir sus conocimientos académicos y de vida. En ustedes no sólo veía a profesores, sino a dos grandes amigos: Luchito Guerrón y Adrián Suárez.

A mi familia por todo lo que me han brindado. Gracias porque siempre estuvieron animándome. Por ustedes también es esto.

A Alejandro por su apoyo y compañía a lo largo de esta investigación.

A mis amigos los que estuvieron y los que siguen ahí, a pesar del tiempo o de las distancias. De manera especial a Dianita, Felipón, Ingrid, Erika, Leo, Jorge, Pri y Kathy. Es lo máximo contar con ustedes.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| DEDICATORIA..... | 2 |
| AGRADECIMIENTOS..... | 3 |
| ÍNDICE..... | 4 |
| INTRODUCCIÓN..... | 6 |
| | |
| CAPÍTULO I..... | 12 |
| LA GLOBALIZACIÓN Y SU INCIDENCIA EN NUEVAS FORMAS DE IDENTIDAD EN LOS JÓVENES | |
| | |
| Las nuevas identidades juveniles..... | 12 |
| La ciudad como espacio de reproducción social y cultural..... | 19 |
| Una breve mirada a la historia de los jóvenes en el Ecuador..... | 24 |
| Los jóvenes en el espacio urbano de Quito..... | 28 |
| | |
| CAPÍTULO II..... | 32 |
| IDENTIDAD, CULTURAS JUVENILES Y PARTICIPACIÓN | |
| | |
| Acercarse a los jóvenes: Una mirada a las nociones de: Joven, juventud y juvenil..... | 32 |
| Los jóvenes como protagonistas en el medio globalizado..... | 37 |
| La búsqueda de una identidad..... | 41 |
| La Identidad: la necesidad del sentido de pertenencia..... | 41 |
| Culturas juveniles: Sus orígenes y su evolución..... | 48 |
| ¿Qué son las tribus urbanas juveniles?..... | 48 |
| Subcultura..... | 52 |
| Contracultura..... | 53 |
| Culturas Juveniles..... | 54 |
| Participación Social..... | 57 |
| Relación Participación Social y jóvenes: participación y agrupación juvenil..... | 58 |
| La organización: La importancia de construir un “espacio propio”..... | 61 |
| Los jóvenes y su lucha por ser “visibles”..... | 63 |
| Los movimientos juveniles..... | 63 |
| | |
| CAPÍTULO III..... | 69 |
| LA CUMBIA COMO CONSTRUCTORA DE UN TIPO DE IDENTIDAD | |
| | |
| Contexto de la cumbia en Latinoamérica..... | 71 |
| Historia de la cumbia..... | 73 |
| Los casos de Colombia, México, y Argentina..... | 73 |
| El caso de Colombia..... | 73 |
| El caso de México..... | 76 |
| El caso de Argentina..... | 81 |
| Los estilos de la cumbia..... | 83 |
| La Cumbia Clásica..... | 85 |
| La Cumbia Moderna..... | 85 |
| Cumbiamba..... | 85 |
| La Cumbia Santafesina..... | 86 |
| La Cumbia Peruana..... | 86 |
| La Cumbia con aires de metal ó Cumbia tropical..... | 87 |
| La Cumbia Villera..... | 87 |
| Identidad Cumbiera: Su devenir y construcción..... | 88 |
| Dinámica de lo cotidiano..... | 88 |
| Estética y “miradas” cumbieras: El cumbiero autopercibido..... | 89 |
| Estilo Cumbiero: Características y rasgos..... | 90 |
| Los símbolos: | |
| Los músicos como referentes..... | 91 |
| La música y sus letras..... | 92 |

| | |
|---|-----|
| Vestimenta y atuendos..... | 97 |
| El cuerpo..... | 98 |
| El baile y la fiesta..... | 98 |
| El barrio y el sentido de compartir..... | 98 |
| | |
| CAPITULO IV..... | 101 |
| LA CUMBIA JUVENIL EN EL ECUADOR | |
| | |
| Grupos de Cumbia Juvenil..... | 106 |
| Historia, Música, Discurso, y Estilo propio: | |
| Cumbia Proleta..... | 107 |
| Los Vecinos..... | 115 |
| Cumbia del Barrio Profesores Municipales..... | 119 |
| La Vagancia..... | 129 |
| Kien Mató a Rosero..... | 134 |
| Kalimbocho..... | 138 |
| Bonifaz Cumbia..... | 141 |
| | |
| Conclusiones..... | 145 |
| | |
| Bibliografía utilizada..... | 148 |
| | |
| Anexos..... | 153 |

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo general analizar los procesos de construcción social y las nuevas manifestaciones de participación por parte de los jóvenes desde el espacio de la Cumbia juvenil en la ciudad de Quito. En este sentido lo que vamos a observar a lo largo de este estudio es la descripción de las formas identitarias del campo juvenil cumbiero mediante un acercamiento a su cotidianidad, a su discurso y a sus estéticas. Efectivamente lo que se busca es poner una mirada crítica hacia la realidad que hoy viven los Jóvenes, la llamada Juventud. Como es de suponer, hoy por hoy mucho se puede hablar de ambas categorías. Existen diversos estudios sobre el enfoque de las Ciencias Sociales y por lo tanto, la presente tesis tratará de abordar la temática desde varios ángulos de este campo de conocimiento.

Lo que registra la historia es que anteriormente el joven quedaba marginado del escenario social. Décadas atrás hablar de jóvenes tanto en el espacio internacional como en el territorio nacional no tenía ni el impacto ni la relevancia que hoy alcanzan. Estos jóvenes con derechos y que hoy aparecen constituidos como actores sociales han vivido procesos de luchas, de cambio y de transformación.

Esta invisibilización que vivió el joven se debe a la construcción de estigmas por parte de la sociedad, y como consecuencia de las primeras etapas del capitalismo, que los ubicaban como personas no aptas, como rebeldes, como seres limitados y poco preparados. Simplemente para el mundo adulto de aquella época, los jóvenes no eran calificados para asumir un rol social y participativo.

En el Ecuador por razones de pobreza, el joven no daba muestras de existir a nivel social. Es decir, su presencia era limitada, ni se hablaba de jóvenes, mucho menos se utilizaba el término juventud. Esto se explica porque al existir mayores índices de pobreza en los hogares ecuatorianos en décadas anteriores, los jóvenes (aun niños, según la posición de varios críticos) de ese entonces ni empezaban a vivir plenamente la juventud y ya salían de sus hogares. Unos a través del matrimonio y otros migrando a las ciudades, llegando a trabajar en fábricas u otras actividades para enviar dinero a sus familias en el campo.

El niño apenas crecía y ya se configuraba como un adulto, con responsabilidades que atender, con familias que mantener. Incluso las condiciones de vida en periodos anteriores eran mínimas. El acceso a servicios básicos era un lujo, por lo tanto casi nulo. Las enfermedades y los alcances de estas reducían la esperanza de vida de las personas y por lo tanto, los intervalos de tiempo en cuanto a las etapas del ciclo de vida eran sumamente cortas.

Paradójicamente, y a pesar de la clara diferenciación entre los jóvenes de las clases media y alta y los jóvenes de las clases subalternas, bajo la categoría de Juventud se suele homogeneizar a toda una franja de jóvenes, por el simple hecho de cumplir algunos requisitos de orden biológico o cronológico, sin atender las particularidades.

Por lo tanto, existen varias interrogantes que se relacionan con la posición social que ocupa el joven, y que generalmente tiende a homogeneizar al sector Juventud.

A lo largo de la vida de los seres humanos, la juventud ha sido identificada como una fase etaria intermedia, la transición de la adolescencia a la vida adulta. Ésta fase etaria, también es señalada, generalmente, como la de dependencia económica y asociada a la educación y a la formación, próxima a la constitución de una vida familiar y profesional propia. Pero a la vez, es también un consumidor y un sector del mercado que todos quieren incluir.

Mi inclinación por este tema nace de un profundo interés de mi parte respecto a la configuración de nuevos espacios de participación de los jóvenes y a su vez, responde a la necesidad de conocer una “nueva” identidad dentro de la cotidianidad de las ciudades. En este caso en particular, la situación de Quito frente a la visibilización de nuevas propuestas musicales, que no es más que el medio para lograr consolidarse como figura de cambio con un discurso propio, con una manera propia de enfrentar al mundo. Quién a través de la cumbia se “visibiliza” y se identifica lo denominaremos de aquí en adelante como cumbiero.

Este estudio pretende hacer una profunda reflexión sobre un tema que en la última década despierta un creciente interés para el campo de los estudios urbanos. Los procesos de construcción colectiva juvenil, difieren de los procesos construidos por el resto de grupos humanos. Por lo tanto, es necesario que se los estudie para tratar de

comprender las necesidades de los jóvenes que intentan manifestar sus construcciones sociales, sus enfoques y estéticas particulares, diversas y propositivas, que bien pueden diferir de lo convencional ó acercársele de formas diferentes.

Si bien es cierto, a lo largo de estos años se han realizado un sinnúmero de estudios respecto a las culturas juveniles; sin embargo, el campo de la cumbia como constructor de un tipo de identidad había pasado inadvertido. Es ahora que surge un “boom” de estos colectivos y, por eso, considero necesario un acercamiento a las miradas y vivencias de quienes día a día construyen su vida en función de la cumbia. Es oportuno recalcar que no existen en el Ecuador estudios previos de esta tribu urbana. Por lo tanto se presenta como una propuesta innovadora en el campo de las Ciencias Sociales.

Como joven es importante conocer los alcances de sus propias iniciativas y convicciones. Y saber sobre las dinámicas, limitaciones y requerimientos que tiene este grupo humano en particular.

Los jóvenes podrían nutrirse de este estudio, ya que es una manera de transparentar y documentar las experiencias, tanto para reconocer las fortalezas organizativas así como para evidenciar el papel de la sociedad y sus diversos actores, en relación a esta temática.

El papel que hoy en día juegan los jóvenes es totalmente “fresco” y determinante en la sociedad en general. Es decir, viene cargado de ideas nuevas, de una forma especial de adaptarse a la realidad fácilmente; y al mismo tiempo protestar e irse en contra de lo que no vaya ligado a sus principios personales y colectivos. Efectivamente, el joven que se manifiesta hoy a través de estas representaciones como son las tribus urbanas, desarrolla una capacidad única para trabajar en conjunto. Esto se debe básicamente a que los jóvenes necesitan de un espacio grupal para desarrollar esa búsqueda por una imagen social diferente, por un reconocimiento, pero, principalmente lo que buscan es constituir experiencias nuevas con sentido.

Esta capacidad se refleja en la construcción de una identidad social. Se diferencia de fenómenos anteriores porque hoy el joven presenta una vida definida bajo estilos propios, de acuerdo a sus ideologías, sus gustos estéticos o musicales, prácticas de algún tipo, etc. Los jóvenes realmente han pasado a ser gestores culturales, sociales y

políticos. Por ello es fundamental mencionar que este surgimiento de movimientos sociales juveniles es un fenómeno propio de la época. Son agrupaciones que están atravesadas por el consumo, por las tecnologías, por nuevas formas de comunicarse. Y es la globalización la que recoge todo esto, logrando una explosión infinita de la diversidad en donde cada día nuevos grupos aparecen.

Esta tesis consta de cuatro capítulos que pretende abarcar los siguientes temas:

El primero contiene una explicación de los orígenes de nuevos fenómenos sociales. En este sentido tomaremos a la globalización como punto central para explicar nuevas formas de identidad en los jóvenes. Desde la mirada de varios autores tomaremos sus aportes en cuanto a la realidad que en el presente viven los jóvenes al momento de agruparse y dar paso a nuevas identidades juveniles.

Además, conectaremos este hecho de explosión de la diversidad con el espacio en el que se desarrollan tales acontecimientos: la ciudad. Aquí se explicará los tejidos que se han ido construyendo entre el espacio urbano con los hechos sociales, y fundamentalmente cómo este espacio se ha ido configurando como un medio de reproducción social y cultural.

Posteriormente haremos un breve acercamiento a la historia de los jóvenes en el Ecuador y su incidencia en el caso particular de Quito.

El segundo capítulo aborda el tema de nuevas formas de participación e identidad juvenil. En primer lugar se presenta un análisis respecto a las nociones de las categorías de joven, juventud y juvenil y de cómo los jóvenes se han posicionado como protagonistas en el medio globalizado. A continuación se toma el concepto de identidad para explicar teóricamente el sentido de búsqueda de la misma y la necesidad de establecer pertenencia en un espacio de iguales.

Posteriormente se presentan las definiciones que giran en torno a la temática de las culturas juveniles. Conceptos de subcultura, de contracultura aparecen como las primeras nociones en el escenario social. Más adelante surge una concepción más general y abarcativa como es la idea de culturas juveniles. Además, en esta parte se menciona que en otros casos son también llamadas “tribus urbanas juveniles”, sin perder su condición real o investigativa. Es evidente que es una terminología informal pero, que ha sido aceptada en todos los espacios académicos.

En este mismo capítulo se establece la relación entre la aparición de nuevas agrupaciones juveniles con el deseo de marcar un inicio en cuanto a nuevas formas de participación social. Se presenta a la organización como la necesidad de construir un “espacio propio” que más adelante los conducirá a lograr una visibilización que los jóvenes tanto anhelan. En la parte final de este capítulo se presenta la parte más formal, es decir, el vínculo que genera la idea de agrupación con participación para dar lugar a la construcción de movimientos sociales juveniles.

El capítulo tercero nos aproxima al caso en estudio. En esta parte se toma al género musical de la cumbia como constructor de un tipo de identidad. De esta forma se ubica el contexto de la cumbia en Latinoamérica, haciendo un énfasis en la historia de la cumbia en tres países específicos: Colombia, México y Argentina. Esto se debe básicamente a que la producción y el sentido de la cumbia en estos tres países han influido en la formación de la cumbia juvenil en Quito.

Brevemente abordaremos los diversos estilos de la cumbia, es decir, cada una de sus derivaciones. Todo ello nos permite recalcar la gran influencia y alcance que ha tenido este género musical en la región.

Más adelante se presenta las construcciones que ha generado la cumbia. En este capítulo se describe la identidad cumbiera con cada una de sus implicaciones. De esta manera se visualizan los hechos que surgen en lo cotidiano con este estilo propio de vida. Se abarca las características y rasgos de este tipo de identidad, como son los símbolos utilizados: los músicos o referentes, la música y sus letras, la vestimenta, el cuerpo, el baile y la fiesta, y finalmente, la importancia del barrio debido al lazo fuerte que existe con la idea de compartir y participar entre todos.

El capítulo final recoge el trabajo de campo tanto documental como etnográfico en torno al estudio de caso respecto a la construcción del movimiento juvenil cumbiero en Quito. Aquí se muestra el diálogo establecido con los grupos para mostrar su trabajo, su organización y su discurso. Los jóvenes que pertenecen a los grupos musicales de cumbia y que son parte del presente estudio se encuentran dentro de la clase social media o media baja. Gran parte de ellos viven y se relacionan en sectores populares de la capital.

Es un capítulo descriptivo que busca explicar que en este caso en particular se han dado acontecimientos sociales totalmente novedosos respecto a la situación juvenil actual.

Esta tesis se constituye en un diálogo entre la Antropología como ciencia analítica y disciplina crítica que investiga el devenir de hombres y mujeres en el tiempo y la Sociología, enfocada a la diferenciación social de las manifestaciones artísticas con las manifestaciones sociales y discursivas; para, a través del análisis diacrónico y sincrónico, encontrar la relevancia de los procesos y de los actores sociales en función de una mejor comprensión del presente.

CAPÍTULO I

LA GLOBALIZACIÓN Y SU INCIDENCIA EN NUEVAS FORMAS DE IDENTIDAD EN LOS JÓVENES

1.1. Las nuevas identidades juveniles:

Las culturas juveniles forman parte de la cotidianidad de una ciudad cada vez más cosmopolita y globalizada. La influencia de las industrias culturales, medios de comunicación y redes de consumo, promueven, transforman, diseñan, facilitan y configuran cierto tipo de percepciones. Estas percepciones se constituyen en aparatos y lógicas cognitivas de prácticas, sentidos y sensibilidades que más adelante tendrán un uso social.

De esta forma los jóvenes construyen formas de presentarse al mundo a través de modas y productos ofertados que aparecen y desaparecen con la misma rapidez de una sociedad de consumo que comparte valores, símbolos, memorias y planes futuros.

Es así, que nos encontramos con un tiempo que evidentemente no es estático. Los hechos, las manifestaciones, particularmente todo está marcado por las sensaciones que nuestros sentidos adquieren del medio exterior. Es decir, hoy en día estamos construyéndonos sobre la idea que Bauman nos propone: La de modernidad líquida.

La modernidad líquida –como categoría sociológica- es una figura del cambio y de la transitoriedad: “los sólidos conservan su forma y persisten en el tiempo: duran, mientras que los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen. Como la desregulación, la flexibilización o la liberación de los mercados”.¹

Con esta expansión y liberación de los mercados aparecen nuevas formas de consumo y, con ello mercancías o bienes “fugaces” que van a incidir en la conformación de múltiples espacios de construcción social y simbólica.

Bauman con la metáfora de la “liquidez” sostiene que las identidades, las relaciones humanas, se convierten en volátiles.

¹ BAUMAN Zygmunt, *Modernidad líquida*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México DF, 2004.

Todo vínculo se presenta con la característica de frágil, con ello nos confirma que ya nada es imprescindible ni necesario como anteriormente se pretendía.

La teoría de lo líquido nos presenta un tiempo sin certezas. Esto refleja que tenemos frente a nosotros una sociedad que a ratos parece “vacía” de contenidos, y al mismo tiempo aparece sobrecargada de información. Es en esta explosión y diversidad tecnológica que surgen nuevas construcciones sociales.

En principio lo líquido es un concepto positivo. Lo fluido es una sustancia que no puede mantener su forma a lo largo del tiempo. Y ese es el rasgo de la modernidad entendida como la modernización obsesiva y compulsiva. La modernidad sólida es la ya desaparecida, la que mantenía la ilusión de una solución permanente, estable y definitiva de los problemas, y con ello una cierta inmovilidad o ausencia de cambios.

Este fenómeno de la modernidad nos explica como los nuevos movimientos culturales juveniles emergen, se desplazan, se desbordan, se inundan, se vacían, se agotan, se terminan. Todo ello por la levedad que los caracteriza

Los jóvenes en la dinámica de la globalización se convierten en los más grandes receptores de todo tipo de información. En este sentido están dispuestos a palpar e indagar en cada “creación” que el medio les ofrece. Cabe mencionar que al interior de este medio están las redes sociales y todo lo que conlleva la tecnología.

En este espacio las diferenciaciones sociales aparecen y reaparecen, se materializan, se afirman y reafirman, todo ello porque el mercado ya no es sólo un mercado de bienes y servicios. Ahora este lugar identifica procesos de identificación – diferenciaciones sobrecargados de imágenes e imaginarios que aparecen como “exclusivos” para jóvenes. De esta forma entra en crisis lo que parecía inamovible: la identidad sólida y, con esto la base del individuo. Ahora quedan al margen aquellas macro identidades como la identidad de género, la cuestión religiosa, la cultura, incluso la nacionalidad.

La teoría de una sociedad líquida de la que Bauman es autor, nos conduce a determinar que en estos tiempos quienes asumen el protagonismo son las micro identidades. Identidades nacientes y dinámicas que surgen con el gusto. Estas identidades crean

vínculos sumamente fuertes como resultado de la diversidad que les ofrece el sistema en cuanto a espacios de reconocimiento y participación.

Tal como lo plantea Marafioti: *“Todo lo que permite construir una cultura de la multipertenencia será, en definitiva, un factor de enriquecimiento. El hombre del futuro será el hombre pluridimensional, multiforme, creador de su propio universo de pertenencia”*.² Este hombre creador del que el autor habla se ve reflejado en la vida del joven. La categoría social del joven; que sale a luz sobre un trasfondo político cargado de guerras, dictaduras y desórdenes de todo tipo; aparece como una figura contestataria y reivindicativa frente a los cambios y las crisis del sistema. Es el actor social que viene a “revolucionar” la normatividad con la que anteriormente se manejaba el mundo.

A lo largo de la década de 1980 y 1990 se producen en Latinoamérica y el mundo importantes cambios que redefinirían el contexto político y social. Sucesos como la caída del muro de Berlín y la Unión Soviética, así como también el fin de las dictaduras militares en América, donde el caso chileno es uno de los más tardíos (1988-1990) trajeron como consecuencias importantes procesos democratizadores (al más puro estilo liberal – occidental) que se materializaron en la concepción de que la democracia es el mejor sistema político capaz de garantizar las libertades, el respeto por los derechos humanos e incluso el crecimiento económico y el desarrollo social.

Por la fuerza y poder de visibilización que los jóvenes toman a partir de estos acontecimientos a partir de la década de los setenta, surgen diferencias claras en cuanto a la sociedad adulta con relación a la sociedad de los jóvenes.

La sociedad adulta se construye bajo el principio de ser *heterónoma* y *normativa*. Es decir, los adultos reciben del exterior las normas que rigen su conducta y a su vez la normativa estable de reglas o leyes, dentro del grupo, organización y sociedad en general. Para el mundo adulto siempre serán necesarias las reglas, leyes y políticas, debido a que debe existir un orden y común acuerdo de los integrantes de los grupos u organizaciones. Mientras que, los jóvenes se construyen en oposición a eso. Ellos son anormativos y anti heterónomos. El joven al irse en contra de la norma y de lo que ha sido previamente establecido, elabora nuevas identidades, nuevas reglas de convivencia,

² MARAFIOTI Roberto, *Culturas Nómades, Juventud, Culturas Masivas y educación*. Editorial BIBLOS. Argentina 1996.

nuevos universos de participación, en virtud del rechazo al discurso adulto, en donde a lo largo del tiempo fue marginado.

Los movimientos juveniles emergen como respuesta a las sociedades en crisis, es decir, por los momentos de ruptura que conllevan estos acontecimientos. La constitución de movimientos u organizaciones sociales tienen la característica de ser una figura de reclamo y de inconformidad a las medidas políticas, económicas, culturales y sociales. Esto se ve reflejado en la manera como las relaciones se configuran cargadas de inseguridades, vacilaciones, innovaciones, y de un proceso de constante cambio y búsqueda.

De esta manera el joven se posiciona como creador de nuevos símbolos, de nuevas representaciones y, a su vez de nuevas identidades. El joven de hoy se desarrolla en un espacio con ciertas particularidades. Por lo tanto, se van configurando culturas emergentes en donde entran en juego preferencias musicales, vestuarios y otros referentes como códigos, símbolos, signos, percepciones y subjetividades que matizan el accionar juvenil personal y colectivo.

Los jóvenes se apropian de estos símbolos, los viven y los reproducen. Incluso llegando a hacer derivaciones de ellos. Todos estos símbolos que han sido creados por parte de los jóvenes tienen la característica principal de contradecir el proceso de consumo. De hecho, la música y con ella los diversos tipos de música, es tal vez uno de los elementos más determinantes en cuanto a la construcción de la identidad del joven al interior de la sociedad.

La problemática juvenil desde la cotidianidad de los jóvenes, explora la conformación de las culturas y las identidades juveniles entorno a la cercanía –o la empatía– de los jóvenes con las *tecnologías de la comunicación* y la experiencia audiovisual como un factor que está en la base de las construcciones emergentes.

“Las nuevas tecnologías de la comunicación y la información afectan los modos en que adolescentes y jóvenes estudian, se divierten, se comunican entre sí, se expresan en diversas disciplinas artísticas, sostienen lazos de amistad o establecen estrategias de seducción. Esos diversos ámbitos de actividad y relacionamiento en los que los jóvenes

se manifiestan, construyen su cotidianidad y forjan sus identidades, se encuentran crecientemente atravesados por las nuevas herramientas informáticas.”³

Para la gran mayoría de autores que tratan el tema de la juventud, las nuevas identidades juveniles tienen lugar a partir de este proceso de explosión de la diversidad respecto al posicionamiento de los medios tecnológicos. Otro elemento que se da lugar a esto es la manera como los jóvenes *cuestionan el fracaso del sistema económico y político vigente, buscan un espacio más solidario y equitativo, de ahí su vinculación con procesos de cambio social y su solidaridad permanente con las diversas luchas emprendidas por los movimientos sociales; irónicamente, es esta identificación la que les ha vuelto vulnerables frente al poder, expresado en algunas formas de educación, o la intolerancia, expresada en la agresión física.*⁴

Si caminamos o transitamos en cualquier ciudad del mundo los jóvenes saltan a la vista del espectador. Atuendos vistosos, signos y símbolos que se reflejan en su exterior y actitudes muy definidas respecto al grupo que pertenecen, son la muestra del proceso que está sintiendo la sociedad y en especial los jóvenes. Entrar al mundo juvenil es una experiencia en donde la velocidad se presenta como una experiencia de vértigo y delirio.

Es evidente que estas características reflejan que la vida juvenil sólo puede representarse como inestabilidad y movimiento, en función de un aprendizaje que le llevará a la vida “estable” y adulta. Evidentemente el joven es concebido dentro del sistema como un actor dinámico que vive la etapa de ensayo / error y que además, muestran múltiples estilos de vida porque no tienen algo definido. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que en este proceso de involucramiento y de lucha por ser visibles por parte de los jóvenes, ellos viven en primer lugar una etapa más de protesta que de propuesta. Por lo tanto, los términos de “participación” y “política” están integrados en un concepto global de “ciudadanía” que sitúa al individuo en su contexto y le otorga identidad. En la medida en que ello contribuya a la creación y recreación de las diferentes identidades juveniles.

³ URRESTI Marcelo, Culturas Juveniles en ALTAMIRANO Carlos, Ciberculturas Juveniles: vida cotidiana, subjetividad y pertenencia entre los jóvenes ante el impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, Paidós 2002, Buenos Aires – Argentina.

⁴ http://inredh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=290&Itemid=154

En este transcurso donde se busca la consolidación de identidades surge una paradoja: *consiste en que los jóvenes son más cohesionados hacia adentro, pero con mayor impermeabilidad hacia fuera*⁵. Esto nos manifiesta que frente a los nuevos patrones de consumo cultural de la juventud que viene cargada de material audiovisual, aparecen íconos y referentes que conllevan a que gran parte de este grupo etario genere identidades colectivas y participe de universos simbólicos. Pero a su vez, con la globalización y la expansión de las redes de información, estos referentes de identidad pueden ser cada vez más efímeros y cambiantes. No son tan fuertes como pareciera y, más bien tienden a ser completamente frágiles en el mundo de afuera.

Esto también se explica porque la sociedad hoy se encuentra viviendo bajo el modelo de la posmodernidad, donde el mercado y el consumo han pasado a ser esenciales en las vidas de los individuos, dejando de lado las antiguas prácticas de participación y convivencia democrática. De alguna manera, el individualismo ha prevalecido por sobre la vida en sociedad, y el hombre es más consumidor que ciudadano, lo cual también ha afectado a la vida social y política, generando muchas veces un fuerte rechazo a los antiguos valores ilustrados de convivencia social.

Las crisis son evidentes. Muchos de estos fenómenos crecen como la espuma pero en su desarrollo presentan muchos altibajos. Es impresionante como los jóvenes de ahora han logrado llegar a lugares donde en el pasado se cuestionaba su presencia o su participación. A pesar de haberse reivindicado de esta forma, los movimientos juveniles aparecen en la esfera como tema de disputa, con un sinnúmero de dudas en su caminar y cuestionado por el “adulto” por su falta de “seriedad” en el sistema.

Asimismo, *“se debilitan referencias culturales tradicionales o comunes que, susceptibles de ser críticamente apropiadas en los intercambios comunicativos a través de procesos de significación y simbolización, aparecen sepultadas y silenciadas por la avalancha de mensajes unidireccionales de la cultura masificada”*.⁶

⁵ CEPAL, La Juventud en Iberoamérica: Tendencias y urgencias, Buenos Aires – Argentina, 2004-

⁶ URIBE G. “Nuevos movimientos sociales, tejido social alternativo y desarrollo científico-tecnológico”, David y Goliat, N # 51, 1987.

Vemos como los referentes que anteriormente estaban posicionados dentro de la lógica cultural y simbólica de la sociedad, ahora son vulnerables frente a la presencia de una hecatombe de nuevas formas culturales. Estas nuevas formas están plagadas de mensajes, de símbolos y de representaciones que circulan en el medio libremente y que cada individuo recoge en función de su condición y de sus intereses. Sin embargo, la naturaleza de estas identidades es fragmentaria. Son poco consolidadas al interior del sistema y a veces son bastantes cerradas. Esto hace que se presenten dificultades en la relación con el resto de la sociedad, en especial con la población adulta y con la figura de autoridad.

Es importante tener en cuenta en este punto el *rol del lenguaje* como articulador de una síntesis social. Este elemento en relación con las identidades permite constituir una categoría social.

Al hablar del lenguaje abarcamos todo el universo que esto implica. El lenguaje provisto de todas sus manifestaciones que indudablemente forman parte de las nuevas ofertas del mercado cultural. El lenguaje está atrás de todas las construcciones sociales que se vienen tejiendo desde el inicio del hombre y de su primer medio de interacción: las tribus. Actualmente el lenguaje continúa construyendo y enlazando relaciones y referentes. Uno de los campos más complejos de elaboración e interpretación es el mundo del joven. El joven se posiciona como un actor de gran creatividad cultural. Todo el tiempo está viviendo una dinámica especial: absorbe y expulsa medios culturales.

Lo valioso es que muchas veces lo que absorbe el joven lo transforma. Es decir, que lo que expulsa es un conjunto de propuestas novedosas que son propias de su acercamiento con las tecnologías, con los medios masivos y con su interrelación con personas de su misma condición.

Un punto paradójico que se evidencia es que a pesar de que los jóvenes son más aptos para el cambio y más activos en las diversas actividades que oferta el sector productivo, todavía hay casos de exclusión social hacia los jóvenes. Es decir, se presentan obstáculos al momento de querer integrarse en el mundo laboral. A nivel de los y las jóvenes lo que se evidencia es la idea de una creciente inestabilidad laboral, los empleos por tiempo indefinido casi ya no existen, el desempleo y la precariedad van en aumento, las estrategias personales para enfrentar estos contextos incluyen la

posibilidad de migrar fuera del país, e incluso los conceptos mismos de trabajo y de trabajador van transformándose.

Esto es causa de malestar en los jóvenes que diariamente buscan su reconocimiento y nuevas formas de participación y desarrollo de sus capacidades y habilidades. Y es que el trabajo en parte constituye uno de los factores más importantes de socialización y es a través de él que tenemos una existencia e identidad social. Evidentemente existe un interés hacia las opiniones y actitudes de los jóvenes ante los partidos políticos, la manera en que participan o no de ellos, el interés o desinterés que despierta el funcionamiento de la democracia en la que vivimos y sus porqués, de manera especial lo que nos interesa es la forma en que participan de proyectos colectivos, ya sean lúdicos, asistenciales, culturales, etc.

1.2. La ciudad como espacio de reproducción social y cultural

Las identidades nacientes dentro de este fenómeno llamado globalización, se desplazan y se desarrollan en lo que conocemos como CIUDAD.

La ciudad es aquella zona urbana en donde los individuos se encuentran y se interrelacionan y, a su vez, viven procesos de socialización de la información que trae como resultado la expansión de las redes sociales y de los medios masivos.

De esta forma varios pensadores conciben que *“América Latina ha vivido un proceso creciente de urbanización que de un modo u otro, ha contribuido a los cambios en las formas de percibir los fenómenos culturales. La propia ciudad genera una enorme diversidad de roles, de referentes, de tal manera que no sólo imposibilita cualquier pretensión de percibirla o, incluso, de percibir sus fragmentos en una re-presentación coherente sino que el mismo sujeto urbano se ve atravesado en su cotidianidad por una gran diversidad de referentes culturales a partir de los cuales construye y reconstruye, de modo permanente y a modo de pastiche, su “imagen mundo”*.⁷

⁷ KINGMAN Eduardo, SALMAN Ton, VAN DAM Anke, Antigua Modernidad y Memoria del Presente: Culturas Urbanas e Identidad, Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo, FLACSO – ECUADOR 1999.

Como podemos observar, estos procesos de expansión de las redes dentro de la ciudad ha dado lugar a efectos evidentes. Esta etapa de transición del campo a la ciudad ha sido considerado como un fenómeno reproductor de referentes culturales.

Todo ello porque existe una vinculación entre la dinámica de la urbanización, el desarrollo de nuevas tecnologías de la comunicación, la globalización y la desterritorialización de gran parte de los procesos económicos, sociales y culturales.

Pero, ¿qué más es la ciudad? ¿Cómo influye su dinámica en la reproducción de movimientos y grupos sociales?

Para la mayoría de especialistas en estudios de la ciudad, la ciudad es un área en donde existe una alta densidad poblacional, que presenta todos los servicios básicos y a su vez sus habitantes no están dedicados a las actividades agrícolas.

Louis Wirth intenta distinguir, desde una perspectiva sociológica, lo que constituye el modo de vida urbano como un hecho diferente.

Las características esenciales de este sistema fueron señaladas por Wirth y han sido ampliamente repetidas después:

*“aislamiento social; secularización; segmentación de los roles o papeles desempeñados; normas poco definidas; relaciones sociales caracterizadas por la superficialidad, el anonimato y el carácter transitorio y utilitario; especialización funcional y división del trabajo; espíritu de competencia, frente a la solidaridad de las sociedades rurales; gran movilidad; economía de mercado, predominio de las relaciones secundarias e impersonales sobre las primarias, que serían características de las sociedades rurales; debilitación de las estructuras familiares y desaparición de las relaciones con parientes lejanos; en relación con ello, paso de la comunidad a la asociación; dimisión del individuo respecto a las asociaciones; control de la política por asociaciones de masas”.*⁸

La naturaleza de este espacio urbano efectivamente se muestra con amplios distanciamientos entre los individuos, es decir, en relación a las poblaciones rurales, en las ciudades los individuos construyen “barreras” en cuanto al apego de los unos con los otros. Mientras que en el campo la cercanía y los vínculos son más estrechos, en la

⁸ WIRTH, Louis: "Urbanism as a way of life", *American Journal of Sociology*, 1938, (Trad. cast. Buenos Aires, Ediciones Tres, 1962).

ciudad las personas se desarrollan y conviven en un anonimato absoluto, pierden detalles en cuanto a su identificación y reconocimiento particular.

Los habitantes de la ciudad tienen una visión propia de los hechos y una lectura interpretativa de los mismos. En este espacio las personas construyen formas propias de interpretar los diversos acontecimientos que surgen como respuesta a la efervescencia por la que atraviesan las ciudades en relación al protagonismo del consumo cultural.

La constitución de las familias ampliadas se reduce y, da paso a la institucionalización de la familia nuclear, como una de las figuras más representativas de los individuos en la sociedad.

En la base de esta concepción del modo de vida urbano se encuentran, para Wirth, sobre todo, tres características:

“el tamaño y el crecimiento de las aglomeraciones urbanas, que conduce, por ejemplo, a la segregación, al desconocimiento mutuo y a sustituir los lazos de solidaridad que existen en las sociedades rurales por la competición entre grupos sociales; la densidad, ya que la vida y el trabajo en común de individuos que no tienen lazos sentimentales y emocionales fomentan un espíritu de competencia, engrandecimiento y mutua explotación, por último, la diversificación y heterogeneidad que significa posibilidades de interacción, movilidad y ascenso social, posibilidades de modificación del estatuto personal.”⁹

Los jóvenes al convivir en este espacio que cada vez es más complejo por un sinnúmero de situaciones, buscan agruparse entre iguales para ser menos vulnerables. De esta forma hacen de la ciudad su “lugar” para desplazarse, para organizarse y para ser visibilizados.

En su ideal ese mundo competitivo al que aspiran los adultos es muy cuestionado por parte de ellos. Sin embargo, al estar todos envueltos bajo la misma lógica, las distintas identidades juveniles también compiten entre ellas porque ninguna quiere desaparecer, haciéndose visible este fenómeno dentro de la ciudad a partir de las diferentes manifestaciones estéticas y culturales.

⁹ WIRTH, Louis: "Urbanism as a way of life", *American Journal of Sociology*, 1938, (Trad. cast. Buenos Aires, Ediciones Tres, 1962).

Por lo tanto, para Wirth la cultura urbana sería, como hemos visto, un resultado de la acción de tres factores esenciales: dimensión, densidad y heterogeneidad de la aglomeración. La ciudad es definida como *"una instalación humana relativamente grande, densa y permanente de individuos socialmente heterogéneos"*.¹⁰

El autor con esto nos manifiesta la complejidad que representa el territorio urbano. Su gran magnitud no sólo es física. Su dimensión particular se define en virtud de las aristas específicas que enmarcan el fenómeno urbano. Dicho fenómeno tiene lenguaje, símbolos, discursos, política, propuestas estéticas, música y un sinnúmero de elementos que si bien es cierto anteriormente existían, hoy aparecen multiplicados con esto que hoy conocemos como tecnología. Con ello toman fuerza las redes sociales, que han venido a "facilitar" la difusión. Aquí, las múltiples relaciones y relatos fluyen entre individuos heterogéneos debido a los distintos espacios de donde provienen pero que más adelante se "igualaran", en el momento de adoptar una identidad propia al juntarse por gustos e intereses semejantes.

Otra idea clave respecto a la problemática de la ciudad es elaborada por Castells a partir del protagonismo que ocupan los medios tecnológicos dentro del sistema en los actuales momentos.

Él plantea que: *"la organización social y el sistema cultural dependen de algo más que el número y la heterogeneidad de los individuos; hay que tener también en cuenta la estructura tecno-social, fundamento organizativo de la sociedad"*.¹¹

Esto nos conduce a determinar que estos nuevos tipos de relaciones sociales y esta nueva forma de organización espacial son el resultado del impacto de las redes tecnológicas en los grupos sociales.

"La ciudad moderna es inherentemente un espacio de contradicciones que sitúa al ciudadano en una dinámica que busca marcar los límites entre lo público y lo privado, entre el reconocimiento y la exclusión, entre la igualdad y la dominación, entre la

¹⁰ WIRTH, Louis: "Urbanism as a way of life", *American Journal of Sociology*, 1938, (Trad. cast. Buenos Aires, Ediciones Tres, 1962).

¹¹ CASTELLS, M.: "Problemas de investigación en sociología urbana", Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971

*democracia y la autoafirmación, entre la representatividad ciudadana y el ejercicio del poder”.*¹²

Es así que *varias teorías* conciben a la ciudad de hoy como un producto social resultante del efecto de la saturación de información y de las disputas por los intereses de cada colectivo. Estos movimientos surgen de las demandas centradas en el consumo colectivo, de la defensa de la identidad cultural asociada a un territorio concreto.

Todas estas realidades nos permiten palpar que, evidentemente, es difícil entender *la ciudad únicamente desde el “centro” o desde una perspectiva exclusivamente económica.*¹³ Porque en la comprensión de la cultura urbana influyen también otros factores conectados con la problemática étnica, religiosa, la organización de la vida cotidiana, los procesos migratorios, la influencia de los medios de comunicación y de transporte, el poder, los imaginarios urbanos, los encuentros con otras culturas y el mestizaje.

Todo lo que anteriormente mencionábamos refleja la magnitud del espacio urbano. Sus relaciones, sus manifestaciones y sus actores están marcados por la diversidad de su naturaleza. Por eso mismo es difícil hablar de identidades estables y que la propia vida del individuo está sujeta a roles y afinidades diversos.

Esto nos muestra que el hombre se ha convertido en un actor que trabaja en un escenario de identidades múltiples al interior de la ciudad. Por lo tanto, *“Es partícipe de un conjunto de culturas en forma simultánea”.*¹⁴ Todo ello como resultado de la globalización.

A partir de todo lo señalado observamos que, dentro de la ciudad el individuo participa día a día de diversos mundos, circunstancias, ambientes, situaciones concretas, compañías y, etapas de vida que influyen sobre las formas como se procesan las experiencias grupales.

¹² DUHAU E. y GIROLA L., “La ciudad y la modernidad inconclusa” en *Sociológica*. UAM-A, año 5, enero-abril 1990, núm. 12.

¹³ HOWE Leo, *Urban Anthropology: trend in its developmen since 1920*, Cambridge Anthropology, 1990, pags. 37 -66.

¹⁴ MARAFIOTI Roberto, *Culturas Nómades, Juventud, Culturas Masivas y educación*. Editorial BIBLOS. Argentina 1996.

Es importante, dicen los conocedores de esta temática, que se *“reconozca la presencia de los jóvenes en la ciudad, parte de este proceso está marcado por cómo las sociedades han pasado de lo rural a lo urbano, de lo agrario a lo industrial, de la industria a la sociedad del conocimiento, estos cambios asumen dimensiones inéditas en la historia de la humanidad y están marcadas por la presencia de los jóvenes en sus diferentes etapas”*¹⁵

Por lo tanto, lo que observan las teorías de las relaciones de la ciudad es que *“lo urbano asoma como aquel espacio gestor de subjetividades, y por lo tanto, constructor de nuevas identidades que se reparten acorde a la realidad cotidiana de cada grupo social. El problema de aquella presencia juvenil provoca conflictos y enfrentamientos entre las diferentes culturas juveniles, el espacio queda limitado y la violencia provoca rupturas. Posteriormente aparecen los imaginarios y la estigmatización y no se llega a acuerdos. Por lo tanto, no existe conocimiento entre ellos y se sabe muy poco de ellos.”*¹⁶

1.3. Una breve mirada a la historia de los jóvenes en el Ecuador

Nuestro país a lo largo de la historia ha vivido profundas etapas de transición y de cambio. Cada una de estas etapas ha marcado a los diferentes sectores de la sociedad y, los jóvenes no han quedado fuera de esta dinámica.

La juventud en el Ecuador ha estado marcada indudablemente por los acontecimientos que trae consigo la modernidad. Estéticas, consumo de mercado, la búsqueda de identidad, son factores que han sacudido a gran escala la vida del joven.

La población ecuatoriana es muy joven. *El 31,26% de la población tiene menos de 14 años, el 62,23% entre 15 y 64 y sólo un 6,51 % tiene más de 65 años*¹⁷. Este dato nos indica que los jóvenes ocupan un lugar sobresaliente dentro de la sociedad nacional.

¹⁵ MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO, en coordinación con la Secretaría de Desarrollo Social. *“Estado de situación de los jóvenes en el distrito metropolitano de Quito”*. Quito-Ecuador 2007.

¹⁶ [dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/908/2/Capitulo%201.pdf](https://space.ups.edu.ec/bitstream/123456789/908/2/Capitulo%201.pdf)

¹⁷ INEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos).

Es importante tener en cuenta los márgenes que comprende la etapa en donde un ser humano es considerado joven en el Ecuador. Anteriormente un joven en el Ecuador era aquella persona que tenía entre 15 y 24 años de edad. Las personas que sobrepasaban este límite inmediatamente eran incorporadas en el “mundo adulto”. Todo esto se daba en función de las estadísticas y de los indicadores en relación a la esperanza de vida al nacer. Es decir que hace 50 años la etapa del ser joven era reducida.

Esto se explica en función de los datos que presentó del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC): *“En cuanto a la esperanza de vida al nacer, entre 1950 y 1955 se ubicó en un promedio de 48 años; en 1970-75 en 58 años; en 1985-1990 en 67 años; y, entre 1995-2000 los ecuatorianos vivieron hasta una edad promedio de 69 años.”*¹⁸

De esta forma llegamos a la actualidad en donde los resultados de último censo reflejan que la esperanza de vida al nacer llega a la edad promedio de 73 años. Por lo tanto el intervalo de edad que comprende la vida del joven ha aumentado y, es por eso que hoy en día en el Ecuador la edad de este grupo fluctúa entre los 15 y 29 años.

*“Diversos factores socioeconómicos y culturales han incidido para que en nuestro país en las tres últimas décadas se produzca una acelerada y desordenada concentración de casi dos tercios de la población en áreas urbanas (64% urbana y 36%rural).”*¹⁹

Los porcentajes de la población respecto a la ocupación del espacio urbano / rural cambiaron completamente.²⁰ Dentro del sector urbano alrededor del 63 % tiene más de 15 años de edad. Podemos constatar con estos datos que la población de adolescentes y jóvenes de entre 15 y 29 años ha crecido progresivamente desde mediados de los años 80, llegando a representar para el 2010 a casi cuatro millones de personas (3'912.227). Es decir, que uno de cada cuatro ecuatorianos es joven.

¹⁸ Datos recogidos de los censos de población y vivienda del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos.

¹⁹ LIZARAZO Nesly, Situación presente de la educación de personas jóvenes y adultas en el Ecuador, CREFAL (Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe), 2008.

²⁰ Para la década de los sesenta el porcentaje de la población urbana era de 34%, mientras que la población rural en nuestro país ocupaba el 66%. Tras el censo del 2010 se obtuvo como resultado que la población urbana ahora se presenta con un 68.8% . En cuanto a la población rural, ahora se ubica con un 31.2%.

Por otro lado, aún cuando se atribuye una gran importancia a la juventud en la sociedad y en el desarrollo del país, los adolescentes y jóvenes carecen de un reconocimiento social como sujetos de derechos y garantías.

Esto se debe a la manera como se mira a la juventud. En nuestro país, como en otras sociedades los jóvenes son visualizados como personas con falta de “seriedad” para adaptarse al sistema. Todo ello debido a que su efervescencia que los caracteriza hace que su vida esté cargada de múltiples experiencias que están ligadas al consumo cultural, a la práctica social y en algunas ocasiones con actos violentos o de protesta.

La característica del joven es su relación con el ocio y las actividades lúdicas. Por ello uno de los factores que define al joven es su disposición frente al uso de su tiempo libre. A pesar de la crisis económica de la región y de la necesidad de los individuos por obtener un sustento para la casa, una de las particularidades del joven es que se lo piensa fuera de la esfera laboral. Es decir, el joven es aquella persona que tiene más tiempo libre para dedicarse a estudiar o a intercambiar intereses dentro de una sociedad de redes.

Si bien es cierto, aunque todavía existen bajos índices en cuanto al acceso a la educación universitaria por parte de los jóvenes, la construcción social que se tiene de esta etapa está asociada al desempleo y a la reproducción de nuevos grupos que surgen de este constante vaivén de la información.

Dentro de este contexto es importante reconocer que las micro identidades de los jóvenes no son un grupo homogéneo al que se pueda caracterizar con rasgos generales, es decir, se debe establecer sus diferencias sociales y limitaciones para poder determinar principios específicos a la hora de estandarizar a la juventud y no caer en subjetividades.

Las diferentes instituciones que trabajan con jóvenes reconocen la diversidad de características que comparte este segmento de la población, rasgos que los hacen diferentes y únicos.

“Cuando miramos el tema de la juventud solo desde el nivel cronológico, se pierden elementos como la cultura o el contexto. Nosotros hablamos de juventudes, no de juventud, porque existen micro identidades y el sector joven no es homogéneo es

heterogéneo. La juventud es actor social con potencialidades para ejercer sus derechos y su ciudadanía. Es un sector heterogéneo y un actor social transitorio, por esto hay que tener una oferta institucional que permita reconocer esta transitoriedad y trabaja con las particularidades en cada caso”²¹

De esta forma se da el caso de que gran parte de los discursos, conocimientos y propuestas de la juventud que circulan en el medio son construidos a través de los medios de comunicación, en los cuales se construye un concepto de lo joven como sinónimo de espectáculo, de terrible, de monstruoso. Estas etiquetas o juicios de valor tienden a anularlos en su diversidad social, política, cultural y estética.

En este contexto general de la situación de la juventud en el Ecuador, conviene mencionar que por diversas razones (sobre todo externas), el joven de hoy difiere totalmente del joven de antes.

Para quiénes estudian ambos momentos, el tiempo de los libros, de los juegos tradicionales, de las artes manuales, de la historia están poco a poco quedando de lado; hoy estas tendencias han sido suplantadas por la nueva era del conocimiento, el avance de la comunicación y la tecnología.

*“Hace veinte años los padres controlaban el 90% del ocio de sus hijos, ahora no saben qué hacen la mayor parte del tiempo.”*²²

Anteriormente en la sociedad ecuatoriana existía un mayor “control”, por así decirlo, por parte de los adultos. Cada una de las actividades del joven dentro o fuera de casa eran manejadas desde otras perspectivas por sus padres. Al no existir el mismo desarrollo tecnológico que ahora, la comunicación era muy limitada. Por ende, las relaciones entre los jóvenes se daban de forma más “pausada” y menos diversa.

El “boom” tecnológico y las nuevas formas tecnológicas de uso personalizado son el principal acicate emancipador de los jóvenes en nuestro país.

²¹ CEPAR, Situación de los adolescentes y jóvenes en el Ecuador, Editorial Efecto Gráfico, Quito, 2003.

²² GOMEZ Rosario y ABRIL Guillermo, La tele pierde, consolas y móviles ganan. El País, Madrid, Agosto 2006.

Dicha “emancipación” los jóvenes ecuatorianos en el pasado la encontraban en el trabajo, el estudio y el matrimonio. Ahora, aparecen nuevas formas de “escape”. Estas son la conectividad y el consumo.

De hecho, algunos estudios investigativos muestran que hoy en día los jóvenes dedican al menos cinco horas de su tiempo en la televisión, escuchar la radio o leer revistas, periódicos y libros.

A ese conjunto tradicional de medios de comunicación hay que añadir otros que también están a su alcance: discos, CDs, cassettes, comics, videojuego, teléfonos y obviamente el internet.

Las opciones disponibles, así como los usos y las gratificaciones obtenidas de los medios de comunicación difieren en cada país dependiendo del sistema económico y el sistema de comunicación existentes.

Por lo tanto, la homogeneización cultural es afín a la globalización por ser un fenómeno que busca ser totalizador e incluyente, aunque parcial (no es de todos o para todos). Esta inclusión, sin embargo, es etnocéntrica²³ porque engloba las diferencias al modelo de modernidad occidental

1.4. Los jóvenes en el espacio urbano de Quito:

La ciudad de Quito cuenta con una extensión de 12.000 km², a una altura sobre el nivel del mar de 2.800 metros. Fue construida sobre las ruinas de un antiguo centro aborigen de los indios Shyris y fundada por los españoles el 6 de diciembre de 1534. Quito, posee grandes riquezas tanto físicas como culturales, está llena de tradiciones, misticismo y leyendas, por lo que fue declarada por la UNESCO "Patrimonio Cultural de la Humanidad". Según el último censo el cantón Quito cuenta con una población de 2'239.191 de habitantes y está conformado por 65 parroquias metropolitanas centrales y suburbanas. Tres de cada cuatro personas habitan zonas urbanas del Distrito Metropolitano. El 51,37% son mujeres. La población de Quito es relativamente joven, puesto que cerca del 28,11 % tiene entre 15 y 29 años, las mujeres jóvenes (entre 15 y 29 años) constituyen el 14,26%.²⁴

²³ El **etnocentrismo** es la actitud o punto de vista por el que se analiza el mundo de acuerdo con los parámetros de la cultura propia

²⁴ Datos tomados de la página del INEC.

La población de Quito también se caracteriza por su diversidad étnica, el 80.1% de la población se autodefine como mestiza, el 12.7% como blanca, el 3.3% se considera indígena, el 1.8% se considera mulata, el 1.2% afro ecuatoriana, y el 0.2% pertenece a otras etnias.

“Quito alberga aproximadamente a unos 629 525 jóvenes, el mayor número se encuentra entre 20 a 24 años, 34,15 9%; seguido por el grupo de 25 a 29 años, 33,30% y finalmente el grupo de 15 a 19 años con el 32,53%”²⁵, en este sentido, uno de cada cuatro quiteños es joven en el ciudad de Quito.

Por lo tanto, el futuro y desarrollo va a depender mucho de los jóvenes ya que, necesariamente debe existir una renovación en los diferentes ámbitos de la producción de la economía, la política, la ciencia, la tecnología, la cultura y en lo social.

A nivel local, uno de los principales acontecimientos que atraviesa la ciudad de Quito se debe a la concentración de jóvenes que habitan en los sectores urbanos del distrito. Esto se debe a que los jóvenes ven al sector urbano, un sitio en donde se encuentran las “mejores” oportunidades de estudio, de trabajo, de participación, esto muchas veces no es cierto ya que en algunos casos termina siendo un imaginario social.

La capital del Ecuador en los últimos años ha mostrado múltiples cambios y avances en cada una de sus dimensiones. De hecho hemos visto como poco a poco se ha ido constituyendo en una metrópoli grande y moderna. Es interesante como nuestra ciudad ha sabido manejar este proceso. Por un lado se ubica entre las grandes ciudades latinoamericanas; con todo lo que implica ser parte del acontecer mundial; mientras que por otro adapta su identidad a estas transformaciones.

Indudablemente Quito está marcado por la globalización cultural y económica que atraviesa a las sociedades modernas. Pero a pesar de eso no pierde la particularidad que la define y la identifica del resto de ciudades en constante progreso. Esa particularidad es que pertenece a Latinoamérica y vive procesos de similares características en toda la región. Estos procesos marcan tendencias en las nuevas generaciones que constantemente están en la búsqueda de una identidad propia.

²⁵ INEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos) Censo de Población y Vivienda 2010.

Al ser la capital del país, Quito presenta un conjunto de culturas que se desarrollan al interior de la sociedad quiteña. Estas culturas se expanden por la ciudad y van tomando forma dentro del territorio urbano. Cada cultura muestra un discurso propio, manifestaciones estéticas propias, prácticas comunes y un estilo de vida propio que se han ido construyendo en periodos relativamente cortos en los últimos años.

La juventud quiteña está en una constante construcción. Hoy en día vemos dos dimensiones claves dentro de este proceso: diversidad cultural y procesos de construcción sociocultural. Al hablar de culturas nos referimos al surgimiento de nuevas representaciones a partir de la expansión de las redes y junto a ella la reproducción de la información.

Al referirnos a identidades, aparece el punto de la temporalidad: como un elemento supremamente determinante para los jóvenes que construyen su vida en función de la heterogeneidad que caracteriza al momento.

Los jóvenes quiteños también viven momentos atemporales con ayuda de la tecnología por ejemplo el skype, chat, etc., de esta manera viven las cosas con rapidez y luego pasan de moda.

Tal como se menciona: *“Los jóvenes cada vez se asientan más sobre la esfera urbana y, sobre todo, ya no es raro ver en las calles grupos de jóvenes que comparten estilos estéticos comunes, estilos musicales, formas de pensamiento y en fin, un sin número de signos y símbolos que hace de cada grupo una compleja realidad”*.²⁶

Actualmente, en Quito existen varias culturas juveniles o también llamadas tribus urbanas. Entre ellas se encuentran los Emos, los Punks, los Hip Hops, los Trasher, los Heavy Metal, los Skin Head, los Blaqueros, los Góticos, los Rockeros, los Hardcore etc. Cada grupo con su historia diferente y con estilos de vida propios que se plasman en la realidad logrando una diversidad cultural sumamente rica.

Quito ha presenciado grandes cambios en su ciudad, y ha sido participe de las diferentes formas de expresión juvenil, la incidencia de los jóvenes en diferentes ámbitos sociales, políticos, culturales y económicos ha logrado abrir un emergente a nuevas formas de relación y posicionamiento social, y es que pensar que por cada 4 ecuatorianos uno es joven (entre 15 y 29 años) la preocupación que se deposita va en aumento.

²⁶ [dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/908/2/Capitulo%201.pdf](https://space.ups.edu.ec/bitstream/123456789/908/2/Capitulo%201.pdf)

Algunos autores concluyen que los jóvenes hoy en día son parecidos más no iguales. Los jóvenes con el “respaldo” de las industrias culturales en Quito como en otras ciudades, han sido generadores de “un estilo propio” que constituyen lo juvenil. Sus identidades e identificaciones los han hecho “víctimas” de etiquetas y estereotipos que difieren en su gran mayoría de la realidad. Se los llega a pensar bajo tendencias muy extremistas en el plano de lo personal y colectivo. Su condición mayormente visual, hace que estos movimientos sean reconocibles e identificables.

Se escogió trabajar con las culturas urbanas juveniles por el hecho, de que en esta ciudad en la última década los grupos han surgido con gran ímpetu en las zonas urbanas de Quito, además que muy poco se ha investigado sobre las problemáticas discursivas y políticas que estos grupos presentan.

CAPÍTULO II

IDENTIDAD, CULTURAS JUVENILES Y PARTICIPACIÓN

2.1. Acercarse a los jóvenes: Una mirada a las nociones de :Joven, juventud y juvenil

La juventud como actor social y como problema de estudio hace su aparición en la segunda mitad del siglo pasado. A partir de ese momento deja de ser un simple adjetivo para devenir en un “modo de ser”. Lo joven, de calificativo genérico, pasa al estatuto de sujeto que como tal, demanda legitimidad y participación en las decisiones sociales, políticas, culturales y morales.

De acuerdo a los últimos datos estadísticos de la población y, con las nuevas tendencias en cuanto al indicador de la esperanza de vida, tenemos que en nuestros días el joven es aquella persona cuya edad oscila entre los 18 y 29 años.

“La segunda mitad del siglo XX, ha presenciado la irrupción de la juventud”²⁷ y de esta forma, aparece el concepto de “joven” como ahora se los conoce. La juventud y lo juvenil son conceptos post industriales, y nacen en una sociedad donde la base económica es la producción de bienes de cualquier tipo. Bajo esta circunstancia el individuo ya no es pasivo, sino es actor y protagonista en la escena pública²⁸.

Al posicionarse la juventud como un nuevo fenómeno social de la posguerra, directamente aparece señalado también como un fenómeno posmoderno. Las transformaciones que operan a partir de aquella etapa como reordenamiento de la sociedad moderna, posibilitan que el joven adquiera ciudadanía:

“En un sentido amplio, las culturas juveniles refieren el conjunto de formas de vida y valores, expresadas por colectivos generacionales en respuesta a sus condiciones de

²⁷ FEIXA Carlos, “El reloj de arena: culturas juveniles”, Causa Joven – IMJ, México, 1998.

²⁸ www.uazuay.edu.ec/bibliotecas/arteydisenio/culturasjuveniles.pdf

*existencia social y material. En un sentido más restringido, señalan la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social, en un suceso que tiene lugar en el mundo occidental a finales de los años 50, y que se traduce en la aparición de la “microsociedad” juvenil, con grados significativos de autonomía con respecto a las instituciones adultas, que se dota de espacios y de tiempos específicos.”*²⁹

El joven tiene un acercamiento lúdico a la vida. Las actividades que realizan guardan una estrecha relación con la idea de juego. Desde las vivencias de los jóvenes tenemos que esta conexión con el campo de lo lúdico representa una acción que produce diversión, placer y alegría. Es decir, el joven está intrínsecamente ligado a toda acción que se identifique con la recreación y con una serie de expresiones culturales como el teatro, la danza, la música, competencias deportivas, fiestas populares, la pintura, la narrativa, la poesía entre otros. Generalmente cuando tratamos el tema de los jóvenes, inmediatamente construimos el imaginario de que es una persona (hombre o mujer), urbano, soltero y estudiante.

La categoría del ser joven surge en virtud de la coexistencia de niños, adultos y ancianos al interior de la sociedad. Los jóvenes son por lo que producen, por lo que muestran y esconden, por sus signos, símbolos, sus discursos, sus cuerpos y sus vivencias. Todas estas experiencias que viven los jóvenes en su cotidianidad son el reflejo de una búsqueda constante de identidad.

Cuando nos referimos a la idea de juventud inmediatamente construimos un sentido de diferenciación sobre este periodo de la vida. Es decir, concebimos a la juventud como una fase de transición entre dos etapas: la niñez y la adultez. De esta manera, se entendió a la juventud *“como un proceso de transición, en que los niños se van convirtiendo en personas autónomas”*.³⁰

²⁹ FEIXA Carlos, “Tribus urbanas & chavos banda: Las culturas juveniles en Cataluña y México” en *Nueva Antropología*. UAM-ACIESAS, vol. XIV, 1995.

³⁰ CEPAL, *La Juventud en Iberoamérica: Tendencias y urgencias*, Buenos Aires – Argentina, 2004.

En esta lógica de transición de joven a adulto se experimentan cambios que definirán las condiciones en las que el individuo se quiere desarrollar y, a partir de eso se establecerá relaciones específicas con el medio y con los otros. Es propio que en este estadio se observe que el joven adquiere todo su “arsenal” que le permitirá definirse como una persona autónoma. Al hablar de un arsenal nos referimos a los medios, a las técnicas, a las estrategias, a los bienes culturales que son ofertados en el sistema y que de una u otra forma son adquiridos por los jóvenes para que posteriormente sean ellos mismos quienes decidan con lo que se quedan.

En el lenguaje habitual, joven era sinónimo de inmaduro, de incapaz de asumir grandes responsabilidades. La imagen que se tiene del joven es de aquella persona en “crecimiento” que se encuentra dependiente económicamente de sus mayores, y no encuentra muchas veces el espacio para expresar su creatividad, por lo que muchas veces queda limitado e incluso llega a ser catalogado como un improvisado o “novelero”.³¹ Para los jóvenes, los adultos los tienen estigmatizados bajo mil dependencias.

La juventud, ha sido concebida a manera general por parte de los críticos, como un grupo de individuos considerado como potencial humano para el tema del desarrollo en la sociedad en general. Por lo tanto muchos analizan la forma como varios sectores la perciben sólo como un problema; para sí misma y para el resto; en una medida equivocada, pues en la mayoría de ocasiones tienden a estigmatizarla en función de sus riesgos y falencias.

Para algunos analistas que han venido trabajando en estudios de jóvenes, la idea de juventud no puede quedar reducida a potencial y promesa de futuro, porque los jóvenes además viven un presente que en sí mismo posee valor. En ese presente construyen su identidad, definen sus pautas de vida y reproducen el tejido social con signos y símbolos que tienen su propia riqueza.

³¹ Novelero: Se le atribuye este calificativo a aquella persona que es “Amiga de las novedades”. Es decir, es Inconstante y vario en el modo de proceder.

Según Pierre Bourdieu, la juventud *“no sería más que una palabra: creación social para definir un período etario, pero que no siempre ha sido tratado como un actor social tematizable.”*³². *La juventud emerge históricamente como un actor social, o como “un grupo de agentes” posibles de analizar y tematizar, en el momento en que la mayoría tiene acceso a la enseñanza y se enmarca de esta forma en un proceso de “moratoria de responsabilidades”, que en épocas anteriores no se daba. Por lo tanto el joven vive así un estatus temporal en que “no es ni niño, ni adulto”*³³.

Esta moratoria de responsabilidades que menciona el autor se construye en función de que el joven como tal durante este periodo, vive una dinámica que está atravesada por el ocio y las prácticas de todo tipo. Es decir, por una suspensión de los plazos y de las obligaciones ligadas al paso hacia la vida adulta. Su condición no se la relaciona con el trabajo.

Bajo este argumento tenemos que, en sus formas más comunes *“se caracteriza a los jóvenes como si fueran intrínsecamente rebeldes, aventureros, idealistas, irresponsables, ligeros, románticos”*³⁴.

Todos estos estigmas han generado respuestas en las personas que no necesariamente son positivas. En consecuencia, la sociedad muchas veces pone barreras o distancias procurando obviar la problemática juvenil debido a que consideran que la juventud es una etapa cargada de rasgos particulares (por la transición que están viviendo), que es preferible descalificar, ignorar o corregir.

Pero si se mira al joven de manera integral, se reconoce que tiene potencialidades como sujeto y como actor social pues *“es un elaborador de propuestas, y productor cultural con la capacidad de interactuar en la sociedad y resistir al poder establecido. El joven*

³² Bourdieu, Pierre (1990), “La ‘juventud’ no es más que una palabra”, *Sociología y cultura*, México, D.F., Editorial Grijalbo.

³³ BOURDIEU, Pierre (1990), “La ‘juventud’ no es más que una palabra”, *Sociología y cultura*, México, D.F., Editorial Grijalbo

³⁴ UNDIKS Andrés, SOTO Victor, STEIGLER Horst, RODRÌGUEZ Mauricio, *Juventud Urbana y Exclusión Social*, Editorial Hvmánitas, Buenos Aires.

es un actor que busca expresarse en los entornos donde vive: casa, barrio, colegio, universidad, ciudad, campo''³⁵

Las propuestas que hoy por hoy han elaborado los jóvenes buscan la reivindicación de sus derechos y su reconocimiento como un conjunto de personas que comparten un discurso y un fin.

Lo juvenil no está dado como una categoría que existe por sí misma, sino en tanto está en relación con otras generaciones; por lo que los jóvenes constituyen su identidad con relación a ellas.

El uso del concepto de generación constituye entonces una posibilidad para interpretar los conflictos entre los jóvenes y el mundo adulto como *“una construcción histórica, que se define por la manera en que cada generación procesa sus identidades, valores, normas y relaciones con las otras generaciones.”*³⁶

Bajo este término los jóvenes pretenden ser visibilizados y entrar en diálogo con la sociedad.

Cabe mencionar que el término juventud es una construcción social reciente. Hace veinte años atrás los conceptos de niñez y juventud apenas se empezaban a escuchar. Antes de eso nos referíamos a estos grupos con las palabras de menores, chicos, infantiles, inmaduros. Todos estos términos tenían implicaciones despectivas. Es así, que surge la construcción social de la idea de juventud y con ello el concepto de movimiento juvenil.

El eje del movimiento juvenil básicamente era la reivindicación de derechos, la visibilización y la participación social. Incluso al hablar del joven como actor social, y el colectivo de jóvenes como movimiento juvenil, se muestran también como sujetos protagonistas de la historia y el cambio de su entorno a nivel comunitario, local, regional y global; además construyen su ciudadanía y participación al momento de interactuar e interrelacionarse con otros actores y colectivos sociales. Es decir, si las y los jóvenes son

³⁵ Convenio Dirección Juventudes-UNFPA-ACJ, ‘‘Juventudes, Políticas y Propuestas’’, pág. 39

³⁶ CEVALLOS Chrystiam, Análisis Situacional de la Juventud en el Ecuador 2004, Banco Mundial.

sujetos de derechos, hay también que definirlos a partir de su condición de ciudadanía (derechos y participación en el Estado y obligaciones frente a la sociedad).

2.2. Los jóvenes como protagonistas en el medio globalizado

Los jóvenes en su devenir histórico expresan que el mundo está experimentando un proceso denominado globalización. El término se define a manera general como: “expansión de los mercados de capitales, bienes, servicios, mano de obra e información más allá de las fronteras nacionales”. En otras palabras, es un proceso político, económico y social que ocurre en el mundo entero por medio del cual cada vez existe una mayor interrelación entre unos lugares y otros por alejados que estén. Cabe también aclarar que el término abarca diferentes aspectos aparte de los mencionados anteriormente como cultura, seguridad, conocimiento y tecnología.

Ahora es interesante preguntarnos cómo afecta este fenómeno de globalización a la comunidad de jóvenes que desarrollan su vida en medio del auge de las nuevas tecnologías, el libre intercambio de información a velocidades nunca antes imaginadas y la gran demanda de nuevos e interesantes productos en el mercado.

Para Cerbino, los tiempos actuales, se caracterizan por una manera diferente de concebir el tiempo y el espacio. *“En la modernidad el tiempo era lineal, una sucesión de hechos, hoy el tiempo parecería tener una duración heterogénea gracias a la fascinación por las tecnologías que permiten “navegar” en él”*.³⁷

El sector urbano - juvenil constituye un sector social, dinámico y heterogéneo, por la manera como se han ido desplazando y constituyendo dentro del sistema, podemos decir que los jóvenes son los protagonistas de este medio globalizado. Con la globalización la mayor parte de los jóvenes es “esclavo” de las normas de la sociedad del mercado. La publicidad exige ampliamente la satisfacción de los deseos inmediatos.

³⁷ CERBINO Mauro, Culturas Juveniles en Guayaquil, Ed.Abya Yala. Guayaquil, 1999.

A lo largo de los últimos años la globalización ha generado un enorme impacto en los jóvenes. Evidentemente ha sido el grupo de la población que más ha sido “golpeado” por estos sucesos. Tales sucesos aparecen cargados de un amplio material de intercambio que fue posible por la apertura de los mercados, creando espacios propicios para la reproducción de identidades y de nuevos referentes.

Con esta explosión de identidades juveniles se ve reflejada la vida misma que se desarrolla dentro del sistema. Coexiste una expansión del consumo simbólico por un mayor acceso de la juventud a la educación formal, además de la presencia de los medios de comunicación, de los mundos virtuales y de la publicidad.

Como ya lo hemos mencionado anteriormente uno de los rasgos característicos de este proceso globalizador es el consumo. El consumo como tal se convierte en un fin en sí mismo. Para varios pensadores del tema social, los modelos definen el consumo como el lugar donde las clases y los grupos compiten por la aprobación del producto social. Es decir, como el lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos.

Otro hecho sobresaliente es que el consumo se materializa como sistema de integración y comunicación, logrando la objetivización de deseos o estableciéndose como un proceso ritual. De acuerdo con Mary Douglas y Baron Isherwood, además de sus usos prácticos los bienes materiales “*son necesarios para hacer visibles y estables las categorías de una cultura*”.³⁸ De esta manera se visualizan los significados sociales de las posesiones materiales. Con esto tenemos que el bien adquirido no sólo conserva una utilidad práctica, sino que además “*la función esencial del consumo en su capacidad para dar sentido*”.³⁹ Efectivamente este elemento de la globalización (consumo) incide en los procesos de configuración de nuevos espacios y construcciones sociales.

Dentro de estas generalidades respecto al consumo, aparece el concepto de consumo cultural. El consumo cultural es una práctica específica debido al carácter particular de los bienes culturales. Bajo este principio García-Canclini sostiene “*que los productos*

³⁸ Douglas, M. y B. Isherwood (1979), “*El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*”, México, D.F., Editorial Grijalbo.

³⁹ Douglas, M. y B. Isherwood (1979), “*El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*”, México, D.F., Editorial Grijalbo.

culturales se distinguen porque su valor simbólico predomina sobre su valor de uso (o de cambio)”.⁴⁰ Estos valores simbólicos crean identidades. Identidades que día a día se multiplican y se ubican en el medio urbano.

Una vez posicionadas estas identidades nacientes en la ciudad, sale a la luz que los consumos culturales ocupan un lugar clave en la organización del tiempo libre de los jóvenes. Podemos observar como los medios alcanzan un lugar preponderante en los consumos culturales de los jóvenes.

Más adelante esto nos conduce a la “*mediatización de la cultura*”⁴¹ debido a la dinámica con la que se maneja la información en esta sociedad de redes. Este acontecimiento no incide exclusivamente en los jóvenes, sino en la sociedad en general. Pero, de alguna forma es en ellos donde alcanza un mayor impacto debido a la cercanía y a su capacidad de relacionarse con las diversas tecnologías de la comunicación. Por ejemplo tenemos el caso de la provincia de Pichincha que presenta el más alto índice de uso de internet, *el 44,5%*⁴² de su población en general emplean este medio tecnológico. Mientras que a nivel nacional las últimas estadísticas que presentó el INEC respecto al uso del internet refleja que el grupo de jóvenes entre los 16 y los 24 años son los más “conectados” con esta herramienta de comunicación, del cien por ciento de este grupo de edad, *el 59,4%*⁴³ lo usa. Además, el siguiente grupo de edad, es decir, los individuos entre 25 y 34 años; que en parte contiene a población joven (hasta los 29 años); el porcentaje se uso de internet en relación a las personas de este grupo etario también presenta un alto índice (*39,6%*).⁴⁴

De esta manera los propios medios de información construyen rutinas, hábitos de consumo, formas de manejar y manipular tecnología y discursos que se elaboran desde la relación con ellos.

⁴⁰ García-Canclini, (1999) “El consumo cultural: una propuesta teórica”, en *El consumo cultural en América Latina*, G. Sunkel (coord.), Bogotá, D.C., Convenio Andrés Bello.

⁴¹ **Mediatización de la cultura:** Significa que los medios influyen claramente en los sujetos y en las sociedades, en su forma de relacionarse, de pensar y de actuar. Y que las tecnologías tienen un papel fundamental para que esto suceda.

⁴² INEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos).

⁴³ INEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos).

⁴⁴ INEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos).

Para James Llul, *“Las teorías del imperialismo cultural y medial coinciden con otra hipótesis nacida en la temprana ciencia social del siglo veinte: los “efectos de los medios” o “los efectos directos”. La teoría de los efectos mediales postula que los medios de comunicación de masas arrollan a las audiencias masivas en extendidos procesos de comunicación masiva. Igual como las explicaciones del imperialismo cultural que se basan fuertemente en el Marxismo y la teoría de la sociedad de masas, la relación entre emisores y receptores de mensajes es considerada explotadora y unidireccional. Un estímulo poderoso provoca las respuestas deseadas. La estructura conquista la función. Los medios de comunicación y las industrias culturales corrompen la cultura, contaminan la conciencia, manipulan la conducta y socavan el potencial humano”*⁴⁵

Consecuentemente tenemos una sociedad que ha sido creada a partir de los efectos de los medios sobre ella. Todos los actores están inmersos en este fenómeno de cambio. Las relaciones y los vínculos que se establecen están ligados al consumo que los individuos adquieren en el medio globalizado. Uno de los consumos más “poderoso” y determinante de esta época, es el consumo cultural. Este tipo de mercancía sobresale del resto por la manera como salta a la vista del consumidor. Por su composición, los bienes culturales se configuran como manifestaciones novedosas y dinámicas que llaman la atención del espectador, sobre todo de los jóvenes.

Todo extremo muchas veces es mal visto por la sociedad en general. Tal como lo menciona Llul, al referirse a la idea de que las industrias culturales han llegado a corromper la cultura, e incluso advierte que tales productos han manipulado la conducta de los individuos. En este punto el autor se refiere a la idea de la incidencia de las nuevas propuestas culturales en la conformación de nuevas identidades y nuevos colectivos.

Entre los jóvenes y su medio exterior aparece la interrogante de saber, conocer y entender sus propios intereses. Es decir, se busca resolver la inquietud que nace en ellos

⁴⁵ LLUL James, Hacia una nueva conceptualización evolutiva de la comunicación “cultural”, Comunicar, vol. XVIII, num. 36, 2011, pp. 25 -34, Huelva, España.

respecto a la constitución de su propia identidad y con ello a establecer aquel lazo que los unirá con sus iguales.

2.3. La búsqueda de una identidad

2.3.1. La Identidad: la necesidad del sentido de pertenencia

En el medio social se ha construido la idea de que todo ser humano busca reconocimiento y, es en esa búsqueda de reconocimiento que el individuo se da cuenta que es más factible lograrlo cuando se junta con iguales. Esto quiere decir, con individuos que manifiesten estilos de vida, gustos y discursos semejantes. Al lograr juntarse estos iguales y compartir entre ellos características y rasgos en común, establecen lo que más adelante vamos a conocer como *identidad*.

La formación de la identidad es un proceso que comienza a configurarse a partir de ciertas condiciones propias de la persona, presentes desde el momento de su nacimiento, junto a ciertos hechos y experiencias básicas. A partir de lo anterior, la identidad se forma otorgándonos una imagen compleja sobre nosotros mismos, la que nos permite actuar en forma coherente según lo que pensamos. El proceso de construcción de identidad es difícil y se asocia a condiciones sociales, culturales e históricas específicas.

En este período, el de la juventud, se presenta una constante búsqueda de respuestas a las preguntas que surgen en función de tres esferas: el sí mismo, el grupo y la sociedad. De hecho es en esta interrelación de estos tres momentos que el individuo logra “establecerse” bajo una identidad propia que demuestra su postura y sus condiciones frente a la vida.

Como seres individuales en el transcurso del tiempo, los jóvenes van adquiriendo todo el bagaje de información que se va tejiendo afuera y que son consumidos por ellos de diversas maneras. Así, se ve reflejado el sentido que atraviesa la vida del joven, es decir, el hecho de que procesen toda la información a velocidades impresionantes. Ver, pensar, sentir todos estas pautas son como flashes que transcurren en el proceso de formación de una identidad propia.

Cuando se habla de identidad se refiere, no a una especie de esencia con la que nacemos o a un conjunto de disposiciones internas que permanecen fundamentalmente iguales

durante toda la vida independientemente del medio social donde la persona se encuentre,” *sino se refiere a un proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas.*”⁴⁶

*Para Mead los individuos interactúan mediante gestos significantes, símbolos lingüísticos que tienen un contenido que es más o menos el mismo para individuos diferentes y por lo tanto significan la misma cosas para todos ellos*⁴⁷.

Tal como lo menciona Aura Zepeda Rodríguez, “*Como vemos, la formación de la identidad sólo se realiza en función de la interacción con el medio externo, ya que en una situación de aislamiento, las características individuales resultan absolutamente irrelevantes y transparentes*”.⁴⁸

Al referirse al medio externo, ella directa o indirectamente involucra a un sinnúmero de factores que van a incidir en la construcción de un tipo de identidad. Dichos factores surgen en la interacción de los individuos con el mundo de afuera, un mundo que hoy es diverso y cambiante.

Es en esta relación con el medio cargado de particularidades que los jóvenes van “ampliando” su horizonte en cuanto a gustos e intereses. Es decir, en los actuales momentos en el medio urbano donde nuevas culturas juveniles emergen, existen más opciones en cuanto a ofertas de consumo cultural y simbólico en relación a un par de décadas atrás.

Los ejemplos de gustos y de prácticas y consumos culturales que vienen poblando cada uno de los espacios en una ciudad y miles más que podrían presentarse, demuestran que las personas adquieren “*habitus*”, en otras palabras, que están predispuestas a disfrutar de ciertas experiencias. Este término es propuesto por Pierre Bourdieu dentro del campo sociológico. Bourdieu se centra en la práctica, considerada por él como “*el producto de la relación dialéctica entre la acción y la estructura*”.

⁴⁶ MEAD George, *Mind, Self and Society*, (Chicago:University of Chicago Press, 1974).

⁴⁷ revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/.../2476

⁴⁸ <http://www.gestiopolis.com/organizacion-talento-2/identidad-adolescencia.htm>

Estos habitus, si bien tienen un carácter subjetivo, no son de carácter individual, puesto que no pueden explicarse completamente si paralelamente no se reflexiona sobre el lugar u objetivo que las personas que adquieren esos habitus ocupan en la sociedad.

Por *habitus*, no deben entenderse "hábitos" o prácticas adquiridas, hechas por costumbre, pues el habitus existe antes que ellas, generándolas, dándoles forma: estructurándolas. Los habitus son principios cognitivos o formas básicas de interpretación del mundo que en primer lugar están estructuradas porque guardan una relación con la posición social de las personas y además, son estructurantes porque originan en esas mismas personas un conjunto de prácticas y de representaciones estructuradas por su mismo funcionamiento.

Es fundamental tener en cuenta el rasgo particular de este proceso, si bien los contenidos del habitus son subjetivamente de las personas, estos están estructurados objetivamente por la posición social. Es decir, las prácticas que son visibilizadas en la cotidianidad de los individuos, si bien es cierto han sido interiorizadas y "trabajadas" por su personalidad, han sido posibles sólo y exclusivamente a partir de un intercambio con el medio social. Es en esa relación con los otros que nuestras prácticas van adquiriendo sentido y valor. Todo esto más adelante dará lugar a nuevas construcciones sociales.

*"El habitus es a la vez un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de las prácticas. Y, en los dos casos, sus operaciones expresan la posición social en la cual se ha construido. En consecuencia, el habitus produce prácticas y representaciones que están disponibles para la clasificación, que están objetivamente diferenciadas. (...). Por lo tanto las representaciones de los agentes varían según su posición (...) y según su habitus como sistema de esquemas de percepción y apreciación, como estructuras cognitivas y evaluativas que adquieren a través de la experiencia duradera de una posición en el mundo social."*⁴⁹

Por lo tanto propone Bourdieu, que las prácticas sociales no se construyen en un vacío social, sino desde una posición que se expresa en habitus. Bajo esta misma interpretación, la visión que cada persona tiene de la realidad social se deriva de su

⁴⁹ BOURDIEU, Pierre, Espacio social y poder simbólico en Cosas Dichas, Barcelona, Gedisa, 1995.

posición en este espacio. Los diversos usos de los bienes culturales, afirma Bourdieu, no sólo se explican por la manera como se distribuye la oferta y las alternativas culturales, o por la posibilidad económica para adquirirlos, sino también, y sobre todo, por la posesión de un capital cultural y educativo que permite a los sujetos consumir asistir y disfrutar las alternativas existentes. Para este autor, condiciones de vida diferentes producen habitus distintos, ya que las condiciones de existencia de cada clase imponen maneras de clasificar, apreciar, desear y sentir lo necesario. *“El habitus se constituye en el origen de las prácticas culturales y su eficacia se percibe [...] cuando ingresos iguales se encuentran asociados con consumos muy diferentes, que sólo pueden entenderse si se supone la intervención de principios de selección diferentes”*⁵⁰. Observamos que todos los principios de selección que los jóvenes van adquiriendo en el medio exterior giran en función de su condición y de sus necesidades.

Con el consumo de bienes en el espacio tan diverso que se presenta ahora, se va “fortaleciendo” la capacidad de selección de los jóvenes en cuanto a la utilidad de los mismos. Estos principios van guiados por el gusto.

El gusto se concreta en el consumo de unos objetos simbólicos; *de la no vulgaridad, de la no repetición para todo el mundo, es decir, de la distinción.* ⁵¹Esto se construye por oposición o aproximación al "sentido del lugar que los otros ocupan" en el mundo. Esto nos manifiesta que tal distinción que aparece con el gusto nos posiciona en el mundo, nos diferencia del resto y nos delimita al momento de querer formar una agrupación con sus propias características.

Este concepto de gusto también se configura como aquello que tiene poder simbólico, es decir, tiene el poder de estructurar las diferencias y las semejanzas que los otros gustos tienen para con él, sin que esta estructuración desigual sea por lo general cuestionada.

"A través de la distribución de propiedades, el mundo social se presenta, objetivamente, como un sistema simbólico que está organizado según la lógica de la diferencia, de la distancia diferencial. El espacio social tiende a funcionar como un espacio simbólico,

⁵⁰ BOURDIEU Pierre, *La Distinción*. Taurus: Madrid, 1988.

⁵¹ BOURDIEU, Pierre, *La Distinción*, Taurus, México, 2002.

*un espacio de estilos de vida y grupos de status, caracterizados por diferentes estilos de vida."*⁵²

La relación entre cultura e identidad es entonces muy estrecha en cuanto ambas son construcciones simbólicas, pero indudablemente no son la misma cosa. *Mientras la cultura es una estructura de significados incorporados en formas simbólicas a través de los cuales los individuos se comunican, la identidad es un discurso o relato sobre sí mismo construido en la interacción con otros mediante ese conjunto de significados culturales.*⁵³ De manera que mientras hablar de cultura es hablar de las formas simbólicas, referirnos a identidad es tratar la manera en que dichas formas simbólicas se movilizan en virtud de la construcción de una auto-imagen que más adelante dará paso a una identidad social.

La construcción de identidad es así un proceso que al mismo tiempo es cultural, material y social. Se dice que es cultural porque las personas se definen a sí mismas en términos de ciertas categorías compartidas, cuyo significado está culturalmente definido, tales como religión, género, clase, profesión, etnia, sexualidad, nacionalidad que permiten especificar al sujeto y su sentido de identidad. Estas categorías se llaman identidades culturales o colectivas. En segundo lugar es material porque los seres humanos proyectan simbólicamente su sí mismo, sus propias cualidades en cosas materiales, partiendo por su propio cuerpo. Se ven a sí mismos en ellas y las ven de acuerdo a su propia imagen.

Y evidentemente es social, porque la identidad implica una referencia y una necesidad de los "otros" de dos formas. Primero porque los otros son aquellos cuyas opiniones o criterios acerca de nosotros internalizamos, y por lo tanto las expectativas de ellos se transforman en nuestras propias auto expectativas. Pero por otro lado, también los "otros" son aquellos de los cuales queremos diferenciarnos. Por lo tanto, las ciencias sociales arman el debate a partir de los tres elementos que componen la identidad: categorías colectivas, posesiones y los "otros".

Las categorías colectivas se refieren al hecho de que toda definición identitaria requiere de categorías colectivas más generales que la especifican. Es sumamente necesario la

⁵² BOURDIEU, Pierre, *Espacio social y poder simbólico en Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa, 1995.

⁵³ revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/.../2476

aparición de estas categorías en el tema del surgimiento de nuevas identidades. Es imposible una autodefinición con categorías únicas no compartidas por otros.

Otro punto a tratar es respecto a las posesiones. La idea es que al producir, poseer o adquirir las cosas materiales, los seres humanos proyectan su sí mismo, sus propias cualidades en ellas, se ven reflejados a sí mismos en ellas. Tal como lo manifiesta Georg Simmel: *“Toda propiedad significa una extensión de la personalidad; mi propiedad es lo que obedece a mi voluntad, es decir, aquello en lo cual mi sí mismo se expresa y se realiza externamente. Y esto ocurre antes y más completamente que con ninguna otra cosa, con nuestro propio cuerpo, el cual, por esta razón constituye nuestra primera e indiscutible propiedad”*.⁵⁴

*Ante esta movilidad el joven traslada la representación física del espacio a su propio cuerpo. Es el cuerpo el primer espacio que se apropia y la primera dimensión simbolizada; el joven lo inscribe, lo enmascara, y lo muestra como primer referente de su presencia.*⁵⁵ Su cuerpo es la primera conquista, su primer territorio ganado. Si la territorialidad está inscrita en el cuerpo, la apropiación de los espacios externos se dará como una extensión de su propia representación corpórea.

*“A pesar que los estilos se han identificado a menudo con “uniformes” más o menos estereotipados, conviene precisar que lo importante aquí es la forma en que los atuendos y accesorios son apropiados y utilizados por los propios jóvenes en la construcción de su identidad individual y colectiva, proceso que dista mucho de ser mimético y también mecánico.”*⁵⁶

En consecuencia la dinámica juvenil se establece en función de su propia representación corpórea. A partir de ella se comunica y se expresa buscando el reconocimiento de su existencia y de su identidad desde ese conjunto semántico que es su cuerpo, sus acciones comunicativas se establecen de acuerdo a las reflexiones y los procesos que interactúan con él.

⁵⁴ SIMMEL Georg, Sociología, Espasa Calpe, 1939, Madrid.

⁵⁵ www.insumisos.com/.../Cultura%20juvenil%20y%20medios.pdf

⁵⁶ FEIXA Carlos, “Tribus urbanas y chavos banda: Las culturas juveniles en Cataluña y México” en *Nueva Antropología*. UAM-ACIESAS, vol. XIV, marzo 1995.

Por eso el joven al recuperar el cuerpo, rechaza toda concepción antropológica que separa lo inteligible de lo corpóreo, se instala en la dimensión orgánica y sensorial de la comunicación. Los jóvenes hacen del cuerpo un vehículo de identidad mediante su “decoración” permanente.

Es así que muchos jóvenes dicen que estas “máscaras momentáneas” que suscriben sobre su cuerpo les permiten irse en contra de lo establecido. Es decir, ellos no quieren seguir reproduciendo formas de normatividad o de “aceptación” de lo impuesto por el sistema como “normal o estéticamente agradable”. Si esto es así, entonces los objetos pueden influenciar la personalidad humana. Los consumos de bienes que adquirimos en la práctica social vienen a determinar lo que somos. Uno de estos bienes es la música y todo lo que su temática representa.

El acceso a ciertos bienes materiales, el consumo de ciertos productos, puede también llegar a ser un medio de acceso a un grupo imaginado representado por esos bienes; puede llegar a ser una manera de obtener reconocimiento. Las cosas materiales hacen pertenecer o dan el sentido de pertenencia en una comunidad deseada. En esta medida ellas contribuyen a modelar las identidades personales al simbolizar una identidad colectiva o cultural a la cual se quiere acceder. Por lo tanto, la identidad en un sentido personal es algo que el individuo le presenta a los otros y que los otros le presentan a él. La identidad supone la existencia del grupo humano.

Erikson expresa esta idea diciendo que en el proceso de *identificación* “*el individuo se juzga a sí mismo a la luz de lo que percibe como la manera en que los otros lo juzgan a él.*”⁵⁷ El medio social no sólo nos rodea, sino que también está dentro de nosotros. En este sentido se podría decir que las identidades vienen de afuera en la medida que son la manera como los otros nos reconocen, pero vienen de adentro en la medida que nuestro auto-reconocimiento es una función del reconocimiento de los otros que hemos internalizado.

En este sentido es como se visibiliza la trascendencia de los otros en la conformación de un tipo de identidad, que más adelante dará lugar a la creación de nuevos espacios y representaciones.

⁵⁷ ERIKSON E., *Identity, Youth and Crisis* (London: Faber & Faber, 1968).

Así, poco a poco se va mostrando un contexto nuevo donde los jóvenes han establecido lugares de sociabilidad y referentes distintos a los de antes. Están constantemente inventando e improvisando nuevos significantes (vestuario, peinado, lugares, etc.) que poseen interpretaciones diferentes, y que a su vez, son el acicate para crear otras identidades. Precisamente estas identidades reflejan lo que sucede en el mundo y la forma de vivirlo en la cotidianidad, hablan del presente y cómo los jóvenes se apropian de este momento de la historia.

Las identidades juveniles hoy por hoy reflejan la vida misma. Tal y como lo definen algunos pensadores de los fenómenos urbanos: *“Los jóvenes transmiten un collage de elementos de otras épocas, una mezcla de gustos que en otros tiempos podrían haber parecido absurdos”*.

2.4. Culturas juveniles: Sus orígenes y su evolución

2.4.1. ¿Qué son las tribus urbanas juveniles?

En el presente que hoy se mueve y desplaza frente a nosotros, las sociedades son masivas, heterogéneas, no tienen patrones de conducta ni estilos de vida generalizables, se forman de una pluralidad de cosmovisiones que forman a su vez una pluralidad de subculturas que conviven en aparente equilibrio. Dicha masificación urbana implica la fragmentación cultural y social, lo cual es la característica más importante de la posmodernidad.

Tratar de entender los procesos que viven las ciudades posmodernas actuales es complicado pero no imposible. Al involucrarse en el análisis de dichas dinámicas, las tribus urbanas juveniles quedan implícitas para esta interpretación. Es decir, involucra de una u otra forma comprender las formas de unirse y de separarse de estos colectivos. Salen a la luz sus semejanzas y diferencias.

La terminología de **“tribus urbanas”** fue usada por primera vez por el sociólogo francés Michel Maffesoli. A criterio de este autor, *“Las tribus serían grupos fundados en la comunidad de emociones que se oponen a la pasividad del individuo común frente*

*a la sociedad de masas, que sociabilizan usando los mismos códigos, tienen las mismas costumbres y frecuentan los mismos lugares.”*⁵⁸

Las tribus reúnen a jóvenes que comparten espacios similares y se comunican a través de los mismos códigos estéticos, se visten parecidos, hablan parecido y sobre todo, escuchan la misma música. Entonces vemos como entre jóvenes conforman una unidad homogénea pero si se los compara con el resto de la sociedad son bastante diferentes, o por decirlo de otro modo, “especiales”.

En nuestro país las tribus han sido tema desde hace algunos años. Dentro de todo el enredo de géneros y subgéneros se distinguen múltiples propuestas y construcciones que han sido el resultado de encuentros, movilizaciones y participación por parte de los jóvenes. Todo esto da lugar al interés por retomar y profundizar dentro de este estudio a una de las tantas manifestaciones de identidad. Estas son las “tribus urbano / juveniles” y con ellas todo su contexto. Bajo este objetivo hemos tomado a varios autores que han escrito sobre la juventud y cada uno de los procesos que han vivido los jóvenes en general. Entre dichos autores tenemos a Costa, Pérez y Tropea que nos presentan la realidad que viven los jóvenes al interior de las tribus urbanas. Además he retomado a otros pensadores como Piscitelli, Clark, Feixa, entre otros.

*Las “tribus urbanas”, “se constituyen como un conjunto de reglas específicas (diferenciadoras) a las que el joven decide confiar su imagen parcial o global, con diferentes –pero siempre bastantes altos- niveles de implicación personal.”*⁵⁹ En este sentido podemos ver como el joven entrega su ser social (interno y externo) a este grupo que lo “acoge” bajo un esquema de actitudes y comportamientos propios a sus estilos de vida. La pregunta es ¿qué hace que estas nuevas construcciones sociales conserven ciertas particularidades que las diferencien de procesos anteriores?

Los fenómenos culturales de este tiempo se configuran bajo una forma específica: *la neobarroca*. El universo juvenil no escapa de ello. *Gillo Dorfles utiliza este término*

⁵⁸ MAFESOLI Michel, El tiempo de las Tribus, Icaria, 1990.

⁵⁹ COSTA Pere – Oriol, PÉREZ José, TROPEA Fabio, “*Tribus Urbanas: El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*”, Paidós, España, 1996.

*para definir a los sucesos que empiezan a perder caracteres de orden y simetría y empiezan a mostrar a todo como desarmónico o asimétrico.*⁶⁰

En el texto de Piscitelli, *Ciberculturas 2.0*, se menciona que “*lo propio de la creatividad neobarroca es una sensibilidad estética caracterizada por:*

a) teratología o gusto literario por los monstruos;

b) fascinación por los laberintos;

c) oscuridad conceptual - matemática de los conjuntos;

e) entropía;

f) negro como emblema cyberpunk;

g) culto al héroe, donde la admiración de la fuerza sustituye a la seducción por la inteligencia, y

*h) estética de alta fidelidad”.*⁶¹

Cada una de estas características nos conduce al mundo del joven y a sus nuevas manifestaciones conocidas hoy por hoy como tribus urbano juveniles.

El acercamiento a la teratología aparece como resultado de la gran cantidad de información, de referentes, pero sobre todo por el surgimiento de gustos estéticos que por lo general sobresalen de lo común. Cabellos pintados de colores fuertes, tatuajes en cualquier parte del cuerpo, piercings, cortes de cabello de acuerdo a la “tribu” a la que pertenecen. El uso excesivo de estos bienes estéticos y culturales hace que el joven refleje esa inclinación por mostrarse como misterioso, como “monstruoso”. Parte de este mismo proceso es su fascinación y preferencia por el color negro. Este color negro como “emblema” de este momento neobarroco que vive la sociedad, nos refleja que en todas las “tribus” urbanas juveniles lo utilizan en la construcción estética de cada una de estas identidades.

⁶⁰ PISCITELLI Alejandro. “*Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*”, Paidós, 2002, Buenos Aires.

⁶¹ PISCITELLI Alejandro. “*Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*”, Paidós, 2002, Buenos Aires.

Existe una interdependencia entre las pautas que menciono, de manera que *“estas piezas sueltas no arman un buen rompecabezas, pero cuando las ensamblamos en los procesos culturales, emerge una forma de acción social que tiene como ejes constitutivos la simulación, la interactividad y la virtualidad”*.⁶²

El joven mediante este proceso busca llamar la atención y reconocerse como único mediante los gustos e intereses que tiene.

Las tribus son un medio de contacto físico. Es la búsqueda de sentir la cercanía de los cuerpos, del colectivo. Esta constante búsqueda se da debido a la necesidad de los individuos de no perecer en una sociedad tecnologizada y con una naturaleza de aislamiento que se visualiza con una de las situaciones más visibles de la posmodernidad: la competencia.

Como respuesta a esta situación de competencia que se hace más fuerte con la expansión de los medios y con la globalización de los mercados, los jóvenes que se adhieren a las “tribus” tienen en general, actitudes de protesta a la sociedad adulta y a sus instituciones.

De esta manera, con la vestimenta propia de la “tribu”, con los símbolos que utilizan, con el lenguaje y con los ritos que viven en su cotidianidad de acuerdo al grupo al que pertenecen, muestran su diferenciación en cuanto al mundo adulto que ha sido “normalizado”. Es decir, expresan su rebeldía y desacuerdo para posteriormente dar paso a la construcción de una nueva identidad y de una nueva reputación.

Todo ello porque en esta segunda modernidad (posmodernidad), el tejido social con todas sus relaciones operan de diferentes maneras a lo que se tenía anteriormente. Este actual período se caracteriza por una sustitución de principios y mecanismos de organización tradicionales. La fugacidad y la convertibilidad de los hechos y de las relaciones son sumamente visibles en estos tiempos.

⁶² PISCITELLI Alejandro. *“Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes”*, Paidós, 2002, Buenos Aires.

Las tribus urbanas se levantan sobre un espacio que es vital para su existencia, el espacio urbano. Es en el escenario de la ciudad que marcan y conquistan “territorios”, ponen su huella y se sienten totalmente identificados al punto de defenderlos, el momento en que quieren invadir o adueñarse de su lugar. Estos lugares son las plazas, los barrios, bares, universidades. La posesión y uso de este territorio son categorías que se posicionan tanto en el nivel físico como simbólico. Cada espacio le permite al joven autoafirmarse dentro de una “tribu” en particular. De allí que se refleja una mezcla entre la parte afectiva con la posesiva.

Si bien es cierto el término de tribus urbanas juveniles muchas veces es categorizado como peyorativo, sin embargo esto no quiere decir que esta manera de nombrarlo ha quedado al margen del campo de los estudios sociales. Para varios autores es una expresión informal de lo que conocemos por cultura juvenil.

Pero, ¿qué otros términos giran en torno a este fenómeno de gran controversia en la actualidad? ¿Dónde quedan las otras terminologías que involucran a la problemática juvenil? o ¿qué relación guardan con el término de subcultura, contracultura o cultura juvenil?

La palabra *subcultura* ha sido utilizada a lo largo de la historia a partir de ciertos acontecimientos que marcaron la vida de los colectivos sociales.

En primer lugar, empieza a ser utilizada para describir un aspecto visual y un comportamiento que va a distinguir a los diferentes grupos. Un segundo aspecto es cuando la Sociología Americana, la Escuela de Chicago, la utilizó para hacer referencia a una teoría de desviaciones del comportamiento de los individuos. El tercer punto que guarda vínculo con la utilización de esta palabra se da a mediados de los años 70 con la creación del Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS).

La Escuela de Chicago junto con algunos sociólogos pertenecientes a esta institución, realizan una serie de estudios que se basan en la situación y los conflictos de su propia

ciudad. En dichos análisis se tratan temas como la delincuencia, la marginalidad social, la prostitución, las culturas juveniles, entre otros.

A partir de esto se toca una nueva esfera que sale a flote en esos días, la de las problemáticas y tendencias juveniles.

La subcultura aparece como un grupo que quiere crear una sociedad para sí mismos debido a que no existe ninguna adecuada a sus necesidades.

El Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), a través de su equipo académico propone un nuevo modelo para estudiar a los jóvenes. Esta idea es la de subcultura. Se empieza a entender a la subcultura como la operación de resistencia de los jóvenes.

Es de resistencia porque responde a la inconformidad con algunas de las medidas del sistema. Además se va configurando como un grupo distinto con estructuras identificables que le permite diferenciarse del adultocentrismo sin dejar de articularse con el mismo.

Después de la posguerra surgen algunas subculturas como los skinheads, los punks y algunas otras más. Mediante su vestimenta, su lenguaje, sus gestos y sus expresiones en general, rechazaban la cultura dominante.

En los años 60, surge el término de *contracultura* como resultado del movimiento hippie. Así mismo esta terminología muestra su desacuerdo hacia la figura dominante y la sociedad en general.

Para J. Clark este concepto también “*ataca a las instituciones que representan el sistema dominante y reproductor que son la familia, la escuela, los medios y el matrimonio.*”⁶³

José Agustín define a la contracultura como “*una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se*

⁶³ CLARK J, “Subcultures, Cultures and Class: a theoretical overview”, Londres, 1976.

enfrentan o trascienden la cultura institucional".⁶⁴ Este proceso entre "iguales", da lugar a la creación de sus propios medios, de lenguaje y de actitudes. Por otro lado otro autor establece que *"la contracultura puede entenderse como aquello que se opone a toda forma de convención social o de conservadurismo, a todo lo establecido que permanece inmutable o incambiable"*.⁶⁵

En la actualidad, la palabra contracultura es utilizada para hacer alusión a aquellas acciones o actividades que tratan de salir de los estándares.

Más adelante en la década de los noventa, tanto en España como en México empieza a surgir el término de culturas juveniles. Carlos Feixa, español, a través de su obra propone definir lo que serían las culturas juveniles. Para él las culturas juveniles *"son un espacio donde las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre o en espacios intersticiales de la vida institucional, además definen la aparición de micro sociedades juveniles, con grados significativos de autonomía respecto de las instituciones adultas"*.⁶⁶

Según Feixa existen cinco factores que generan un cambio profundo en las condiciones sociales y que inciden en la aparición de las culturas juveniles.

Estos puntos son:

- 1) la emergencia de un Estado de Bienestar que genera condiciones para acceder a más recursos,*
- 2) la crisis de la autoridad patriarcal e institucional,*
- 3) el nacimiento del "teenage market" (mercado para jóvenes),*
- 4) creciente poder de los medios de comunicación masiva y*
- 5) los procesos de modernización introducidos por el capitalismo.*⁶⁷

⁶⁴ José Agustín, *"La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas"*, Grijalbo, México, 1996.

⁶⁵ VILLAREAL R. "Los quebrantos de la contracultura mexicana" en MARTINEZ C., "Cultura Contra Cultura: diez años de contracultura en México", México, Plaza Janés Crónica, 2000.

⁶⁶ FEIXA Carlos, "El reloj de arena: culturas juveniles", Causa Joven – IMJ, México, 1998.

⁶⁷ FEIXA Carlos, "El reloj de arena: culturas juveniles", Causa Joven – IMJ, México, 1998.

Con esto conocemos que el término define a los jóvenes que construyen diferentes modos de vida alrededor del tiempo libre y de la idea del ocio. Así mismo, manifiesta que no son en su totalidad autónomas de las instituciones adultas. Propiamente puntualiza que estas construcciones sociales son un conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales juveniles.

Parafraseando a Ramiro Navarro Kuri, si la reacción juvenil es entendida como *contracultura*, bien podría decirse que se trata de un rechazo a las instituciones de la modernidad (Estado-instituciones, educación-saber, orden normalidad, usos-conducta, gusto-buen sentido, etcétera), pero no se sitúa en una acción “contra la cultura”, sino contra aquellos saberes-instituciones que enmascaran el poder. Por otro lado, si aceptamos designar a las producciones juveniles como *subculturas*, implícitamente aceptamos también una concepción “desarrollista” o de “minoría de edad”. Entonces, como bien señala Carles Feixas, el término más conveniente para mencionar a estos grupos sociales, es el de *culturas juveniles*.

Teniendo en cuenta estos conceptos que previamente explicamos, aparece la relación con la noción de *tribus urbanas*⁶⁸ que es el término con el que empezamos la explicación de este estudio.

Las tribus urbanas es una terminología actual (la más nueva de todas), que se utiliza para referirnos a la existencia de nuevos grupos juveniles que se reúnen alrededor del nomadismo y de un sentido de pertenencia.

Maffesoli relaciona el nomadismo con la idea de un hedonismo⁶⁹ latente y un corporeísmo exacerbado. Esto refleja como los grupos juveniles aman su encuentro y

⁶⁸ **Tribus urbanas:** Es el término más cercano con el que se ha ido trabajando el tema de las culturas juveniles. Son los grupos que se configuran en las zonas urbanas de cualquier ciudad en el mundo. Este tipo de grupo de personas (jóvenes) les une ciertas actividades como la vestimenta, estilos, gusto musical. Este conjunto de elementos que al comienzo pueden ser de unos pocos, terminan marcando una tendencia como moda, para luego, terminar constituyéndose como parte de una forma de vida la cual las diferencia del resto. Esto irá determinando donde, cuando y con quien reunirse. Muchas veces el término es catalogado como despectivo o peyorativo, sin embargo ha sido aceptado por parte de la comunidad académica.

reencuentro con la corporalidad (tatuajes, perforaciones), y con la vitalidad como si fueran niños eternos.

Para el autor, el joven pone por encima de todo un proceso de individualización en donde existe la necesidad de socializar, creándose un narcisismo de grupo que se entiende como la continua adulación grupal. Por esta razón para Maffesoli la tribu urbana es un grupo transitorio y con gusto por la visibilidad.

*“La principal delimitación del concepto de tribu urbana es ver a los grupos sólo como manifestaciones momentáneas, con sentimientos de nomadismo y sociabilidad”.*⁷⁰

Efectivamente este término tiende a reducirse al pensarlo como un fenómeno momentáneo que no tiene trascendencia por el constante movimiento y cambio que representa con las condiciones de la posmodernidad.

De esta manera observamos cómo cada una de estas terminologías no escapan de la relación con el universo del joven. Ya desde tiempos atrás se trabajaba con la problemática juvenil y su impacto en la sociedad.

Para quienes estudian los fenómenos urbanos juveniles el término que abarca todo este gran entramado de relaciones y experiencias es el de Cultura juvenil a manera general, pero el concepto de tribu urbana no queda relegado, más bien toma fuerza y se posiciona en el imaginario de quienes están más vinculados con los hechos en estudio, los jóvenes mismo.

Con breves palabras Feixa diferencia entre el uso y la concepción de ambas terminologías: *“Tribus urbanas es un concepto que permite justificar y explicar todas las expresiones efímeras que van y seguirán surgiendo con los años, y culturas juveniles son expresiones colectivas que se reúnen en virtud del ocio y del tiempo*

⁶⁹ **Hedonismo:** Es una doctrina filosófica que proclama el placer como fin supremo de la vida. Por eso, los hedonistas basan su existencia en la búsqueda del placer y en la supresión del dolor.

⁷⁰ MAFFESOLI Michel, *“El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas”*, Editorial Siglo XXI, México, 2004.

libre".⁷¹ Por lo tanto, ambas figuras se fusionan y trabajan conjuntamente para interpretar lo que está ocurriendo en el presente de los jóvenes.

2.5. Participación social

La Participación Social es un proceso colectivo de inclusión de los diversos actores en la toma de decisiones y en dictar propuestas. Este suceso participativo incide en la dinámica que se forma en las relaciones de poder dentro de la diversidad.

Según Martín Hopenhayn podría definirse el concepto de participación *como toda acción colectiva de individuos orientada a la satisfacción de determinados objetivos. La consecución de tales objetivos supone la existencia de una identidad colectiva anclada en la presencia de valores, intereses y motivaciones compartidas que dan sustento a la existencia de un "nosotros"*.⁷²

*"La participación en el pasado era completamente institucionalizada, mientras que ahora, la participación busca modalidades horizontales, redes informales, flexibles y temporales, que permitan el involucramiento de un mayor número de individuos y evite el estancamiento de un mayor número de individuos y evite el estancamiento y manejo burocrático de los procesos"*⁷³. Siendo la participación, arista mayor en la construcción del tejido social como base del desarrollo humano.

La participación social es la aceptación de uno o varios individuos respecto a la importancia de su vinculación, inserción, y trabajo como miembros de una comunidad o agrupación en la toma y ejecución de decisiones. Los actores sociales participan y encaminan sus acciones una con respecto a la otra. En general se la reconoce como una "motivación" para tomar decisiones en virtud de lograr un objetivo en la sociedad o

⁷¹ FEIXA Carlos, "El reloj de arena: culturas juveniles", Causa Joven – IMJ, México, 1998.

⁷² HOPENHAYN Martín, PARTICIPACIÓN JUVENIL Y POLÍTICA PÚBLICA: UN MODELO PARA ARMAR, Trabajo presentado en I Congreso de la Asociación Latinoamericana de Población, ALAP, realizado en Caxambú- MG – Brasil, de 18- 20 de Septiembre de 2004.

⁷³ dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/305/8/Anexos.pdf

grupo social. No es más que un proceso conjunto a través del cual se plantea una corresponsabilidad entre las autoridades y los integrantes de cada colectivo para enfrentar los problemas que surgen en la cotidianidad

La participación como proceso de construcción social, permite la definición de los problemas comunes, de lo valioso para el conjunto. Permite incluir, reconocer al otro, aprender e interrogarnos con otros. Permite el consenso en torno a ideas de lo justo, de la equidad y la igualdad.

El concepto y la práctica de la participación social es fundamental para construir conjuntamente, para generar acciones sustentables, para crear consensos a partir de los cuales actuar. Porque si las acciones que generamos, que aceptamos o que votamos no están basadas en consensos logrados a partir de un proceso participativo los impactos logrados nunca serán inclusivos.

2.5.1. Relación participación social y jóvenes: participación y agrupación juvenil:

La participación social constituye una dimensión clave de la inclusión de los jóvenes en la sociedad, pues a través de este instrumento los jóvenes expresan tanto sus posibilidades como sus deseos de intervención en la construcción de una realidad compartida. Conviene mencionar que en la participación juvenil surgen espacios y prácticas a través de los cuales los jóvenes se involucran en proyectos colectivos. Además con estos hechos sociales se visualiza mecanismos de deliberación y negociación de intereses comunes que trascienden de la estrecha individualidad o grupo de referencia.

En ese sentido, podemos decir que en los actuales momentos nos encontramos ante un nuevo paradigma de participación juvenil, distinto al tradicional:

“mientras que en el pasado las identidades colectivas se formaban en torno a códigos socioeconómicos e ideológico-político, ahora se construyen alrededor de espacios de

acción relacionados a lo cotidiano (derechos de la mujer, defensa del medio ambiente, la no obligatoriedad del servicio militar, etc.; anteriormente los contenidos reivindicativos se inclinaban por mejorar las condiciones de vida (en educación, empleo, salud, etc.) actualmente se estructuran en torno al ejercicio de derechos (la sexualidad, la convivencia, entre otros); asimismo los valores predominantes tenían impronta mesiánica y global (el cambio social debe modificar la estructura para que cambien los individuos), hoy en día están más vinculados con el aquí y ahora, desde la lógica de los individuos, los grupos y las estructuras(en simultáneo).”⁷⁴

La organización y participación juvenil, constituyen en sí un derecho. Sin embargo, los niveles organizativos y de participación existentes entre los jóvenes son débiles.

“Cerca de una tercera parte de los jóvenes entre 10 y 24 años de ambos sexos no pertenecía, en 1995, a organización alguna. Los hombres participan más en organizaciones que las mujeres.”⁷⁵

Las organizaciones juveniles tienen características de espontaneidad el momento de su agrupación y posibilitan la creación de espacios de continuidad de la convivencia y cotidianidad de los adolescentes y jóvenes.

Siendo ese su interés primario, se van generando otro tipo de intereses propios de su condición, para algunos jóvenes, la organización les posibilita compartir sus demandas, expectativas y propuestas, al igual que pueden ir dilucidando ciertos problemas que se presentan en su cotidianidad, en ese sentido, podemos encontrar que muchas organizaciones giran en torno a la reivindicación y defensa de sus derechos, a ser reconocidos o escuchados como sujetos, o a dar respuestas a algunos de sus problemas reales. Los adolescentes y jóvenes encuentran en la organización aquello que las

⁷⁴ Rodríguez Ernesto, Actores estratégicos para el desarrollo en : JOVENes Revista de Estudios sobre la Juventud N# 11, Instituto Mexicano de la Juventud, Causa Joven, Centro de Investigación y Estudios sobre la juventud, México, 2002.

⁷⁵ Cevallos Chrystiam, Análisis Situacional de la Juventud en el Ecuador 2004, Banco Mundial.

instituciones de la sociedad no les reconoce: su capacidad de participar activamente y de tomar decisiones.

Para los jóvenes que forman parte de las organizaciones juveniles, ya sea formal o informal, éstas se convierten en una alternativa de adscripción y pertenencia frente a las pocas o nulas oportunidades de participación que estos encuentran en las instituciones “adultas” de la sociedad. En ese sentido, la organización permite el reconocimiento social, el fortalecimiento de la autovaloración como individuos capaces y construyen lazos afectivos que convierten a la organización en un espacio de relación cotidiana donde se conjugan propuestas, intereses y aspiraciones.

Los jóvenes estructuran formas organizativas en sus entornos, en sus realidades más cercanas, es decir en el barrio, la comunidad, la universidad, incluso en la iglesia. Eso expresa su interés por ganar espacios que permitan construirse como sujetos ciudadanos.

Son pocas las organizaciones sociales y políticas juveniles que han logrado trascender ese espacio cotidiano del barrio y la comunidad a la ciudad con temas que sobrepasan el interés particular o problemas más públicos y que afectan a la sociedad en general.

Las formas organizativas culturales, artísticas y con corte estético han aportado a determinados segmentos juveniles, más no han trascendido a la esfera pública, y aún cuando llegan a hacerlo no impactan a la ciudad. Sin embargo, no debemos desconocer que estas prácticas, aún cuando son menos orgánicas, son visibles en determinadas expresiones estéticas que de cierta manera tienen una incidencia cultural y que de una u otra manera van tejiendo una forma especial de participación ciudadana juvenil.

La participación juvenil entonces, debe ser entendida como un proceso en constante movimiento que nace como espacio de múltiples relaciones y convivencia entre las y los jóvenes. Los grupos y organizaciones nacen y mueren, renacen con nuevas propuestas. De esta forma los jóvenes van construyéndose como actores sociales protagonistas, que muestran sus valores, sus éticas, sus estéticas en los diversos escenarios urbanos.

El sentido de la agrupación es la búsqueda de una afirmación de sí mismo. Se manifiesta con un lenguaje propio, con la creación de un estilo particular que se ve reflejado en la vestimenta, en el baile y la música.

Si bien hoy la juventud manifiesta una fuerte desconfianza respecto de la oferta política del medio, por otro lado muestra mayor disposición a participar en acciones o actividades cuyas consecuencias son más visibles a corto plazo.

2.6. La organización: La importancia de construir un “espacio propio”

Esto que llamamos organización no es un acontecimiento nuevo. Desde las primeras poblaciones que existieron en la tierra se vio reflejada esta necesidad por el sentido de organización para satisfacer las necesidades de cada uno de sus miembros. Todos los que estudian y han trabajado con el tema de las prácticas sociales, ya sea de los humanos o de los demás animales, concuerdan y afirman que *el individuo por instinto o por tradición cultural, tiende a organizarse estable o temporalmente en manadas, grupos, pandillas, bandas.*⁷⁶ Por esta razón el joven busca reunirse con sus iguales para constituirse como una figura sobresaliente y visible en el medio.

En los tiempos actuales, existe una resignificación de los espacios, como espacios culturales y simbólicos. Cada espacio urbano, se convierte en espacio de identificación y de expresión. De esta manera cada ciudad crea una diferenciación de las otras por los símbolos que los propios habitantes manifiestan en ella. Un símbolo que cambia y resignifica con el tiempo y que se convierte en una manera de comunicar la cultura, sus mecanismos, procesos identitarios.

Es en este contexto que surgen nuevas formas de vivir y con ello nuevas formas de organizarse. Los jóvenes encuentran sus espacios y se apropian a su manera de la ciudad. Para la agrupación es en este espacio que el joven puede expresarse con libertad, donde puede decir lo que piensa, donde comparte ideas comunes con los otros jóvenes.

⁷⁶ COSTA Pere – Oriol, PÉREZ José, TROPEA Fabio, “*Tribus Urbanas: El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*”, Paidós, España, 1996.

La importancia de su propio espacio definitivamente radica en el hecho de que en esta instancia se les permite ser ellos mismos.

El espacio se convierte en el lugar de emancipación de las culturas juveniles. Es fundamental la importancia que se le otorga a la territorialidad simbólica. Frases como “esta es nuestra zona” o “aquí venimos sólo nosotros” son las que se escuchan en el día a día de las “tribus”.

En el texto de Undiks se lee: *“mientras la organización es aquel espacio al cual se integra el joven conscientemente por su propia voluntad y decisión, la vida cotidiana es algo “normal” y rutinario; es el espacio de pertenencia del joven y una forma que representa su Ser”*.⁷⁷

Lo cotidiano es el espacio donde se reproducen los patrones de comportamientos sociales y culturales, en donde sobresale lo común, lo conocido. En cambio la organización es el “espacio de lo no cotidiano”, que sale de la rutina y de lo común y da lugar a algo nuevo y problemático.

Los rituales de las agrupaciones son también expresión de su cosmovisión, de su manera de organizar el mundo y construir su entorno. En este sentido, la autoafirmación de los individuos resalta su modo de ser llevado a la producción simbólica, expresada en una dimensión espacio-temporal, con un lenguaje propio y con una forma de identificar su cuerpo con su territorio. Elementos que constituyen su identidad (hacia dentro) y su diferencia (hacia fuera).

En cuanto a lo que implica la organización, ésta ofrece un espacio a los jóvenes respecto a sus inquietudes sociales, cuestiones políticas e incluso su vida personal. Todo en virtud de una lógica de participación activa. A esto sumamos que la configuración de

⁷⁷ UNDIKS Andrés, SOTO Victor, STEIGLER Horst, RODRÌGUEZ Mauricio, *“Juventud Urbana y Exclusión Social”*, Editorial Hvmánitas, Buenos Aires.

una organización juvenil es una expresión del proceso de la formación de identidad del joven.

Las organizaciones realmente se convierten en la plataforma mediante la cual los jóvenes pretenden posicionarse en el medio.

La idea de espacio no solo es lo concerniente al espacio físico como tal. También se refiere al alcance y el posicionamiento que logran las culturas juveniles en la sociedad. Entonces se forman espacios que permiten cada vez más descubrir y consolidar identidades colectivas e individuales.

Conviene tener en cuenta que los jóvenes son aquellos que logran con mayor naturalidad adaptarse a nuestras sociedades aceleradas y cambiantes desarrollando nuevos espacios para socializar.

Efectivamente se requiere espacios de encuentro y desarrollo en donde sea posible conocerse, comunicarse, participar, organizarse, desarrollarse y buscar soluciones en conjunto que permitan proponer políticas juveniles.

Las organizaciones juveniles están consideradas como una alternativa de acción frente a la carencia de procesos participativos en la sociedad.

2.7. Los jóvenes y su lucha por ser “visibles”

2.7.1. Los movimientos juveniles

Antes de empezar con la definición de movimiento juvenil daremos lugar a una breve explicación de lo que es un movimiento social y la relación que conllevan ambos procesos.

Los movimientos sociales son aquellas formas de acción colectiva que guardan una relativa estabilidad organizativa, y una comunidad de objetivos, ideas e intereses entre sus miembros. Además mediante una línea de acción organizada refleja la voluntad de intervenir en lo político, de manera que incida en la gestión de un conflicto social.

Para Raschke, *un movimiento social es un actor colectivo que interviene en el proceso de cambio social*⁷⁸. Los movimientos son un contexto de acción colectiva formada por individuos ligados entre sí, no son simples “medios” del cambio social, son actores que se involucran activamente en el desarrollo de las cosas con el fin de influir sobre ese periodo.

*De esta manera “Un movimiento busca y practica una identidad colectiva. Esto quiere decir que las personas quieren vivir conjuntamente una específica forma de ver, estar y actuar en el mundo. Puede ser que en algunas ocasiones la intensidad de este hecho llegue a ser muy débil, sin embargo, debe existir para poder concebir un movimiento social. Debe haber un mínimo de compartir sentido, una común forma de interpretar y vivir la realidad”*⁷⁹.

Efectivamente un movimiento se configura y toma fuerza porque hay gente “dispuesta” a integrarse de esta forma. Todos quienes pertenecen a un movimiento tienen una forma específica de ver la realidad y de querer transformarla.

Los individuos eligen a los movimientos sociales como el medio para reclamar sus derechos. Observamos que en ocasiones algunos conflictos de la sociedad se presentan a través de los movimientos sociales en un contexto en particular. Así los movimientos nacen, se ponen en marcha, algunos permanecen y otros desaparecen.

Para Benford un marco de acción colectiva es *“el conjunto de creencias y significados emergentes y orientados a la acción que inspiran y legitiman las actividades y campañas del movimiento”*.⁸⁰

En el momento de la interacción simbólica se define y aceptan situaciones y acontecimientos sociales. Con ello se recupera nuevamente el rol de los significados y los procesos interpretativos. De la misma forma sobresale la importancia de las redes de

⁷⁸ RASCHKE Joachim, *Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriss*, Francfort, Nueva York, 1985

⁷⁹ webpages.ull.es/users/ctinobar/Idocencia/Movimientos/PEDRO.pdf

⁸⁰ BENFORD, R.D. "You could be the hundredth monkey: collective action frames and vocabularies of motive within the nuclear disarmament movement." *Sociological Inquiry*, (1993).

relación, redes íntimamente ligadas que funcionan como el origen de nuevas propuestas culturales y sociales.

En este sentido Snow y Benford señalan que los movimientos sociales pueden considerarse como “*agentes de significación* implicados en esa contienda por definir la realidad social y una de sus tareas fundamentales consiste en “*enmarcar, asignar significados e interpretar condiciones y hechos relevantes con la intención de movilizar a sus potenciales bases y simpatizantes, de ganar el apoyo del público y de desmovilizar a sus oponentes*”⁸¹

Sin duda, un movimiento social nace a partir de redes sociales preexistentes. Aquellas redes sociales son resultado de la solidaridad que se vivía entre los individuos. Esto hace que las partes confíen en que su participación en un movimiento le permitirá lograr los bienes políticos, culturales, sociales, que para ellos son relevantes. Por esa constante búsqueda de “aliarse” con iguales porque tienen objetivos en común similares. Por lo tanto, la identidad colectiva del movimiento muestra un potencial movilizador, esto se evidencia en el surgimiento de un discurso alternativo y performativo sobre la realidad del mundo.

A lo largo de la historia se han presenciado cambios respecto a la concepción y a la estructuración de un movimiento social. Varios autores afirman que los nuevos movimientos sociales construyen o tratan de construir una identidad colectiva. Esto se refleja en la creación y fortalecimiento de sus propias claves, de los símbolos que utilizan, y de las propuestas que ellos construyeron.

Los nuevos movimientos sociales afirman la autonomía del individuo frente a las imposiciones exteriores. Así mismo, tienden a organizarse muy informalmente bajo la idea de que todos los individuos que están en el movimiento participen a favor de la igualdad en el mismo.

⁸¹ SNOW, D. y BENFORD, R. "Ideology, Frame Resonance and Participant Mobilization." En B. Klandermans, H. Kriesi y S. Tarrow (eds.): *From Structure to Action: Comparing Social Movement Research across Cultures*. International Social Movement Research, vol. 1. Greenwich, Conn. JAI Press, (1988).

También en un nuevo movimiento social se busca el consenso, para que nadie sienta violentada su voluntad individual. Además, los nuevos movimientos sociales utilizan frecuentemente medios no convencionales y reivindicadores. En este sentido vemos como la expansión de las redes y la difusión de múltiples bienes culturales da lugar a uno de los fenómenos más controversiales de este tiempo: la globalización.

La diferencia con los movimientos sociales anteriores es que éstas son solo organizaciones de defensa de intereses concretos, por lo que podríamos decir que su prioridad no es construir una identidad colectiva ni reivindicar la autonomía. De hecho en ellas las relaciones están construidas jerárquicamente.

Las nuevas tendencias de los movimientos sociales si bien es cierto difieren en la forma, más no en el contenido ni en las condiciones, mucho menos en sus bases. La arista que hoy sobresale y tiene más peso dentro de la constitución de un movimiento social es la prioridad de constituir una identidad colectiva.

La voz juvenil ha ido tomando fuerza desde algunas décadas atrás y se ha ido posicionando como un movimiento social con novedosas propuestas y consideraciones. Los movimientos juveniles en América Latina, como en casi todo el mundo, son muchos y muy variados. A lo largo del tiempo han demostrado que están sujetos a cambios de forma y de fondo en la mayor parte de sus dimensiones constitutivas y sus dinámicas de acción, y esto torna sumamente difícil su estudio sistemático en términos comparados.

En líneas generales, podrían establecerse cuatro grandes grupos:

“1) los movimientos más politizados (organizaciones estudiantiles y ramas juveniles de partidos políticos);

2) los que funcionan en el marco de ciertas lógicas adultas (scouts, pastorales, rurales, etc.);

3) los que se relacionan con iniciativas programáticas en espacios locales (impulsadas por Comisiones Municipales de Juventud) y

4) *Grupos más informales (incluyendo aquellos que operan en torno a expresiones culturales, pandillas juveniles, etc.).*”⁸²

Los movimientos que centran su atención en la esfera política inciden especialmente en las dimensiones más estructurales de la sociedad. Muchas veces tienden a ser inestables en sus dinámicas particulares y tienen un escaso interés por la parte estrictamente juvenil.

Los que trabajan con problemáticas adultas, tienen una clara vocación de servicio y una importante estabilidad en el tiempo, pero por este cierto tipo de dependencia con el “mundo adulto”, cuentan con menos autonomía.

Por otro lado los movimientos juveniles más informales funcionan con una gran autonomía, son muy diferentes entre sí, y –en general- son difíciles de encuadrar en lógicas relacionadas con políticas públicas en general. Es decir, los movimientos juveniles cuentan con pocos y muy débiles nexos en relación a las instituciones gubernamentales y no gubernamentales de juventud, lo que les quita posibilidades de incidencia efectiva en la dinámica de las políticas públicas de juventud.

De esta manera se consolidan los movimientos juveniles con una gran diversidad en su origen, desarrollo y evolución.

Los jóvenes día a día construyen “capital social juvenil”. Esto se da a través de las experiencias que recogen en su cotidianidad. Es evidente la espontaneidad con la que surgen muchas veces estos movimientos. Pero a pesar de este tipo de “improvisación”, por así decirlo, se ubican como movimientos sociales por las propuestas que ejecutan respecto al mejoramiento de las condiciones de vida para ellos. Se observa en estas organizaciones la construcción de sentimientos de pertenencia por parte de los jóvenes, en relación a las sociedades de las que forman parte.

Una muestra de esto ha sido la ejecución y desarrollo de acciones de “*empoderamiento*”, esto es, acciones que puedan brindar a los jóvenes las herramientas necesarias para negociar con los tomadores de decisiones (los adultos) y construir

⁸² RODRIGUEZ Ernesto, “*Evaluación de las Capacidades Institucionales de los Movimientos Juveniles en la Región Andina y en el Mercosur*”, implementado por el Centro Latinoamericano sobre Juventud (CELAJU).2005.

“cuotas de poder” propio, imprescindibles para procesar su integración social. Una de estas acciones son las propuestas culturales y estéticas que van más allá de colores vistosos y de un ritmo de música en particular, se trata de una identidad propia que busca ser mediadora entre los jóvenes y la sociedad a partir de un sinnúmero de conflictos y demandas.

CAPÍTULO III

LA CUMBIA COMO CONSTRUCTORA DE UN TIPO DE IDENTIDAD:

Como lo hemos planteado desde un inicio, esta tesis propone un espacio de reflexión acerca de las vinculaciones entre música e identidad, en un momento en el que las prácticas musicales diversas y fragmentadas, y los cruces entre géneros y consumos, nos incitan a pensar en los nuevos grupos humanos y en los usos que hacen de la música y que marcan a las dinámicas y a los procesos sociales.

Estas dinámicas culturales se encuentran insertas en una coyuntura de quiebres y pérdidas de los fundamentos, a través de los cuales los sectores populares han ido negociando sus identidades por medio de estrategias. Es decir, con alternativas a los procesos del poder. Es fundamental tener en cuenta que el joven, en cuanto ser social interactúa en un ambiente regido por unos roles sociales y culturales y por una diversidad de valores y normas explícitos e implícitos que condicionan su actuación.

A lo largo de los últimos años se ha dado un importante cambio en la manera de abordar el tema de las identidades sociales. Dicho cambio se enfoca mucho más en la relación entre identidades y discursos, dando paso a la concepción de un origen discursivo y a su vez se hace énfasis en el origen narrativo del mismo.

Esta nueva manera de estudiar las identidades sociales sostiene que la narrativa es una categoría epistemológica que anteriormente fue confundida con una forma literaria. Según Ricoeur *la narrativa es uno de los esquemas del conocimiento más importante con el que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo con su efecto, en la consecución de metas y deseos.*⁸³ Por lo tanto, la narrativa sería la única forma que nos da la pauta para entender la causa de las acciones de los actores sociales.

⁸³ www.sibetrans.com/.../identidades-narrativas-y-musica

¿Por qué diferentes actores sociales se identifican con un cierto tipo de música y no con otras formas musicales?

Para Pablo Vila, en el libro de Ana María Ochoa, *Músicas en transición*, una de las tantas respuestas proviene de la escuela subculturalista inglesa. Él enuncia que según esta escuela, si por un lado aparecen diferentes grupos sociales con diversos tipos de capital cultural; por otro lado comparten distintas expectativas culturales, de ahí se da el hecho de que surjan distintas formas de expresión musical. Como resultado se tiene a determinados gustos musicales asociados a clases sociales y subculturas bien delineados. Entonces, el punto de partida de este argumento es que, de alguna manera, la música refleja o representa a actores sociales particulares.

Tal y como el mismo autor manifiesta: Según el subculturalismo inglés, estilos musicales específicos necesariamente se conectarán con actores sociales también específicos. Todo ello a través de un proceso estructural que contiene una posición social y una expresión musical. Por lo tanto, este proceso estructural relacionaría a la subcultura con la música que la representa.

Los primeros trabajos que salieron a la luz sobre el fenómeno del rock en Argentina, que más adelante dio lugar a la cumbia villera, reflejan lo anteriormente dicho. Se concibe que en el contexto de la persecución de la que fueron objeto por parte de la dictadura militar, los jóvenes utilizaron “su música”, el rock, en la construcción de un movimiento social anti – dictatorial.

Para Simon Frith, la música sería particularmente poderosa en su capacidad interpeladora, ya que trabaja con experiencias emocionales intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales. Eso sería porque la música popular permite su apropiación para uso personal de una manera mucho más acentuada que la ofrecida por otras formas de cultura popular.

“el interjuego entre la absorción personal en la música y la sensación de que no obstante es algo que está allí afuera, algo público, es lo que hace a la música algo tan importante en la ubicación cultural del individuo social... Así la música puede

representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva”...⁸⁴

Es por esto que Frith considera que la principal razón por la cual las personas tienen un vínculo fuerte con la música popular es porque la misma da respuesta a cuestiones de identidad.

La cumbia como constructora de un tipo de identidad cobra fuerza por el origen regional que tiene y por su acercamiento a la concepción de música popular. En tanto la música popular no sólo expresa sentido a través del sonido, las letras y las interpretaciones, sino también a través de lo que se dice acerca de ella.

La cumbia participó y ha participado con un tipo particular de discurso, en la lucha por la construcción del sentido que caracterizó a la sociedad colombiana desde el siglo XIX. Este género musical ha sido uno de los elementos principales en el proceso de construcción de identidades sociales en todo territorio latinoamericano. Haciendo un énfasis especial en los casos de Colombia, México y Argentina, por como se ha visibilizado el proceso.

El mensaje que trae consigo la cumbia ofrece reivindicación a cada uno de los aspectos de la vida cotidiana, y quien la escucha y la hace parte de su vida se identifica en cada uno de los espacios como son el tiempo libre, la vida familiar, el trabajo, la política, entre otros.

3.1. Contexto de la cumbia en Latinoamérica

La cumbia es un género musical y baile folclórico originario de la Costa del Caribe de Colombia con variantes igualmente de carácter folclórico y tradicional en Panamá. Surge del sincretismo⁸⁵ musical y cultural de indígenas, negros y, en menor escala, de

⁸⁴ FRITH Simon, “Music and Identity”, Questions of Cultural Identity, Sage Publications, Londres, 1996.

⁸⁵ El sincretismo es la unión de dos estilos de vida, de dos culturas, de dos civilizaciones distintas que juntas forman una sola, es una especie de mestizaje cultural que toma lo bueno de una y de otra para darnos por resultado una mezcla, normalmente afortunada de razas, de espíritus y de formas de apreciar la vida.

los europeos en la región del delta del río Magdalena en la Costa Caribe Colombiana, con epicentro en la región de la población de El Banco, Magdalena, hasta Barranquilla.

Este ritmo empieza a hacerse visible en el siglo XIX, como una fusión de influencias indígenas y africanas: la forma primitiva de tocarse era con dos gaitas y una maraca, ambas de herencia indígena, y tambores africanos provenientes de los descendientes de los esclavos africanos que llegaron a Cartagena de Indias.

Entonces tenemos que su composición, al provenir de percusiones africanas, en sus primeros años este naciente ritmo musical, fue gestado entre las clases más humildes. Sin embargo, hoy en día es escuchado y bailado entre las diversas clases sociales incluso llegando a las clases altas de varios países latinoamericanos.

Resulta conveniente mencionar que para que la cumbia llegara a convertirse en símbolo de identidad nacional, *“este género vivió un proceso de “blanqueamiento” que otros muchos ritmos musicales atravesaron, ocultando los elementos negro-africanos. Aunque siempre ha llevado en su interior una fuerte huella africana, se comenzó a interpretar en forma estilizada por grandes orquestas en los años cuarenta y cincuenta haciéndola más accesible estéticamente, y más aceptable socialmente, a la clase media en el interior del país y para promover su difusión en el ámbito internacional.”*⁸⁶

La cumbia hasta el día de hoy tiene muchas variaciones dentro del mismo género, "cumbia colombiana" "cumbia rapera" "cumbia cabeza o villera" entre otras.

En el pasado, hubo muy variados grupos de gaiteros que tocaban cumbia por pueblos y caminos de la costa Caribe, especialmente por las sabanas de Bolívar y Ayapel, en lo que hoy son los departamentos de Bolívar, Córdoba y Sucre. Inicialmente la cumbia era solo melódica instrumental, pero con los años incorporó letras. La evolución más moderna le incorporó el acordeón y terminó en orquestación completa, incluyendo instrumentos electrónicos.

Bajo estas modalidades se expandió en el Sur y Centro América como en México y Estados Unidos, donde millones de personas se identifican con ella.

⁸⁶ www.colombianisima.com

Como cualquier género musical ha sufrido de estigmatizaciones y ciertos prejuicios en algunas regiones del planeta. A la cumbia la describen muchas veces como música de “pobres” y de “analfabetos”. Incluso existen casos, como en Argentina, donde a quienes escuchan cumbia se los concibe como “delincuentes” por efecto a las distorsiones en las líricas que le han dado una connotación vulgar.

3.2. Historia de la cumbia

Los casos de Colombia, México, y Argentina

3.2.1. El caso de Colombia

Según el historiador colombiano Orlando Fals Borda, la cumbia tiene sus raíces en las culturas de las sabanas y del Sinú⁸⁷, y al parecer, posee algunas peculiaridades derivadas de las culturas negras y mestizas de la depresión momposina, especialmente de la zona entre El Banco y Plato.⁸⁸

El término cumbia tiene un origen etimológico muy particular que ha sido discutido por algunos historiadores. Para Fernando Ortiz y Manuel Zapata el término tiene origen bantú⁸⁹ y deriva de *cumbé*, ritmo y danza de la zona di Batá (Mbata), en Guinea Ecuatorial.

Así mismo Carlos Esteban Deive expone que la palabra *cumbancha* deriva de la voz *nkumba*, que quiere decir ombligo. Dicho término para los negros cubanos originarios del Congo sería el sinónimo de *vacunao*, danza profana de carácter erótico en que la pelvis del hombre impacta con el de su compañera, representando así su unión carnal.

La cumbia colombiana, que en su forma original es exclusivamente instrumental, es ejecutada y seguida tradicionalmente por el conjunto.

⁸⁷ El **río Sinú** es un río de Colombia que desemboca en el mar Caribe y que discurre íntegramente por el departamento de Córdoba

⁸⁸ FALS Borda Orlando, Historia Doble de la Costa: Resistencia en el San Jorge (III), Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1986.

⁸⁹ El término **bantú** se refiere a cualquier individuo perteneciente a los más de 400 grupos étnicos de pueblos melanoafricanos que hablan lenguas bantúes que viven al sur de una línea que va desde Duala (Camerún) hasta la desembocadura del Yuba (Somalia).

El conjunto de cumbia originario estaba constituido por una flauta traversa, la caña de millo y el tambor alegre, tambor llamador, tambora y el sonajero guache.

A partir de los años treinta, la difusión de este género lo obliga a transformarse para lograr penetrar en la estética musical de las clases acomodadas y medio altas de la sociedad urbana colombiana, y también en algunos sectores de la sociedad rural que consideraban este ritmo indigno e insignificante.

Hubo una transformación de la estética musical de las clases pudientes y medio –altas de la sociedad urbana colombiana, además se le dio valor a las expresiones de cultura popular que la misma sociedad rural consideraba significativas o insignificantes.

Para las clases populares de esa época, la expansión y “aprobación” de esta nueva propuesta musical, trataba de una toma de conciencia de su música y de la legitimación de los procesos. Es decir, de la valorización y reconocimiento al ser tomada en cuenta como una nueva forma de arte, sin ningún rasgo de inferioridad respecto a otras manifestaciones musicales.

De la cumbia que en su forma auténtica era exclusivamente instrumental, y fue interpretada por muchos grupos gaiteros a través de la costa caribe colombiana, se pasó a la cumbia con letras incluidas, evolucionando al punto de incluir acordeón y más tarde instrumentos electrónicos y orquestación completa.

La cumbia es considerada como el ritmo-danza más representativo del folklore costeño y evidentemente del folklore colombiano. Para esta nación este fenómeno musical es un símbolo de identidad cultural y de unidad nacional.

Al traer consigo una fuerte herencia africana, la cumbia no deja de ser el espacio de expresión de los grupos que la practican. Más adelante fue estilizada por las grandes orquestas de los años cuarenta y cincuenta para hacerla más accesible (estéticamente) y más aceptable (socialmente) a la clase media en el interior del país y para promover su difusión a nivel internacional.

Siguiendo en las mismas décadas, compositores y directores de orquesta como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, dirigieron su atención a la tradición etno-folklórica local para

darle a los temas tradicionales una forma estilizada y un estilo orquestal, entre el jazz, el mambo, y el porro de las bandas de pueblo.

Desde ese entonces hasta hoy, los colombianos identificaban la cumbia, la gaita y el porro con las composiciones originales de compositores semi-cultos y directores de orquesta de esa época. Por ejemplo el caso del clarinetista Lucho Bermúdez, que grabó el tema Danza Negra. Esta era una composición orquestal interpretada por la cantante Matilde Díaz. Dicha canción tuvo un éxito tal, que la gente comenzó a identificarla como “la cumbia colombiana por excelencia”.

En los años setenta, el panorama musical colombiano se expande con el surgimiento de la salsa. La cumbia, en su forma modernizada en estilo de salsa, viene a formar parte (lo mismo que otros géneros musicales afro-caribeños: merengue dominicano, bomba puertorriqueña, etc.), del repertorio de las orquestas de salsa formadas por una mezcla rítmica de piano, bajo, congas, bongó, timbales, claves, guiro, maracas, trompetas, trombones y saxófonos.

En los años ochenta, la cumbia tuvo una notable participación en Norte América y Europa. Surgen nuevos artistas que consiguen ampliar sus horizontes y traspasan las fronteras nacionales gracias a festivales y los medios televisivos y radiofónicos.

Posteriormente, aparece en el escenario el vallenato con toda su fuerza. Es un ritmo que nace de la cumbia pero que va a utilizar en su interpretación y composición al conocido acordeón. El vallenato tiene como base muy particular el acordeón, mientras que la cumbia tiene un marcado ritmo a base de tambores, gaitas y tambora.

Este género musical (vallenato) pasa a ser la expresión folklórica y popular de la masa. Incluso sobrepasando a la cumbia. Sin embargo, para este entonces, la cumbia ya se expandió por toda la región logrando nuevos referentes y espacios en la sociedad latinoamericana. Por ningún motivo podríamos decir que la cumbia ha quedado rezagada porque los hechos han mostrado todo lo contrario a lo largo de los años que siguieron.

El vallenato pasó a ser popular. De música perteneciente a una zona limitada de Colombia nororiental pasó a ser música nacional.

A partir de los años cincuenta, la cumbia es “descubierta” por la industria disquera. Anteriormente había quedado excluida de la esfera cultural y comercial nacional, debido a su origen que involucraba una relación directa con los sectores más humildes de la población costeña. Con el “boom” de los medios radiodifusores y las nuevas tecnologías, la cumbia logra un fuerte impulso a nivel nacional e internacional, “instalándose” en cada país, para posteriormente dar lugar a nuevas tendencias cumbieras.

Con todo esto la cumbia adquirió características diferentes de su forma originaria y se configuró como una expresión cultural “transversal” de todo el pueblo colombiano sin distinciones étnicas, sociales o regionales. Es de esta manera que se “fortalece” para esparcirse por todo el continente.

En los últimos años ha aumentado el interés por la herencia musical de este ritmo, y muchos jóvenes tanto en Colombia como en otros lugares del mundo han tomado a las gaitas, maracas y tambores, como base fundamental de sus composiciones.

3.2.2. El caso de México

La cumbia a México llega a finales de los cuarenta con varias fusiones instrumentales y variaciones en los compases. De esta manera a finales de los cuarenta y en la década de los cincuenta, algunos artistas colombianos arribaron a México para promocionarse mediante las giras artísticas.

Luis Carlos Meyer fue el primero durante esa época. Él llevó el porro colombiano y la cumbia a México en estos años, empezó a grabar por nuevas tierras. Se grabaría la primera cumbia fuera de Colombia: la tan conocida “Cumbia Cienaguera”. Meyer se convirtió en embajador de la cumbia y de otros ritmos colombianos en tierra azteca.⁹⁰

⁹⁰ cuarteto-continental.unlugar.com/.../cumbiamexicana.htm

Más adelante por la década del sesenta, aparecen en el medio los “Corraleros del Majagual”. Se posicionaron como uno de los grupos y orquestas de cumbia que se comenzaban a escuchar en México. Además para este entonces se comercializaba ya discos de vinilo proveniente de agrupaciones colombianas y venezolanas que fueron aceptados en México aunque en un principio el público mexicano no identificaba claramente el ritmo de la cumbia, lo asociaban con otros géneros de la época como el danzón, el mambo, entre otros. Por lo tanto, muy pocos sabían que ese ritmo se llamaba cumbia e incluían todo dentro del conjunto de música tropical.

Las elites de aquel entonces podían obtener material musical que muchas veces no circuló en las radios, por lo que eran los primeros en conocer los nuevos éxitos y ritmos. Más adelante aparecieron en el escenario nuevos intérpretes que poseían la inquietud de llevar esos ritmos al público a través de la conformación de grupos musicales. Para ellos se requería una fuerte inversión de capital ya que los instrumentos eran muy costosos.

Entre los últimos años de los cincuenta y los primeros años de los sesenta se da un vertiginoso desarrollo de las comunicaciones. Esto va a incidir en la expansión de la música por medio de la televisión, de los nuevos formatos de audio y de nuevas formas de difusión de material discográfico a las masas.

Con el lanzamiento de nuevos grupos y solistas de cumbia como Mike Laure, Carmen Rivero, Linda Rivera, se da el caso de que aparece por primera vez en la historia de la cumbia el uso de los timbales o tarolas. Esto se da por el legado instrumental de las orquestas de música provenientes de los ritmos tropicales de Cuba. En algunos casos los instrumentos eran similares a las orquestas colombianas pero en otras ocasiones se diferenciaba la propuesta colombiana de la cubana porque la primera utilizaba tambores altos y llamadores, mientras que la segunda insertaba en el medio musical a los timbales.

Como resultado se ven nuevas composiciones musicales en las orquestas de cumbia en México y el resto del continente

Se recurre a los timbales o tarolas por una razón muy particular. El mexicano estaba acostumbrado a bailar ritmos más cadenciosos y un poco lentos. Por lo que al inicio la cumbia colombiana no se sabía cómo bailarla.

En un inicio se intenta bailar la cumbia de la misma forma que se lo hacía en Colombia, sin embargo no se concretó este estilo. Más bien los mexicanos implementaron un estilo propio, diferente al que se conoce en Sudamérica para bailarla.

Así nace lo que los colombianos llamaron “cumbia mexicana”, o “chunchaca” alrededor del año 1964 junto con lo que ya había hecho Carmen Rivero entre otros “gigantes” cumbieros de México.

Se lo llamó “chunchaca” debido al golpe del compás de la batería. Esto lo hizo sobresalir al género naciente entre los rockeros y otros músicos. Dicho término posteriormente se lo utilizó de manera masiva, inclusive con ciertas derivaciones. Ese es el caso de Perú, en donde se acuñó el término de “chicha” para referirse a la cumbia que se hacía en esta región.

Iniciando los setenta continua la tendencia hacia cumbias que utilizaban trompetas y trombones como base del ritmo, mientras se consolidaba el nuevo y retomado estilo de cumbia derivado de la pauta, con elementos instrumentales más modernos que empleaban no sólo la guitarra eléctrica, si no los sintetizadores y teclados eléctricos también de la época.

Dos referentes de la cumbia surgen en México con toda su fuerza por las nuevas propuestas instrumentales, ellos son Rigo Tovar y Xavier Passos. Ellos revolucionarían el ritmo de la cumbia en México hacia nuevos horizontes que serían precedentes de lo que hoy se conoce en México como “grupero” y en Sudamérica como “tecnocumbia”. Este fue el precedente para la creación de cumbia con instrumentos más modernos. Evidentemente fue el preámbulo hacia la evolución de este concepto de cumbia hacia la “música grupera”; cumbia electrónica y romántica muy tradicional en el país; y hacia la “tecnocumbia”, que se refiere a las cumbias de provincia que emplean elementos electrónicos como base del ritmo, entre estos están los sintetizadores y baterías eléctricas.

A pesar de las distintas regiones y de los diversos contextos en que surgieron los ritmos cumbieros, la base de la cumbia en muchos casos son similares. Denotan marcadas percusiones africanizadas, entre tumbadoras o congas, guiro y la velocidad de ejecución del compás. El caso de México también aparece con su particularidad por el toque tropicalero que le daba a raíz de ritmos de la época como el huahuancó.

Más adelante en los años ochenta se dio una mayor apertura y facilidad al mercado de los instrumentos. Hasta los grupos más pequeños y de barrio poseían instrumentos eléctricos para tocar cumbia por el abaratamiento de los instrumentos musicales en el medio. Sin embargo seguía siendo arrasadora la presencia de grupos como la Sonora Dinamita ⁹¹o Pastor López.⁹²

“La Sonora Dinamita” presentó problemas al interior del grupo en su natal Colombia en 1969, pero más adelante renace en México. Es así, que en 1978 toma fuerza e incluye en el tema “Mi cucu” las menciones de dos populosos barrios de la ciudad de México, “Tepito” y el “Peñón de los Baños”, zonas muy características de Ciudad de México de gran presencia con “música de barrio”. Fue una estrategia real para volver aparecer y mantenerse en el escenario mexicano. Así, en las grabaciones por esos años, el grupo utiliza frases que invocan a tierra azteca.

Poco a poco la proyección de la cumbia latina ocupaba más espacios y medios de transmisión. Habían discos en gran cantidad, se reforzaba con la radio y con cada una de las estaciones de la Ciudad de México que daban apertura a la reproducción de este género.

Hacia finales de los años ochenta y principios de los noventa, surge una especie de crisis de la cumbia en México y en gran parte de Latinoamérica, pero sobre todo en Colombia. El género de la salsa aparece con mayor fuerza catalogado como música de

⁹¹ La Sonora Dinamita es una agrupación colombiana de música cumbia, formada en el año de 1960, creada por el propietario de Discos Fuentes como un proyecto.

⁹² Pastor López es un cantante venezolano de cumbia. Se inició cantando música llanera; formó su propia agrupación *Pastor López y su Combo 1973*, desde entonces ha grabado temas inéditos venezolanos y cumbias.

entretenimiento. De esta forma ocupa eventos y conciertos con grandes exponentes como el grupo Niche y Oscar de León.

Sin embargo, más adelante los esfuerzos de los grupos de cumbia por mantenerse y el desgaste que sufre la salsa da paso en 1993 al posicionamiento de la “reina cumbia” en su forma de tecnocumbia y de bandas.

“El movimiento de la banda” o de la también conocida como “tecnobanda” se da en los primeros años de la década de los noventa. Los jóvenes empezaron a apropiarse del nuevo sonido mostrando una respuesta cultural frente al sistema y sus imposiciones.

Esta nueva forma de la cumbia tuvo un poderoso impacto social y cultural en cientos de miles de jóvenes en México y en gran parte de los estados fronterizos con Estados Unidos. Más adelante el ritmo se expandió, y en todas partes de México los jóvenes lo cantaban y lo bailaban.

De esta forma la demanda de música en vivo se multiplicó rápidamente y un gran grupo de músicos latinos que anteriormente tocaban otro tipo de música popular empezaron a tocar la tecnocumbia.

La tecnobanda se transformó en una fuerte declaración de identidad. Incluso se empezaron a usar una serie de accesorios que resaltaban su herencia mexicana. La tecnobanda generó sentimientos que se convirtieron en el hecho de sentirse parte de una comunidad.

En este fenómeno fue posible descubrir formas de consenso, expresiones de resistencia de individuos y grupos. Sí, efectivamente, la tecnobanda se ubicaba como resultado de una historia de apropiación, consenso y oposición.

Fue precisamente la crisis de la resistencia nacionalista y la conformidad con la hegemonía de la industria cultural, lo que convirtió a la tecnobanda en un género atractivo para públicos tan diversos. México se ha caracterizado por mantener la música popular de las regiones. Todo ello debido a que la música de este tipo (popular), posee un poder característico que le permite crear experiencias emocionales intensas, que guardan un significado social y toman fuerza en este contexto.

De esta manera la tecnobanda se configura como una música tradicional regional y popular ⁹³dentro de atuendos modernos, cuyo apogeo se basa en su capacidad para trascender las fronteras espaciales, temporales y sociales.

3.2.3. El caso de Argentina

La cumbia que llega a Argentina ya había pasado en Colombia, su país de origen, por algunas modificaciones derivadas, principalmente, de su ingreso al circuito comercial.

Este género antes de llegar a tierras del sur, ya había dejado de ser un estilo de folclore regional y había pasado a ubicarse como uno de los símbolos nacionales de Colombia.

En Argentina, el comienzo de la fusión entre la música considerada como rock y la cumbia puede situarse a comienzos de los años 80. Argentina en ese período se encontraba atrapada junto como muchos países de la región en una dictadura militar que azotaba todo tipo de manifestación popular.

Es en esta etapa donde uno de los músicos más conocidos de aquel entonces como era *León Gieco*, comienza a ser perseguido por el contenido de sus canciones. Inevitablemente asociado al rock y al folclore, su preocupación temprana por las temáticas sociales y políticas, lo llevarían a reflejar esas situaciones en muchas de sus canciones que reflejarían ese modo de pensar y vivir en la sociedad. Lo cierto es que para fines de los años 70, el entonces joven **Gieco**, como muchos otros artistas, comenzaba a recibir amenazas en sus presentaciones e intimidaciones que produjeron que el artista comience a buscar refugio temporal en otros lugares de América.

Durante los años 80, pocas serán las bandas que emprenderán una combinación entre ambos géneros. Cabe agregar que además de estos temas ya en los años 1983 y 1985, el mismo Gieco, también grabaría con el mítico grupo de cuarteto cordobés: “El cuarteto Leo”. Estableciendo un vínculo con otro de los géneros que durante la entrada de la

⁹³ Sin lugar a dudas la tecnobanda o tecnocumbia para los mexicanos está reconocida como una forma de música popular (popular por lo que puede ser urbana y a la vez comercializada), es evidente que la misma transmite sentimientos que están ligados con un tradicional estilo de vida rural. Así mismo, para los jóvenes la inclinación o el gusto que presentan por este estilo musical es debido a que es la música de sus padres y abuelos.

dictadura fue prohibido en Córdoba por el uso del acordeón, elemento musical que para los militares era símbolo de retraso y de campesinado. Es así que la cumbia y el cuarteto poco a poco comenzaban a dar sus pasos de acercamiento hacia los sectores urbanos y comenzaban a ganar espacios que comenzarían a llenarse de cumbia ya a comienzos de los años 90.

La cumbia villera es un fenómeno musical que logra su apogeo en la década de los noventa en la Argentina. Más allá de los orígenes comunes que puede tener con la cumbia colombiana, mexicana, etc., lo que centra la atención de esta nueva manifestación musical especialmente es su carácter social y discursivo. La cumbia villera es una manifestación cultural de los sectores marginales y empobrecidos de la provincia de Buenos Aires (espacio conocido como “conurbano”⁹⁴).

La cumbia surge en la Argentina en el momento más crítico de su historia en el plano político. En este período de tiempo se mezclaron clases sociales, poderes y reinó la corrupción. Es en este contexto que aparece la cumbia como una figura representativa de la marginalidad que traspasó las fronteras de las clases sociales, llegando a escucharse en lugares de élite.

Este género refleja y permite constituir un cierto tipo de mundo: el de los jóvenes de los barrios más pobres de Buenos Aires y el Gran Buenos Aires. El adjetivo “*villero*”, utilizado de forma despectiva, es el que se utiliza para caracterizar a los habitantes de las villas, que son los asentamientos más pobres de una ciudad.

Ser *villero* es un término estigmatizante, que hace alusión a algo o a alguien como un ser de naturaleza inferior, incapaz de progresar.

María Ignacia Massone y Virginia Luisa Buscaglia en su estudio “*La cumbia villera*” exponen la relación que existe entre las manifestaciones culturales de autoafirmación de identidad y la lengua, con el lugar de escape, libertad y juego simbólico. Las autoras consideran también que el fenómeno de la cumbia villera hace referencia a la concepción de que la cultura se muestra como un diálogo intercultural.

El diálogo intercultural le brinda a la cumbia villera un carácter especial por su origen y razón de ser. Por una parte, este proceso intercultural permite evitar las divisiones

⁹⁴ El cordón que bordea a la ciudad Capital de Buenos Aires.

étnicas, religiosas, lingüísticas y culturales. Por otra, permite relacionarse a todos juntos y reconoce las diferentes identidades de manera constructiva y democrática de acuerdo a valores universales comunes.

La cumbia villera presenta y contextualiza los nuevos usos de una categoría social, la de pibe, esta categoría se configura de manera transversal a las divisiones generacionales entre infancia, juventud y adultez, a partir de su lugar en la cumbia villera. La vinculación que se da de esta propuesta cumbiera con la categoría pibe se maneja bajo dos dimensiones. Por un lado, la ruptura frente a un ideal que ligaba el trabajo y la familia como horizonte masculino ideal. Y por otro, como resistencia frente a la exclusión social.

Bajo esta lógica la cumbia villera empieza a construir un cierto tipo de mundo utilizando, de una manera creativa, los materiales disponibles que aparecen en su “desplazamiento”. Dando lugar a nuevas significaciones.

Retomando la idea tenemos entonces que la cumbia villera surge en un momento histórico en el cual se presencian transformaciones estructurales. Evidentemente, en los años previos a la crisis, este país sobresalía por el nivel de desarrollo económico, las tasas de educación formal, el acceso a la salud pública, la politización de gran parte de la población.

Pero es en la década del 90, que se dispara *“el aumento de los índices de desempleo, la caída del salario real, la legislación de flexibilización laboral, la desactivación de los servicios estatales de salud y retiro, el crecimiento de la economía informal, entre otros, resultó en el empobrecimiento de parte de las clases medias y la caída de las perspectivas de ascenso social vía educación y empleo para las clases populares”*⁹⁵.

Pablo Lescano, quien es considerado como el “creador” de la cumbia villera, es rechazado de productoras de música tropical, ahorra dinero y graba, en Agosto de 1999, el primer CD del grupo Flor de Piedra. En la misma época, otros grupos aparecen: Yerba Brava, Guachín. Un tiempo después, el propio Lescano lideraría Damas Gratis, también de su creación. El 2000 vio surgir a Los Pibes Chorros, Meta Guacha, El Indio, Mala Fama. Y en el transcurso de 2001, nacen Bajo Palabra, Dany

⁹⁵ MINUJIN Alberto y KESLER Gabriel, “La nueva pobreza en la Argentina”, Buenos Aires, Planeta, 1995.

y la Roka, Sipaganboy. En algunos meses, la cumbia villera se convirtió en un éxito comercial inesperado, y realizaron decenas de shows semanales, entre presentaciones en bailes populares y programas de televisión.

La cumbia villera retoma procesos y vivencias de la pobreza en Argentina, los tematiza y hace de ellos un ideal estético. Es interesante mencionar lo que describen algunos artículos respecto al fenómeno villero, “Si en la llamada “cumbia romántica”, a inicios de los 90, productores profesionales escogían jóvenes bonitos, delgados y con trazos considerados “blancos” para formar los grupos, la villera preferirá a los “negros””.

En las letras y en el estilo, la cumbia villera expone los enfrentamientos con la policía, el consumo de drogas y alcohol, la sociabilidad masculina en la esquina, así como la crítica a las imposiciones de la moda, a través del uso de una indumentaria más “cotidiana” que espectacular: camisetas, jeans, zapatos deportivos, conjuntos deportivos, de marcas famosas falsificadas, comprados en las ferias libres en las cercanías del barrio.

Conviene mencionar que hay un *plus* de significado, que debe ser tomado en cuenta, en el hecho de que la música sea cumbia y no rock. La música no es un mero “medio” para la transmisión de un “mensaje”, ni el “fondo” para un contenido que estaría solamente en las letras: El mismo “mensaje” en otro ritmo musical no sólo no “llega”, sino que puede generar tensiones, como muestran las palabras de Lescano.

Acá [en las villas de la zona Norte del Gran Buenos Aires] ponés rock y al DJ lo desmayan de un botellazo. (Pablo Lescano)⁹⁶

La resistencia presente en la cumbia villera se evidencia en la medida que se viven experiencias, por un lado, de un poder disciplinador y, por otro, de un conjunto de cambios socioeconómicos, de crisis y desintegración de un determinado tipo de organización. Los villeros dejan a un lado el trabajo, como actividad “natural” de la obtención de recursos para la subsistencia.

⁹⁶ BELLAS José, “Mapa musical de las orillas”, Suplemento Zona, (Clarín), Argentina, 2001.

Es verdad que el trabajo no perdió por completo su valoración positiva; por lo que los cumbieros realizan actividades enmarcadas en la concepción de trabajo. En la cumbia villera el acento está puesto en el ocio, en el consumo o en el robo, como estrategias en un contexto donde el trabajo dejó de ser el eje de la vida.

3.3. Los estilos de la cumbia

El género hoy en día es multitudinario y diverso. Esto se debe a que las cumbias fueron transformadas para adaptarse al gusto de poblaciones con tradiciones estéticas muy diferentes a las de la cultura costeña que la origino. Es así que se han presentado desde sus inicios las siguientes formas de este género:

3.3.1. La Cumbia Clásica:

La cumbia clásica presenta instrumentos como la kuisi sigí (gaita macho), la kuisi bunzí (gaita hembra) y una maraca , acompañadas algunas veces de las suaras (idénticas a las gaitas anteriores); La cumbia clásica ha sido concebida como una mezcla que está formado por una melodía indígena y un ritmo de tambores negros, ésta nunca se canta, solo danza y toque instrumental.

3.3.2. La Cumbia Moderna:

En la cumbia moderna ya constan nuevos instrumentos como la caña de millo, la guacha, las maracas, el tambor llamador, el tambor alegre y tambora o bombo, todos estos instrumentos típicos del caribe. La forma de bailar cumbia moderna nació durante la segunda mitad del siglo XX en las ciudades del interior de Colombia, donde dejó de ser un baile folclórico costeño para convertirse en un baile moderno de salón.

3.3.3.Cumbiamba

Muchos autores en sus estudios hacen diferencia entre cumbia y cumbiamba. Es decir, ellos mencionan que los negros que llegaron de África para ser esclavizados trajeron consigo sus danzas y tonadas especiales y, a medida que pasaba el tiempo aprendieron castellano y empezaron a cantar. Actualmente cerca de los ríos colombianos donde se ubicaron los africanos en su momento resuenan otros ritmos parecidos como el currulao y el mapalé y se baila cumbia o cumbiamba.

Según testimonios escritos son dos las diferencias principales que existen entre la cumbia y la cumbiamba: la cumbia se toca con banda, y las bailarinas llevan velas o telas en las manos. La cumbiamba se baila con acordeón y flauta de millo y sin velas".

Al parecer, la diferencia más notoria son los implementos utilizados en el rito de baile y de la instrumentación manejada.

3.3.4. La Cumbia Santafesina:

La *cumbia santafesina*, es un género musical proveniente de la Santa Fe, Argentina. Tiene la particularidad de que su instrumento principal es una guitarra. También se llama genéricamente "cumbia santafesina" a toda la cumbia con acordeón que se produce en Santa Fe, Argentina, pero imitando la matriz musical de la Cumbia colombiana. La cumbia santafesina es junto al cuarteto una de los ritmos tropicales más populares de Argentina.

Actualmente la Cumbia Santafesina se ejecuta tanto con guitarra como con acordeón. El estilo original evolucionó sin perder su esencia y sonido particular, el cual lo destacó desde su comienzo. En cambio, el estilo con acordeón combina dentro de su toque Colombiano, ritmos de otros géneros, tales como la salsa, merengue, etc.

3.3.5. La Cumbia Peruana:

La cumbia peruana es un género musical popular de este país, producto de la fusión de la cumbia originaria de Colombia el rock alternativo y ritmos nativos del centro, Andes y Amazonía del Perú.

La cumbia peruana no es un género unificado desde el punto de vista del estilo. Posee muchas variantes, tanto geográficas como temporales y continuamente se va fusionando con otros géneros (como el huayno, la salsa, el merengue incluso el bolero) y también se producen fusiones entre los distintos subgéneros que lo conforman. Más adelante la cumbia peruana empieza a fusionar nuevos sonidos y nuevas actuaciones para dar lugar a lo que hoy conocemos como música chichera. Un género de gran alcance popular y constructor de identidades y vínculos al interior de la sociedad peruana.

3.3.6. La Cumbia de metal o Cumbia tropical

La consolidación de la cumbia como ritmo lo realizó la mexicana Carmen Rivero quien profundiza e impone más preponderantemente a comienzos de los 60's, titulado a uno de sus temas más exitosos "A bailar la Cumbia", con lo que por primera vez se le llama a éste ritmo por su nombre, "Cumbia".

Rivero no solo retoma los sonidos de metal, sino que también integra otro elemento de la música cubana, las tarolas o también llamadas timbales o timbaletas. Así, graba diversos covers colombianos exitosos con ésta fusión innovadora mexicana que prácticamente difieren de como originalmente se grabaron en Colombia. Carmen Rivero culmina ésta fusión entre música cubana y colombiana con algunos rasgos mexicanos para separarla de la "música tropical" dándole su propio espacio en la música y medios de ese país. De ésta fusión muy pocos rasgos instrumentales sobreviven de la cumbia clásica y moderna, la combinación de trompetas, timbales, pausas y cambios que no tiene la original, vienen a cambiar el estilo de baile de la misma, a ésta se le llamó "cumbia mexicana".

3.3.7. La Cumbia Villera:

Las raíces musicales son varias, de la cumbia peruana retoma el uso de la guitarra eléctrica, de la cumbia boliviana recoge el uso de sonidos electrónicos del órgano, así mismo, de la cumbia colombiana utiliza el sonido del acordeón. En la Argentina el acordeón diatónico se empieza a emplear casi exclusivamente, por así decirlo, para tocar el ritmo folclórico argentino "chamamé".⁹⁷ En la cumbia, en lugar del diatónico se utiliza el acordeón de teclado y pistones.

También dentro de su composición, toma algunos sonidos de la cumbia sonidera mexicana que apareció en el país norteco alrededor de 1994 por lo que se crea una nueva fusión de la cumbia. Muchas de estas canciones nacientes de esta propuesta basa

⁹⁷ **Chamamé:** es un géneroailable de música folclórica argentina. Es escuchado sobre todo, en la provincia de Corrientes y la Provincia de Entre Ríos. El término es de origen guaraní.

sus letras en lenguaje bastante crudo y vulgar, propio de la juventud marginal de Buenos Aires, lugar en donde se origina.

En el próximo capítulo abordaremos la situación nacional respecto a la cumbia. Conoceremos un poco de su historia y hablaremos del caso particular en estudio.

3.4. Identidad Cumbiera: Su devenir y construcción

3.4.1. Dinámica de lo cotidiano

Después de dialogar con algunos de los grupos locales de cumbia se puede evidenciar a manera general que el estilo cumbiero es una forma de vivir la cumbia, la música es diversa y varía según las localidades, la vestimenta es relajada y debe mostrar la personalidad de los músicos, algunas veces será colorida, animada e irreverente, dependerá mucho del motivo y ánimo de las presentaciones. Con respecto al lenguaje, el estilo cumbiero es primeramente local, y así mismo, debe seguir construyéndose en base a términos creados en las reuniones cumbieras como es el caso de la palabra “saluderos” que significa “saludos cumbieros”.

También implica reflejar esencias, conocimientos y manifestaciones propias de la dinámica, forma y sentido de la persona en relación con la Cumbia. Los rasgos son cotidianos pero marcan diferencias generales y particulares. Música: ‘‘Ritmos y letras sentidas’’ con tendencia pegajosa, alegre, romántica, irónicas. Las ideas o contenidos conectan con la conciencia, con el corazón y espontaneidad, tal y como nos cuentan los entrevistados. Vestimentas: alternativa, original, reflejo de personalidades, gustos e identidades culturales. Lenguajes: cotidianos, jergas, en claves, ‘‘propias palabras y frases’’.

El estilo cumbiero se refiere además a la persona que hace de la cumbia su principal ritmo de vida. Aquel que tiene la cumbia como el “mejor estilo musical” que hay y por ende este ritmo influencia en sus gustos, vestimenta, forma de pensar y demás formas de relacionarse e interactuar en la sociedad.

Los cumbieros se reúnen mayormente por barrios, pero también se reúnen por afinidad de los equipos de fútbol, por motivos artísticos como hacer música.

Por otro lado, el estilo cumbiero es el respaldo que se siente de la conexión con el espíritu de la fiesta que se halla escondida en cada grupo social con el que uno se encuentra; eso que te produce disfrutar de la razón del encuentro: ¡Que viva el cumpleaños!, de la gente presente: ¡Que viva los invitados!, del símbolo de la integración en latinoamérica: ¡Que viva la fiestita!, de lo que se comparte: ¡Que viva el traguito!, en fin es vivir por la fiesta y para la fiesta de estar presentes en este mundo compartiendo con la gente de buena voluntad.

Históricamente, el estilo cumbiero no ha cambiado desde sus inicios, allá por las épocas de la esclavitud negra en Colombia, siempre va a ser una forma de vida que tiene, busca y promueve la libertad, utilizando la música, la lírica, el baile, la pinta. El lenguaje es sólo un derivado de esto y la capacidad de inventar una forma de comunicación con los integran las agrupaciones.

El estilo musical cumbiero para los músicos de este género y quiénes se identifican como cumbieros, es un estilo alegre que canta a la vida y que te motiva a vivirla con mucha pasión y entrega, ya que las ideas que se transmiten son de confianza, poder y mucho positivismo a través de una vestimenta relajada y descomplicada, complementada con un lenguaje de mucho carisma y familiaridad para amenizar el entorno que le rodea a un “verdadero cumbiero”.

3.4.2. Estética y “miradas” cumbieras: El cumbiero autopercebido

El cumbiero y cumbiera tienen un compromiso con la vida, y éste compromiso es: pasarla bien, manifestando sus deseos e ilusiones. Son personas auténticas y cotidianas, reflejan su historia, ideales, ilusiones y cuestionamientos con sus propias realidades y del mundo. Utilizan la música como mecanismo de manifestación de sentidos y transformación de sentimientos.

Su personalidad es alegre, divertida, que le encanta el baile, la gozadera, disfrutar de su música.

Según Leonardo, (integrante de la Cumbia de Barrio Profesores Municipales, “El cumbiero/a en Latinoamérica, me parece que está identificado en representación de estratos sociales medio y medio bajo, donde la forma de vida y relación social lo obliga

a adoptar comportamientos y fachas con cierto nivel de agresividad y despreocupación, como mecanismo de defensa y comunicación de su cultura en su entorno”.

Así, dichas reacciones, se pueden dar ante injusticias sociales, marcadas por la invisibilización de su cultura, la cual no tiene por qué parecer ofensiva, si se comprende que no existen formas únicas de ser, vestirse o representarse en sociedad. Por eso, la cumbia de barrio se manifiesta por la existencia de políticas públicas y actitudes sociales que apoyen la diversidad y la inclusión.

Los cumbieros se definen como personas comprometidos con la sencillez y el mensaje de paz más allá de un escenario. Disfrutando de las personas todo el tiempo y lugar.

Para los cumbieros, “Un cumbiero es un personaje alegre y comprometido con el bienestar de la sociedad”.

3.5. Estilo Cumbiero: Características y rasgos

3.5.1. Los símbolos:

El símbolo, para Pablo Ricoeur es considerado, *desde una extensión máxima que lo proyecta a nivel del sistema cultural, como el conjunto de las estructuras de la experiencia humana dotadas de una disposición cultural, y capaces de re-ligar entre ellos a los miembros de una comunidad que reconocen en estos símbolos las reglas de su conducta.*⁹⁸

De esta manera vemos como en los sectores populares se dieron respuestas a los procesos de globalización y urbanización a partir de la modificación sobre músicas regionales en disputa con músicas internacionales en zonas rurales, o de la adopción y recreación de músicas más globales en zonas urbanas, y con ello la nueva representación simbólica.

En ese sentido a lo largo del tiempo varios estudios han señalado que la problemática de la constitución de la identidad se da a partir del análisis de la interrelación entre discursos y prácticas musicales en habitantes de una zona urbana o rural específica.

⁹⁸ RICOEUR, P. “Educación y cultura”.

La música a través de sus diferentes grupos musicales en la mayoría de casos, manifiesta a través de sus símbolos y de sus discursos una reflexión en torno al proceso de construcción de sentidos de pertenencia en el marco de la exclusión social y de los conflictos de clase.

3.5.2. Los músicos como referentes:

Quienes viven y crecen con la cumbia, han hecho de este ritmo musical su “escenario de vida”. Para los cumbieros dentro de su vida aparecen referentes que de una u otra forma inducen en sus representaciones sociales, ya sean estas artísticas o cotidianas.

Los protagonistas son los músicos que desde los orígenes de este género han aparecido en la esfera musical. Luego de mantener conversaciones con representantes de agrupaciones cumbieras nos mencionaron que para los cumbieros estos referentes son:

De Colombia:

Luis Carlos Meyer, Lizandro Meza, Armando Hernández, La Sonora Dinamita, José Benito Barros Palomino, Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Los Hispanos, Pedro Beltrán, Juan Jiménez "guayaspá", Wilson Chopereana, Los Corraleros del Majagual.

De México:

Celso Piña, Carmen Rivero, Linda Vera, El gran silencio, Mike Laure, La Sonora Santanera, Sonia López, Rigo Tovar, Cumbia Zero.

De Venezuela:

Pastor López, Luis Felipe Landáez Requena.

De Argentina:

Pablito Lescano (Cantante de **Damas Gratis**, símbolo nacional de la Argentina de la cumbia villera), Los Pibes Chorros, Yerba Brava, Mala Fama, Meta Guacha, Re Piola, Los Gedes

De Ecuador:

Polibio Mayorga, Don Medardo y sus Players, Los Duques, Los Jokers.

De Perú:

Grupo Néctar, Los Mirlos.

3.5.3. La música y sus letras:

Los cumbieros utilizan dos estilos definidos. A pesar de que hoy en día tienen una “nueva escuela”, digamos que es música derivada de viejos estilos. La cumbia villera derivada de la cumbia colombiana (típica allá), ahora el reggaeton el cual se parece más aún al hip hop. Las letras de los cumbieros muchas veces exhiben las injusticias estructurales (pobreza, marginación, desempleo). Ellos aducen que muestran algo que muchos otros estilos o propuestas mantienen al margen.

Además, en el relato de las letras de las canciones de algunas agrupaciones cumbieras en latinoamérica, se vislumbran las formas en las que se construye el “nosotros” en virtud de la oposición de los “otros”.

De hecho, lo que los cumbieros pretenden con sus letras es reforzar esta idea de los “otros”, de lo opuesto, de los que no son como “ellos”, los que no comparten los mismos códigos, ni ideales. En esa construcción se da por oposición, a modo de construcción de un "diferente" y esto es identificado en las manifestaciones artísticas o en la composición de las frases como:

"Las palmas de todos los negros arriba y arriba....."

"El que no salta es un fresa"....

"El que no salta es un político"...

Ahí los “otros” no solamente son “otros” diferentes de “ellos”, de los cumbieros, sino que además son “malos” o “enemigos”. Podemos observar aquí como la identidad social se construye y representa en relación a los “otros”. Dicha “otredad” necesita ser construida y reconstruida permanentemente por los propios actores sociales.

Cumbia Proleta

Jornalero

Trabaja y trabaja semanas enteras
tirando la fragua, golpeando el cincel;
hoy cumple veinte años de dura tarea,
veinte años de yugo en el mismo taller.

Recibe amarguras como recompensa,
hasta el desahucio por su vejez.
Este es el premio que muchos reciben,
premio que brinda el instinto burgués.

Jornalero,
al juzgar por lo que he visto,
al juzgar por lo que he oído,
la verdad voy a decir:

Es amargo cuando dice un holgazán:
"Si te gusta, bien; y si no, te vas!"

Caballero, que mirás como al descuido
a estos hombres tan honrados
que te han hecho Enriquecer,
la nobleza no permite este refrán:
"Si les gusta, bien; y si no, se van!"

Aquellos que solo ambicionan dinero
se creen inmortales, se creen superiores
a pobres humildes que los Enriquecieron
perdiendo sus fuerzas y la juventud.

Pensá, caballero, que tarde o temprano
nos llega la muerte, y es sin excepción.

En el otro mundo somos todos iguales,
el pobre y el rico, ante Nuestro Señor.

Esta canción que originalmente es de Alci Acosta, la Cumbia Proleta la retoma dentro de su repertorio musical por la letra y la intención que se tiene con ella.

Aquí se protesta por el maltrato que ha venido viviendo las clases populares o los trabajadores por parte de las clases altas.

Es importante tener en cuenta que con esta canción se busca reivindicar el esfuerzo y el valor que hacen los jornaleros en su trabajo, incluso muchas veces bajo condiciones deplorables.

Con la frase "Si les gusta, bien; y si no, se van!" se denota el condicionamiento que vive este sector de la sociedad por parte de quienes le dan un puesto de trabajo dentro de sus negocios.

Canción de “La vagancia”

“Borrachos cumbieros”

... Y ella quiere la verde saltando...

Borrachos cumbieros las manos en alto,

Borrachos cumbieros las manos en alto!

Cumbia ahora

Salta la vagancia,

Salta la vagancia,

Salta la vagancia porque está descontrolada...

Salta la vagancia,

Salta la vagancia,

Salta la vagancia porque está descontrolada

Ahora si! Todos con las palmas arriba

Y dice: hey, hey, hey, hey!

Para muestra un botón, La vagancia llegó! La vagancia llegó!

Llega la noche la calle nos espera

La rumba toma vida cuando esa cumbia suena

La vagancia en la esquina tomándose una biela
Está de la cabeza ya nada nos interesaaaaaaa
Con tequila, con las manos bien arriba, arriba, arriba!
De cráneo en la joda, puñete y pistola
La joda que empieza no importa la hora
Somos de aguante cuchillo y velorio
Metiéndole cumbia corre al Toño!
Soy Toño en la tarima que te viene improvisando
Los guambras las mano arriba que la cumbia está sonando
La joda va empezando
Los coches van rodando
En la calle, en el barrio, en cualquier lugar
Bailando en la esquina me vas a encontrar
Con toda la vagancia, la joda va a empezar
Esto nunca va a acabar, esto no para de sonar
Esto nunca va a acabar, esto no para de sonar
Y los cumbieros toda la noche va a agitar

La falta de trabajo que aparece en su menor denominación y en su menor valoración, apenas como una “cachuelito” que permite conseguir algunas monedas no es lamentada, sino al contrario: el tiempo, cuya disponibilidad es para ellos absoluta, se configura en la duración del ocio ininterrumpido y de la fiesta continua. No se debe interpretar esto, sin embargo, como una idealización del desempleo o como una situación deseada por los villeros. De lo que está dando cuenta la música es de que el trabajo no es más la parte naturalmente más importante y ordenadora de la vida cotidiana, ni el soporte principal de la construcción de las masculinidades en los barrios más pobres. De las letras de la cumbia villera emerge la imagen de otro tipo de configuración de prácticas y valorizaciones.

Canción de “La vagancia”

“La Vagancia tiene aguante”

Yo sé, yo sé, yo sé

sentido o fuera de lo común. Básicamente se caracterizan por utilizar ropa y accesorios deportivos. Además, ellos utilizan gorras de equipos de basketball o de fútbol.

3.5.5. El cuerpo

La mayoría de cumbieros tienen piercings debajo o arriba del labio y/o tatuajes alusivos a la cumbia. Las mujeres en relación con su cabellera mantienen una postura similar, pelo recogido en forma de cola de caballo para poder visualizarse mejor la nuca que tienen rapada, mientras que los hombres en su mayoría también tienden a hacerse reflejos rubios o platinados,

3.5.6. El baile y la fiesta

La cumbia es un ritmo que solía bailarse en las fiestas populares y patronales de Barranquilla y los pueblos de la Costa Caribe. Data de tiempos remotos en los que la falta de luz eléctrica era reemplazada por la temblorosa llama de un paquete de velas.

En la cumbia los músicos son el epicentro de la rueda del baile y alrededor de ellos las parejas rotan bailando incesantes, al compás de movimientos de cortejo sensual.

Hoy en día se denominan bailantas a aquel lugar en donde los cumbieros se reúnen para tocar y celebrar la fiesta junto con el baile. Aquí hacen un ritual de ponerse todos en ronda, se sacan las chompas y las dejan en el medio, y todos bailan alrededor de ellas con el gesto que los caracteriza.

El gesto que caracteriza al cumbiero, es que levantan ambos brazos en 75° hacia adelante con las manos entre abiertas y las muñecas flojas moviéndolas simultáneamente de atrás hacia adelante en forma circular al compás de la música.

Tal y como lo dijeron algunos de los cumbieros entrevistados: “Bailar y tomar cerveza constituyen los principales placeres cumbieros”.

3.5.7. El barrio y el sentido de compartir:

La identidad social de un individuo es consecuencia del conocimiento de su pertenecía a un lugar o a lugares concretos, juntamente con la significación valorativa y afectiva adjunto a éstas vinculaciones.

La cumbia nace como un ritmo popular. Por lo tanto, es necesario considerar que la música popular está involucrada íntimamente con los sentimientos de identidad y las nociones de comunidad. De hecho, la música popular le ofrece a las personas un lugar particular dentro de la sociedad. La música es capaz de crear una identidad colectiva espontánea. De ahí que pueda tener importantes funciones nacionalistas o de movimientos sociales.

La experiencia inmediata de los jóvenes cumbieros se sitúa siempre en grupos: la familia, el colegio o universidad, los amigos o vecinos y el barrio. Este último ha de concebirse, como un lugar en el que los jóvenes expresan sus opiniones y manifiestan determinadas actitudes, de manera que el conjunto de disposiciones que les animan intervienen en multitud de procesos de toma de decisión o de participación. En todo proceso de toma de decisión los jóvenes se guían por experiencias subjetivas socialmente condicionadas y compartidas.

Es decir, aplican determinadas creencias sociales a situaciones que requieren que definan su postura. Incluso los jóvenes construyen su propia realidad, forjando unas categorías que resultan ser representaciones compartidas por los otros. En este sentido, se manifiesta que el barrio, al igual que el resto de los miembros del entorno, son muy importantes en la construcción social de la realidad. Es más, ciertamente el entorno social inmediato y el espacio personal permite que el joven cumbiero se muestre tal y como es.

Por eso es que el barrio se convierte en una figura representativa y de gran valor para los jóvenes cumbieros. En este espacio generan redes de solidaridad y participación.

Esta asociación es como resultado de la implicación que tienen los ritmos de origen popular con la comunidad o con la sociedad en general. Han generado vínculos directos con el barrio por ser el lugar de donde provienen. Incluso muchos de los grupos se han formado al interior de sus respectivos barrios. Estos sectores por lo general son de clase popular. Los cumbieros de esta forma participan principalmente en eventos de barrios, en peñas de solidaridad, y apoyo a las propuestas organizativas barriales. La Identidad de lugar es un aspecto del individuo que permite la construcción de una seguridad y de

un vínculo a un espacio construido. La territorialidad es mucho más fuerte por tratarse de un espacio tan conflictivo como la periferia y por ende los procesos se tornan más fuertes y más específicos.

Queda evidenciado como se manifiesta fuertemente la territorialidad, generada a partir de los lazos (o redes) de amigos con los que se vincula, produce y reproduce esa identidad. El barrio aparece como el lugar donde están los afectos, en donde se establece su red de amistad. Es interesante destacar cómo la idea de lugar aparece vinculado siempre a las redes de sociabilidad, que se van estableciendo dentro del grupo. El barrio para el cumbiero aparece como una especie de “territorio sagrado” donde se llevan a cabo las prácticas del grupo (en un sentido de ritual).

CAPÍTULO IV

LA CUMBIA JUVENIL EN EL ECUADOR

Un proceso reciente, pero también con sus características particulares es el que sucede en Ecuador sobre todo en Quito, en donde se viene produciendo desde hace algunos años, un proceso de renovación de la escena cumbiera, en la que existe una gran presencia del reggae, el ska y el hip-hop también.

La escena de la música tropical en Ecuador estuvo compuesta desde un principio por la influencia del vecino país cafetero que comenzaba a hacer sentir las cumbias de Lisandro Meza, La Sonora Dinamita, Lucho Bermúdez, Pacho Galán, que sobre todo se escuchaba en época de carnaval. A partir de esa influencia nacen orquestas como la de Don Medardo y sus Players, o Los Titos, en las cuales la presencia de los músicos en vivo, y sobre todo los instrumentos de viento hacían recordar en mucho a la cumbia colombiana, que comenzaba a realizarse en México.

Posteriormente alrededor de los años 90, comienza a expandirse por el territorio andino, otro ritmo que se iba a instalar de manera definitiva, que si bien tiene su origen en México, llegaría vía Perú. Esta sería la tecnocumbia, o llamada en Ecuador “música chicha”, que poco tiene que ver con la “cumbia chicha peruana”. A tal efecto comienzan a surgir bandas con una fuerte presencia femenina, que eran las principales cantantes de esas agrupaciones. De esta manera surgen bandas como Tierra Canela, Magia Latina, Jazmín, Canela y Son, y también interpretes como Gerardo Moran, y Jaime Enrique Aymara. Estas agrupaciones se caracterizaran por cantar sobre pistas en sus presentaciones, y no utilizar músicos salvo en ocasiones especiales. A su vez muchas de sus producciones estarán signadas por la preparación de productores que armarían sus temas para que los artistas los reprodujesen en vivo.

La escena de la tecnocumbia se mantendría hasta la actualidad, siendo la más popular en las clases populares, y están asociadas con un beat o un golpe, muy similar al de la

cumbia base Argentina, donde la permanente utilización del octapad⁹⁹, reproduciendo el ritmo de los timbales parece marcar todo el tiempo el mismo ritmo.

En este contexto nacería la nueva cumbia ecuatoriana, muy ligada al fenómeno de aparición de la cumbia villera y de la utilización de esas canciones en las hinchadas de fútbol.

Este capítulo hace referencia a los rasgos y construcciones, que se han generado desde el nacimiento de la Cumbia en los barrios de Quito. Estas construcciones y rasgos caracterizan personal y colectivamente a cada uno de los que integran una banda. Esta es la razón por lo cual, es importante identificar estos elementos, como parte de una transmisión de saberes, conocimientos y símbolos. Con lo que obtendremos así mismo, los caracteres esenciales de cultura propia cumbiera de barrio. Una cultura atravesada por las historias particulares de cada integrante de la banda, como parte de un movimiento que continuamente se autodefine en sí mismo.

“Yo creo que la cumbia comienza a darse esta nueva ola de bandas jóvenes es por medio de las barras bravas. Porque “Kien mato a rosero”, pertenecían a una banda que era “La Muerte Blanca”, que pertenece a la Liga (Universitaria de Quito), “La vagancia”, pertenece a “La Muerte Roja” que es de El Nacional. Y son los que primero empiezan a sonar. Yo tengo esa visión, porque de ahí grupos de cumbia, siempre ha habido, Rock Stars, Don Medardo, que son grupos que han existido. Pero esta nueva ola, que son La Vagancia, los Rosero, Guambras Cholos, son más elevados.

Entonces con influencia con la cumbia villera. La mayoría de canciones que cantan en las barras bravas, son de cumbia villera.”¹⁰⁰

Se utilizó el método cualitativo de investigación participativa, el cual nos permitirá desarrollar un trabajo interactivo entre las percepciones y las realidades de los involucrados. Para conocer, explicar y predecir el objeto de estudio, que es la cumbia juvenil en la ciudad de Quito.

El alcance del estudio es descriptivo porque profundiza en la realidad de los actores que hacen cumbia, además se trata de un estudio explicativo porque se analizará los

⁹⁹ Instrumento de percusión que en su forma tiene ocho partes o piezas que producen diversos tipos de sonidos y hoy en día es parte fundamental de la base de este ritmo.

¹⁰⁰ Cristian Caiza: Cumbia Proleta.

elementos y espacios que construyen la identidad cumbiera desde los enfoques y teorías sociales.

Las técnicas de investigación que nos han permitido recoger, analizar y/o sistematizar la información han sido las siguientes: análisis audiovisual (fuentes secundarias), entrevistas a profundidad, entrevistas, observación participante, diario de campo y memorias fotográficas (en la dinámica de la cumbia).

A lo largo de este estudio hemos trabajado con los representantes de colectivos y grupos juveniles de cumbia, dándoles a conocer el tema de la investigación y a la vez conseguir el apoyo para llevar a cabo las diferentes actividades con ellos y sus integrantes de los grupos de cumbia, para cumplir los objetivos propuestos.

En primera instancia se realizó entrevistas a profundidad a los representantes de colectivos y grupos de cumbia (7 grupos), todo ello para conocer las percepciones de la cumbia como un nuevo espacio de participación juvenil, a su vez clarificar conceptos, características y la dinámica de la cumbia en los medios.

A la par he trabajado en un análisis audiovisual de videos y documentales para conocer la situación de la cumbia a nivel de Latinoamérica y la influencia a nivel nacional y local en la ciudad de Quito.

También se ha llevado a cabo la observación no participante, que ha permitido palpar y ser parte de la dinámica y realidad dentro de los espacios de quienes forman la cumbia. Al mismo tiempo he utilizado un diario de campo y cámara fotográfica, como herramientas que permitirán documentar rasgos y momentos relevantes que surjan en la dinámica.

Posteriormente, para profundizar en la investigación, se ha utilizado la técnica de la entrevista con los demás integrantes de los grupos, para conocer las apreciaciones y sentimientos que la cumbia ha producido en sus vidas.

Para llevar a cabo este estudio hemos escogido a determinadas agrupaciones de cumbia juvenil de Quito. Hemos seleccionado a estos grupos en función de área geográfica (para abarcar a toda la ciudad), y en virtud de la popularidad con la que cuentan algunas de las bandas, según breves encuestas que se realizaron a jóvenes asistentes a fiestas y

presentaciones de las bandas y de cumbia en general. Los sectores donde nacen y se ubican estas bandas juveniles de cumbia son: Carapungo, La Rumiñahui, Zabala, Tumbaco, Calderón, Sur de Quito (Chillo Gallo, El Pintado). Además del respectivo seguimiento que se hizo por medio de las redes sociales como el facebook y myspace para monitorear la aceptación e involucramiento hacia las agrupaciones por parte de los jóvenes quiteños que forman parte de su público debido a su inclinación por este género. Adicional a esto, cabe mencionar que en Quito actualmente existen aproximadamente 25 agrupaciones juveniles de cumbia. Así que también, parte de la selección va desde grupos que arrancan con el “boom” de la cumbia villera en el Ecuador; más o menos 8 años atrás; hasta bandas totalmente nuevas. La idea es incluir agrupaciones antiguas y novatas para trabajar el tema generacional, su relación e implicaciones. Las bandas escogidas son: Cumbia Proleta, Los Vecinos, Cumbia de Barrio Profesores Municipales, La Vagancia, Kien mató a Rosero, Kalimbocho y Bonifaz Cumbia. Los integrantes de estas agrupaciones pertenecen a la clase media o media baja.

¿Cómo surge la cumbia juvenil en Ecuador?

*“Bueno, acá existen 2 factores grandes y principales por los que entró la cumbia villera. Resulta que existe mucha gente, ecuatorianos de acá que estuvieron estudiando en Buenos Aires cuando el fenómeno de la cumbia villera estalló en Argentina. Justamente fueron a vivir en la época de la crisis económica de este país que es donde se da esta nueva propuesta musical. Y eso llegó a todos los estratos sociales. Entonces los ecuatorianos que estaban residiendo allá, empezaron a exportarla para acá”.*¹⁰¹

*“Y por otro lado las barras bravas. Las barras eran siempre identificadas con las cumbias, y raíz de eso, yo también era muy fanático de un equipo ecuatoriano, y he conocido al profesor Jorge Célico, que trabajó en las inferiores de Boca Juniors, y con él logramos hacer una buena amistad, y me ha pasado mucha cumbia. Entonces así fue como llega la cumbia acá.”*¹⁰²

¹⁰¹ El “Che” de La Vagancia (David Hinojosa) entrevista

¹⁰² Integrante de La Vagancia

De la manera como señalan estos dos músicos es como comienza a difundirse una nueva escena de cumbia ligada por un lado a la cumbia villera, y por el otro ligada también a las barras bravas de fútbol.

Tal como lo señalan los jóvenes cumbieros, comienzan a surgir alrededor del año 2006, Kien Mato a Rosero, banda que fusionaría la cumbia villera, con el rock, el ska y el reagge, y también Mala Suerte, con una clara identificación con Damas Gratis. A su vez otra de las bandas que compondrían la escena inicial fueron Los Guambras Cholos, banda que sería una suerte de respuesta al fenómeno de Los Pibes Chorros. La escena se completaría con el correr de los años con el surgimiento de La Vagancia, Cumbia Proleta, Kalimbocho, Los Vecinos de Tumbaco y Cumbia de Barrio.

Todas estas agrupaciones ligadas en parte al fenómeno de expansión de la cumbia villera, y al impacto producido por la llegada al país de los Pibes Chorros, con integrantes que no eran los originales, se comenzarían a identificar para diferenciarse del otro circuito de la tecnocumbia con el nombre “Cumbia de Barrio”, y encontrarían en la cumbia villera las virtudes de hablar de cosas que los identificaban y que eran parte de su realidad cotidiana.

Vinicio:- *“Comenzamos escuchando “Yerba brava”, y nos llamaba la atención que esta banda por ahí tenía la posibilidad de contar historias más sociales.”*¹⁰³

Wipi:- *“Veras acá todo el mundo creció escuchando cumbia colombiana, en las fiestas de los papas y eso, y al escuchar cuando ya eres medio joven, cumbia pero con otro contenido, que no era el de la cumbia colombiana o el de la tecnocumbia, es más moderno, con instrumentos más electrónicos nos comenzó a gustar. Entonces esos instrumentos que tenía la cumbia villera atrajeron también a un público más joven.*

*También por la letra, con bastante contenido cultural, social y político.”*¹⁰⁴

¹⁰³ (Guitarrista de Cumbia Proleta)

¹⁰⁴ (Güiro de Kalimbocho)

Las palabras de estos músicos son elocuentes respecto a la valoración que ellos le otorgaban a la cumbia villera y que sería determinante para influir en la nueva escena cumbiera.

Es interesante, hablar de esta nueva generación de cumbieros en Ecuador, que uno de los aspectos más destacables es la valoración dada por estas nuevas bandas a los movimientos sociales, la lucha por la emancipación de las clases populares, y la amplia visión e integración con los demás géneros musicales. Todas las bandas sin excepción se nutren de una raíz que los liga a la cumbia como música de las clases trabajadoras, pero también a géneros contemporáneos juveniles, como el reggae, el rock, y el hip-hop.

4.1. Grupos de cumbia juveniles:

En Quito, los grupos de cumbia juveniles surgen hace 6 o 7 años atrás, por motivo de la incursión de la cumbia villera en el mercado musical nacional. La misma estaba estrechamente vinculada al entorno futbolero, específicamente a las “barras bravas”. Por esta razón algunos de los grupos más representativos y de mayor trayectoria (“Kien Mató a Rosero” y “La Vagancia”), se formaron en las barras bravas de equipos de fútbol como El Nacional y Liga Deportiva Universitaria de Quito. Identificados por el grito, la euforia y la diversión. Otros grupos surgen con la finalidad de rescatar ritmos andinos y resaltar la cultura popular (“Los Guambras Cholos”), como también contar realidades sociales y hacer un reclamo con conciencia social (“La Cumbia Proleta”).

En la actualidad ya existe un espacio de comunicación social específico para la comunidad cumbiera, que se llama “Territorio Cumbia” y es transmitido por la Radio Pública de Quito 102.9 todos los días sábados desde las cinco de la tarde. Donde las bandas de cumbia, tienen la oportunidad de compartir con su público, las ideas y sus proyectos. Además, se dialoga y debate sobre la realidad nacional, desde ópticas diversas que confluyen en la integración, el reconocimiento de lo popular y la identidad nacional, y finalmente, en las celebraciones como el sentido máximo de pertenencia con lo local.

También existen más grupos juveniles de cumbia (“Cumbia del Barrio Profesores Municipales” y “Los Vecinos”), que se han formado entre amigos o compañeros de

barrio y/o de estudios, quienes se han identificado o han sentido algún tipo de conexión al momento de escuchar, bailar y cantar cumbia. Grupos que recuerdan las fiestas familiares, celebraciones colectivas, con la certeza de que la cumbia es una plataforma musical de más ritmos, que con su son, sabor y estilo, incluso retoman e invitan a la integración de la sociedad, y de la región latinoamericana.

4.2. Historia, Música, Discurso y Estilo propio:

4.2.1. Cumbia Proleta



El grupo musical nació en los escenarios del Quito Raymi, un 15 de noviembre de 2008. (El día 15 de noviembre es conocido en la historia nacional como fecha de referencia de la primera huelga obrera realizada en el país). Su música nace del folklore latinoamericano que lo adecua al ritmo de la cumbia. Está integrado por ocho jóvenes de diferentes barrios de la capital. Tal y como lo exponen, “Nosotros pertenecemos desde la Lucha de los Pobres, hasta Carapungo”.

Quienes componen esta agrupación son: Cristian Caiza, Orlando Mantilla, Stalin Ortiz, David Andrés Guadalima, Fabián Bolívar alias “William Wallace”, Andrés Gómez el “Wipi”, Alejandro Gómez y Vinicio Benalcázar.

Vinicio Benalcázar, en la guitarra; Orlando Mantilla, en los bongos; Andrés Gómez, en la percusión; David Guadalima, en la voz; Cristian Caiza, en el guiro; Fabián Bolívar, en el bajo; Alejandro Gómez, en la batería y timbales, y Luis Ortiz, en el teclado.

Ellos decidieron hacer música tal y como lo manifiestan por “necesidad expresiva, cercana a nuestras cotidianidades” Este espacio lo encontraron en la cumbia, por ser un género que ha marcado a la mayoría de los ecuatorianos desde niños.

Vinicio, uno de sus integrantes nos comenta: “Podríamos decir que hacemos cumbia de pueblo, cumbia ecuatoriana, cumbia latinoamericana”. Su mismo nombre hace referencia a posturas ideológicas vinculadas a la reivindicación del proletariado.

La cumbia colombiana, argentina, villera y mexicana es la influencia musical de los “proletas”, cuya propuesta va desde la música protesta, hasta el rock, junto a una gran variedad de géneros como trova, chicha, ska, metal. *“Podemos ir de Silvio Rodríguez a Alci Acosta sin ningún problema”*.¹⁰⁵

El contexto en el que se dio la Cumbia Proleta fue a partir de los intereses de un grupo de compañeros de universidad que decidieron hacer cumbia. De ahí en adelante, la banda ha evolucionado y se ha consolidado en su línea. Actualmente, quedan dos fundadores originales de la banda (Cristian y Vinicio).

Vinicio Benalcázar, guitarra proleta, nos expresa que continuar tocando y profesionalizando a la banda es primordial, así como consolidar su discurso, cuya ideología es netamente de izquierda, con un claro llamado de atención hacia el compromiso social.

Por su parte, David Andrés Guadalima comenta *“Es importante conjugar los tiempos de cada uno de los integrantes del grupo”*.

De entre sus promos figuran: Dos nomás, Del pueblo es mi voz, Amor encapuchado, A la huelga, Ritmo laboral, Jornalero (con la participación de Amanda Villavicencio), Ambulante y Oficio de cantor.

¹⁰⁵ David Andrés, uno de los integrantes de la Proleta.

Los han llevado a visitar Tulcán, Lago Agrio, el Puyo, Riobamba, Guayaquil y varios sectores de la provincia de Pichincha.

Han tocado en el Festival Rosa de Agosto (homenaje a Rosa Paredes Jumbo), Quito Raymi, homenajes a Cuba y Camilo Torres, eventos que reivindican la relación con la naturaleza, homenaje a Camilo Torres, Festival del 1° de Mayo, conciertos por una educación no sexista y solidarios. También han participado en el festival Quito Rebelde, recordando la resistencia ante la conquista española.

Ellos nos cuentan su afición por el graffiti. “Nos gusta salir a pintar las paredes de la ciudad, como una evidencia de nuestra presencia en la urbe”.

Ellos rememoran una anécdota: “En Argentina hubo una huelga y tomaron uno de nuestros temas para convertirlo en su himno durante la protesta”, comentan con orgullo. Algunos videos de sus canciones y presentaciones se difunden en la red.

Una de las expresiones que constantemente mencionan en sus canciones es “Moviendo el esqueleto, moviendo la conciencia: Cumbia Proleta”. Con esto los Cumbia Proleta, logra mover cuerpos y mentes, al ritmo de la cumbia con letras de rebeldía.

"Todos nosotros somos proletarios, venimos de barrios abandonados y buscamos un "camello" político en la música", dijo Orlando. Un dato interesante que él nos manifiesta es que él se identifica con una hormiga, ya que representa al obrero, al trabajador.

Uno de los temas de su autoría se llama “Ambulante”. Esta canción “cuenta la historia de un padre, o de una madre, no está definido el sexo, pero es de una persona que por trabajar deja a su hijo en su casa”, dijo Vinicio. Además tienen en el mercado canciones como: Amor encapuchado, A la huelga, Jornalero y Oficio de cantor que han sido escuchados en países como Chile, Colombia y Argentina.

En una sola voz y en forma de himno, estos ocho jóvenes definen a su trabajo como: *"La Cumbia Proleta recorre las casas donde se escucha Atahualpa Yupanqui. Sigue por las esquinas donde un grupo de jóvenes entonan las canciones de Silvio Rodríguez. Entra por las fábricas en donde cientos de obreros escuchan a Víctor Jara. Da vuelta*

*por las calles que reviven bajo los trazos de un grafitero. Se mueve por los parques, por las plazas donde la gente baila al ritmo de esta cumbia latinoamericana, y llega a los paisajes donde los cantos andinos, o el sonar de las marimbas serán por siempre un himno de resistencia. Cumbia con corazón de pueblo".*¹⁰⁶

Su sonido bien vinculado a la cumbia base, se presenta acompañada de una predica por las mejoras en las condiciones de vida humana y la lucha por causas justas. Ellos se declaran en contra el imperialismo, el “capitalismo salvaje”.

¿Qué buscan con sus composiciones y sus letras?

Cristian:- “Primero es transmitir algo. Pero en este caso transmitimos lo que hemos vivido. No podemos dejar de contar que bronqueamos, que tiramos una piedra, que hacemos una molotov. Es lo que hemos vivido. Vas al barrio y están buscando trabajo, están desempleados, están que a veces no tenemos para un pan. O sea eso, decir lo que nos da la gana, en este caso lo que nos da la gana es decir lo que hemos vivido.”¹⁰⁷

Esta banda tendría la virtud de no sólo volcar sus letras en las canciones, sino de ser parte de otros espacios de reivindicación de la cultura popular, siendo los creadores del programa radial “Territorio Cumbia”, que se emite por Radio Municipal de Quito. Aquí todos los sábados tienen un espacio en donde la cumbia ecuatoriana y los intérpretes de la misma son los protagonistas. Ellos en este programa exponen el fenómeno de la cumbia en la sociedad ecuatoriana.

¿Cómo es tomada la cumbia en Ecuador? ¿Es discriminada?

Orlando:- Si existe un cierto sector que escucha cumbia, o sea...Creo que la colombiana escucha todo ecuatoriano. La tecnocumbia la bailan todos, pero si es discriminada, por ejemplo un rico no te dice que escuchas Don Medardo, Tierra Canela, Gerardo Moran, Aymara.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Frase que los ocho integrantes expresaron al mismo tiempo y que catalogan como la “esencia” de la banda.

¹⁰⁷ Integrante de Cumbia Proleta

¹⁰⁸ Integrante de Cumbia Proleta

Vinicio:- *Pero hay separaciones. Hay un espacio que es súper popular, y tiene sus conciertos, que es el sector de tecnocumbia. Y las bandas nuevas de cumbia, no creo que hayan incursionado ahí salvo La Vagancia. Han estado en sectores más alternativos, más hippies, toda la huevada. Después nosotros estamos en esa pugna, entrar en un sector más popular. Para mi La Vagancia ha logrado entrar en un sector más popular, pero las demás bandas, están en todo lo alternativo, con reggae, y eso.*¹⁰⁹

"Yo canto siempre a mi pueblo, porque del pueblo es mi voz. Si pertenezco yo al pueblo, tan solo del pueblo será mi canción", así entona la melodía Oficio de cantor que es la letra que representa el inicio de la lucha social de los Cumbia Proleta. Esta canción tan conocida, los Proleta la toman del cantante y folclorista argentino Horacio Guarany.

Oficio de cantor (letra)

Mi oficio de cantor es el más lindo
yo puedo hacer jardín de los desiertos
y puedo revivir algo ya muerto
con solo entonar una canción.

Yo canto siempre mis penas
las de mi amigo también
si mi pueblo tiene penas
entonces yo canto mi copla otra vez.

Nadie debe creer que el cantor
pertenece a un mundo extraño
donde es todo escenario y fantasía
el cantor es un hombre más que anda
transitando las calles y los días
sufriendo el sufrimiento de su pueblo
y latiendo también con su alegría.

¹⁰⁹ Integrante de Cumbia Proleta

Mi oficio de cantor es tan hermoso
que puedo hacer amar a los que odian
y puedo abrir las flores en otoño
con sólo entonar una canción.

Yo canto siempre a mi pueblo
porque del pueblo es mi voz
si pertenezco yo al pueblo
tan solo del pueblo será mi corazón.

Visita a Colombia

Entre octubre y noviembre del año pasado, Cumbia Proleta salió de gira para el vecino país de Colombia. La idea era presentar su propuesta artística y discursiva en diversos espacios de la sociedad colombiana.

Ellos fueron invitados por la Coordinadora de Cultura Popular para nuestra América a un evento en Bogotá, los Proletas tuvieron varias presentaciones en vivo.

Cultura popular una herramienta para la paz’, es el encuentro donde además de conversatorios y exposiciones, la música cobra vital importancia. “La idea de este movimiento es de articular un espacio para artistas que están dedicados a la música popular a nivel de toda Latinoamérica”, nos detalla Vinicio.

Para ellos esta salida estuvo cargada de emoción y de motivación ya que fue la primera salida internacional de la banda.

En este evento estuvieron bandas de algunos países latinoamericanos. En este espacio de encuentro se concluyó que en todas partes la cumbia ha sido como la música latinoamericana por esencia en los últimos años.

El evento central se desarrolló el 5 de noviembre del 2011. Este festival fue un proceso de organización y de participación directa de los jóvenes. El objetivo era de reunir a todos aquellos que trabajan desde el arte, la educación y la comunicación popular, entre otras expresiones hacia la construcción de paz en Colombia.

Básicamente esto fue un espacio de encuentro , dialogo y construccion colectiva, desde diversas alternativas en las que los jóvenes manifiestan sus perspectivas sociales y políticas. Una apuesta de paz propositiva, que trasciende la mirada conflictiva.

Entre las frases que circulaban en este encuentro eran :

“ Hip-Hop rebelde, herramienta de comunicación y educación popular para apoyar las luchas por autodeterminación y justicia social en el continente y el mundo...”

“Raíces latinoamericanas, sonido de pueblo, ghetto y barrio...”

“Rap de combate al capitalismo y sus defensores, canto enamorado de su pueblo...”

“¡AMOR Y REBELIÓN!”

“¡PAZ ENTRE PUEBLOS, GUERRA AL IMPERIO!”

“¡UNICA SOLUCIÓN: LUCHA, CONCIENCIA Y ORGANIZACIÓN!”

Y es que la Cumbia Proleta, más allá de su proyección musical, se construye como parte de la realidad cotidiana y a su vez se configura como un actor social más.

En estos días los grupos contaron vivencias reales y sobre todo, reconocieron en su música al amor como el principal eje de la revolución. *“Un amor tal como lo definen los Proleta, con varios matices, con distintos acordes, pero con un claro llamado de atención hacia el compromiso social. “A la huelga diez, a la huelga cien, a la huelga madre yo voy también. A la huelga cien a la huelga mil, yo por ellos madre y ellos por mi”.*

Así este frente de jóvenes latinoamericanos dio a conocer su discurso y su propuesta política y social. Ellos critican la realidad injusta, el individualismo, el quemimportismo, la intolerancia, la pasividad, el racismo. Escribiendo su historia, tal y como nos cuentan, desde una casa de barrio, donde comenzaron a entender que *“solo cantando con el alma del pueblo, podrían tener la fuerza para ser escuchados. Se levantan los cantos. Las historias vienen desde el sur, desde el centro, desde el norte,*

desde los sitios más comunes, desde el diario vivir. Llega la Proleta haciendo un homenaje a toda la gente que lucha a diario por construir miles de sueños, que sigue de pie, que no se rinde ni se rendirá. Se queda la Proleta, rindiendo un homenaje a los obreros, negros, comuneros, campesinos, indios, estudiantes, y más sectores que mueven a diario el motor de la historia. Se viene la Proleta y no solo con música, sino con un sentimiento”

Precisamente por esta razón nace la Cumbia Proleta, porque la lucha justa de un pueblo, es la lucha de todos y todas, porque las historias de Ecuador son las historias de América Latina. “Moviendo el esqueleto, moviendo la conciencia” plantea como el principio fundamental de la Proleta la “acción”, acción que los motiva a retomar la solidaridad, la comunidad, el reconocimiento de lo colectivo. La Acción que refleja lo que son. Ellos se apropian de un compromiso social, cultural y político. De esta manera dejan de lado la pasividad.

Se reúnen en Carapungo todos los domingos para repasar y crear nuevas canciones.

¿Ustedes se consideran solo una agrupación musical o creen que su propuesta adicionalmente se configura como un movimiento social?

Vinicio.- *Nosotros tenemos claro que nuestra propuesta va más allá de ser una agrupación musical. Desde antes de juntarnos para hacer música ya veníamos trabajando en organizaciones sociales por separado. Hemos participado en manifestaciones, en movimientos estudiantiles y en diversos escenarios políticos y sociales. Cuando decidimos juntarnos para hacer cumbia tomamos las raíces del origen de este género. Es esa lucha en contra de la esclavitud, esa lucha de clases que desde siglos atrás ha venido arrastrando la historia. El movimiento cumbiero en el Ecuador está surgiendo y nos sentimos indudablemente parte de él. Es un movimiento nuevo que se desarrolla con elementos particulares.*

Somos de barrio y somos de pueblo, nuestra lucha diaria es por la visibilización de los jóvenes, por quitar todos esos prejuicios y etiquetas que nos pone el medio a nosotros, los guambros. Tenemos un discurso político de izquierda. Nosotros buscamos la igualdad social por medio de los derechos colectivos.

Nos estamos construyendo como movimiento, por lo tanto estamos generando redes de solidaridad y de participación entre todos aquellos que nos identificamos como cumbieros. El cumbiero es activo, propone y trabaja. Somos un movimiento social porque manifestamos la lucha de clases, porque también incluimos cuestiones socio-políticas y porque nuestra finalidad es el cambio social”.

4.2.2. Los Vecinos



Los Vecinos, es una banda ecuatoriana que se dio a conocer formalmente en noviembre del 2008 con la propuesta de hacer cumbia fusión; ya que mezclan este género con funk, reggae, punk y rock. Esta agrupación es oriunda del Valle de Tumbaco, y que a partir de su experiencia por tierras europeas pueden comenzar a hacer crecer su proyecto musical.

Por la falta de apoyo y de sitios donde presentarse, ellos han organizado conciertos callejeros en las principales calles y plazas quiteñas, con el objetivo de abrir espacios

artísticos y de protesta. Estas presentaciones le dieron a la banda confianza y experiencia para presentaciones futuras.

Por las limitaciones que se dan en el Ecuador respecto al surgimiento de nuevos referentes musicales, nace la idea de realizar una primera gira internacional, Tour “Maneja Despierto 2009”, el mismo que se desarrolló con gran éxito. Esto les abrió las puertas para regresar a Europa en el verano del 2010, con su segundo Tour “El mundo es mi Vecindad”. Llegando a realizar en estos dos años más de 80 presentaciones en 7 países europeos, y 28 ciudades diferentes, obteniendo un éxito formidable e inexplicable.

Además la Banda en su estadía en Europa grabó su primer disco con temas inéditos, en el estudio The Hit Box Recording Studio en Altenburg-Austria, del gran sonidista Eric Spitzer-Marlyn, quien ha colaborado con U2 y otras bandas de gran renombre.

Después de un año de trabajo el disco fue lanzado a fines del 2010.

A lo largo de su trayectoria, han realizado alrededor de 250 presentaciones en Ecuador y, más de 80 en Europa con gran éxito. Los lugares más importantes donde se presentaron son:

Festival Caliente en Zurich-Suiza, La Fiesta de la Música en Ginebra-Suiza, Buskers Festival en Barcelona-España, Bar Radio Oriente en Alemania, Kwakoe Festival Amsterdam-Holanda, Festival de la Música Urbana y Quito raymi Quito-Ecuador. Además dentro del Ecuador, en fiestas de barrios y, en varias ciudades como: Baños, Santa Rosa, Santo Domingo, entre otros.

Ellos desean expandir su música por todo el territorio ecuatoriano pues quieren llegar con su música a nuevos espacios en todas las regiones del país.

Entrevista:

¿Por lo que tengo entendido han podido salir afuera a llevar su cumbia?

Diego:- *Si. Lamentablemente es todo autogestión, no hemos tenido ni auspicios, ni apoyos, del estado, ni de empresas privadas.*¹¹⁰

¿Y cómo fue esa experiencia?

José:- *Eso fue a mediados del 2009. Fue idea de ir a mochilear, y tocar en la calle.*

*Fuimos con 4 fechas seguras, y tocamos. Pusimos plata de cada uno para llegar a Europa. Tuvimos 4 fechas, y fue salir a buscar. Bueno y entre calles, fiestas bares conseguimos más festivales. Fue algo muy loco toparnos con un público europeo totalmente europeo. Tú comienzas a tocar aquí y ves al instante toda la gente bailando. En cambio allá, la gente está sentada, viendo que estás haciendo. Te das cuenta que les gusta, pero son mas analistas de los que están viendo. Si les gusta te compran tus discos.*¹¹¹

Diego:- *Aprecian el arte, te compran, te pagan.*

José:- *En el 2010 regresamos, con un gira organizada, que fue especialmente ir a Europa a tocar y logramos hacer 45 fechas, durante 3 meses estuvimos en 8 países. Una experiencia grande.*

Diego:- *Y en Ecuador esa experiencia no se ha podido dar en esa dimensión.*

José:- *“Allí tu mandas tu proyecto, tu myspace, tu experiencia, y una presentación aquí es bien difícil de conseguir. Allí hay un estándar de pago, aquí el músico no es valorado. Tienes que tener otra profesión para vivir. Y allá el músico es músico y se dedica a lo que le gusta.”*

Como el resto de las bandas locales de las cuales son amigos, los sureños también presentan en su formación una vinculación plagada de ritmos contemporáneos que los pone en sintonía con sus pares.

¿Antes de llegar a la cumbia habían pasado por otros géneros verdad?

¹¹⁰ Integrante de Los Vecinos

¹¹¹ Integrante de Los Vecinos

José:- *“Teníamos una banda que hacia ska-punk, se llamaba “Los Sobrinos de Pablo”, en la que hacíamos de todo, incluso ya hacíamos cumbia. Una banda que sonaba bastante. La cosa de Los Vecinos es que éramos un grupo que venía de distintas bandas. Hay 3 integrantes que era parte de un proyecto de hardcore experimental. Diego tenía un proyecto de hip-hop, y eso se podría decir que es la base de Los vecinos. El proyecto nace a finales del 2008, por una invitación sencilla, la de juntarnos y tocar de una vez, Y ahí nació lo que es los Vecinos, la cumbia colombiana, la cumbia villera, la cumbia argentina, cumbia ecuatoriana. Fue una fusión de eso con otros géneros. De esa cumbia con reggae, con ska.”*

De esta manera es como un la nueva cumbia de Ecuador, se encuentra en franco proceso de expansión con bandas que presentan fuerte similitudes entre sí y que tienen como referente musical a la cumbia villera.

¿Ustedes se consideran solo una agrupación musical o creen que su propuesta adicionalmente se configura como un movimiento social?

José:- *Definitivamente hoy en día en el plano urbano nos estamos configurando como un movimiento social. Los cumbieros ya representamos a un grupo de la población juvenil, que no hacemos únicamente música, sino que además luchamos contra el sistema capitalista y el individualismo exacerbado que trae consigo esta realidad.*

Nos estamos juntando de a poquito y al ser un fenómeno reciente todavía estamos en etapa de construcción y consolidación. La idea es organizarnos en colectivos, que fundamentalmente parten de sectores marginales o populares y que luchan dentro de un campo político más o menos concreto. Desde inicios de la anterior década, ahí más o menos por el 2001 se observa una época con un auge de las protestas de la clase media urbana. Las crisis políticas, la tecnología y la falta de interés por los espacios de los jóvenes hacen que nuevas formas de culturas juveniles aparezcan en el medio como escape de una realidad totalmente competitiva. Nosotros los cumbieros tenemos un estilo de vida propio con una manera propia de ver al mundo.

Nosotros nos agrupamos con nuestros iguales y hacemos de la parte artística y musical una plataforma para protestar contra lo que no compartimos, para irnos es contra de las injusticias sociales, sobre todo en el sentido de reflejar a la sociedad que los jóvenes somos dinámicos, no estáticos.

4.2.3. Cumbia del Barrio Profesores Municipales



La banda Cumbia del Barrio Profesores Municipales, nació a inicios del año 2010, como una banda musical con enfoque social, que ha participado en eventos de barrios desde su creación, como parte del cartel de fiestas en barrios, en peñas de solidaridad, y apoyo a las propuestas organizativas barriales. Los barrios han manifestado su interés de trabajar mancomunadamente con la banda.

Lo construido y desarrollado en el año 2010, lo compilaron conceptualmente en lo que llamaron como: “Manifiesto cumbiero” (escrito que más adelante adjunto y que manifiesta su discurso social y político). . Por otro lado, las experiencias se hallan plasmadas fotográfica y visualmente, en las redes sociales, como los otros grupos en general.

En marzo del 2010 nace la Cumbia del Barrio “PROFESORES MUNICIPALES”, una propuesta musical y cultural de un grupo de amigos que se juntaron en ésta ocasión con el fin de hacer música para alegrar las manifestaciones, fiestas y compartir motivos, celebraciones y reuniones en todos los lugares, en lo inclusivo y popular. Ellos nos manifiestan que apoyan y promueven una vida digna, justa y sobre todo más humana.

En un principio los integrantes eran seis: Leonardo (voz principal y guitarra), Lucho (batería), Fernando (teclados), Felipe (voz principal y huiro), Dianita (claves) y Julito (campana).

A finales de noviembre del 2010, Xavicho (bajo) entra a formar parte de la banda; y unos meses después llega Igor (guitarra melódica) para así dar vida y culminar con éxito total el primer año de existencia del grupo.

El grupo ha tomado la cumbia con rock como base fundamental de sus temas, convirtiéndose en un medio para conocer, percibir y sentir la fuerza del movimiento musical con son, sabor y estilo, que en escena es proyectado y reproducido.

Para **Diana**: *“La cumbia es una música mestiza, que se puede mezclar y ser escuchada tanto por jóvenes o adultos, por cumbieros, salseros, rockeros, punkeros, etc. Su sentir, la inspiración, el conocimiento, las experiencias, y las motivaciones se transforman en lineamientos base que construyen y guían el camino de la banda; que en conjunto son plasmados en un ‘Manifiesto Cumbiero’, creado entre todos los integrantes de la Cumbia del Barrio”*¹¹².

Para **Fernando** *“Ser cumbiero/a es ser optimista y reconocerse continuamente como un actor socio-cultural, para elevar el ímpetu de identidades personales y colectivas, desde el descubrimiento y acción de ser uno mismo”*¹¹³.

Para **Felipe** el ser cumbiero implica *“ser una persona alegre, que camina con optimismo, que goza con la música, descansa con música, y sin música no puede considerar una vida feliz”*¹¹⁴.

¹¹² Integrante de Cumbia de Barrio “Profesores Municipales”

¹¹³ Integrante de Cumbia de Barrio “Profesores Municipales”

¹¹⁴ Integrante de Cumbia de Barrio “Profesores Municipales”

Además para él, el cumbiero posee una identidad que lo ubica en un lugar del universo y desde donde puedes sentir el poder de reconocer tus orígenes, tu tierra, tu gente, tu cultura... *“saca de mi la locura, y me lleva a la luz y a la paz” como lo dice Celso Piña en la Cumbia Poder.*

Resumiendo lo que se conversó con los integrantes de la Cumbia de Barrio Profesores Municipales, para ellos es necesario reconocer que en la actualidad son cumbieros de tercera generación, es decir, sus abuelos y padres también escucharon y escuchan cumbia. Ser cumbiero en definitiva para este grupo es siempre tener emociones positivas y sonreír, hasta en las situaciones complicadas. También implica crear redes de solidaridad ayudar a los demás y transmitir de diversas formas el “espíritu optimista”.

Finalmente ser cumbiero para ellos es sentirse latinoamericano, alegre, viviendo la joda y el jolgorio, la seguridad y fuerza en uno mismo.

Ellos plasman frases de lo que piensan en las redes sociales y en las memorias escritas que van conservando de cada una de sus reuniones o ensayos.

*“Lo importante en todo caso,
Es que la cumbia nunca muera,
Y a su paso la alegría,
Nos provoque sintonía,
Y en sentido todavía,
Mucha vibra y vida nueva”*

Con este verso ellos nos manifiestan que su fin único es que la cumbia se mantenga como el ritmo de la región. Además que salga a flote con cada una de las características culturales propias del género. La idea es que la cumbia sea sentida y se siga transmitiendo a las generaciones nacientes. Para ellos la cumbia es sinónimo de alegría y regocijo.

*“Mientras tanto las ideas se iluminan,
Y se aclaran ante el ego,*

Que nos dice: identifica.

Mientras tanto nuevamente las ideas,

Se iluminan y atravieso,

Este proceso tan inquieto, tan querido... y ya es sonido”.

Con esto ellos reivindican el origen de este género. Un proceso que ha sido dinámico y totalmente constante en la historia de los pueblos latinoamericanos. Para ellos la protesta y la lucha social se convierten en sonidos musicales que se instalan en cada una de las comunidades.

“Son las otras maravillas,

Ilusiones emprendidas,

Son las mismas maravillas,

Tantas vidas removidas”.

“Quien se encargará de decir,

Que es música que es lo que no,

Cuál es la música buena,

Cuál es la mala cual es la peor,

Yo sigo haciendo cumbia,

Calentando como el sol,

Y orgulloso como los negros,

Para que existiese el rockanroll”.

Es una voz de rebelión en contra de todos quienes se han encargado de criticar a este género musical y su discurso. En esta frase denota el vínculo que existe entre este ritmo y el rock, ambos de origen africano.

*“La fuerza de la cumbia del barrio,
Atraviesa los portones y los corazones,
Con las canciones y las emociones,
Que gracias a Dios,
pintan las paredes en los callejones.
Cumbia herencia...
Le cantas a la vida,
Las añoranzas son muy sentidas,
En las familias se la necesita,
Porque a más de fiestas,
Es imperativo,
Hablar de fantasías y realidades sentidas”.*

Bajo estas líneas podemos observar la importancia que presenta el barrio en la consolidación del discurso y la propagación del mismo.

¿Cómo se autodefinen?

Felipe: *“Yo me defino como intenso, apasionado y revolucionario. Mi ropa se basa en la utilización de: camisa de cuadros, camiseta rockera, pasamontañas, pañuelo (pañoleta). Recorro a símbolos de la subversión y de la contención de la palabra, accesorios que transmitan algún tipo de mensaje de protesta y de rebeldía. Yo creo que lo que soy se refleja en la manifestación con estilos propiamente callejeros.*

Dianita: *“Yo me considero creativo y la particularidad de transmitir mensajes sociales. Mi vestimenta se inclina por la utilización de: accesorios creativos para el cuerpo: tatuajes, aretes en forma de cierres, bufandas, collares, pulseras coloridas, gafas grandes de colores intensos, gorros, pañuelos”.*

Además, Diana nos comenta que *“ella puede visualizar en el resto de integrantes ropa sencilla pero con el respectivo toque de personalidad: chompas con capucha y dibujos, chaquetas, camiseta con estampado de la cabeza del santo (y/o blue demon), mariposas amarillas, güiro, tatuajes, zapatos de colores diversos, informales (botines) y deportivos, pantalones jeans, y de bolsillos a los lados”.*

Lucho: *“Yo soy pura vida y pasión por la música”.*

Leonardo: *“Me pienso como canchero, consciente y contagioso”.*

Xavicho: *“Yo me autodefino como innovador de ideas contemporáneas, como se puede plasmar en la puesta en escena de otros instrumentos que no se utilizan. Soy dinámico y por lo tanto muchas veces recorro al canto con algún grito característico. Me inclino por las combinaciones intensas en cuanto a la vestimenta y la música”.*

Fercho: *“Yo soy alegre, soñador y comprometido con la causa social del pueblo”.*

Julito: *“Como me he venido definiendo, considero que soy amplio y no encasillado. Disfruto de mis identidades latinoamericanas. Soy de descendencia mexicana y ecuatoriana. Por lo tanto esto aparece como parte de mi herencia y mi conciencia. Para mí, la cumbia es un desfogue”.*

MANIFIESTO CUMBIERO

Nosotros y nosotras, trasladando nuestras experiencias musicales vividas a los largo de nuestras existencias, nuestros emotivos legados y herencias personales y familiares, con el propósito colectivo que trasciende distancias y límites fronterizos. Creemos y manifestamos lo siguiente:

Queremos proyectar la alegría y sabor que trasmite la cumbia, como voz latinoamericana que fragua el alma de lo colectivo, de lo autóctono y de lo local; confluyendo lo andino y lo latino, al vaivén de sus canciones.

Proyección que también es el de una emoción grupal, que se da en torno a emprender la búsqueda, el encuentro y la fusión con la identidad cumbiera, por medio de compartir el sentimiento de lo vivido, sentido y gozado entre nosotros y nosotras, interactuando con el público, y socializando esta iniciativa a través del trabajo en emprendimientos culturales, con gente diversa en diversos espacios. Poniendo en ello nuestro empeño artístico, nuestro pensamiento, nuestros sentimientos y sobre todo nuestra actitud.

Estas emociones nos permiten construir, reconocer y afirmar nuestra hermandad grupal con nuestro medio y con el universo. Pues es la sublime combinación de manifestaciones en los espacios, lo que nos permite exponer, desarrollar e impulsar arte, en la esfera de lo individual y desde allí proyectarlo a la esfera de lo grupal, donde la danza que proviene de la música, sea creativa y talentosa de la libertad de cada uno, y se expresa, experimenta, desarrolla, recrea y refleja el conjunto combinado, retroalimentado y armónico de sentimientos, gustos e intereses.

Estos son los sentimientos angulares que constituyen ejes transversales, en ese realizador camino cuyo propósito es la búsqueda continua de la identidad cumbiera. Aquí es donde se da la transformación y puesta en escena de símbolos y ritmos sabrosos que identifican a nuestra Latinoamérica querida, canalizándola y reproduciendo anécdotas, experiencias, sentimientos y agradables vivencias. Teniendo todo ello la virtud de ser al mismo tiempo, radiante diversión que fluye como el agua al desfogarse, emancipando las energías contenidas y desbordando el deseo y la conexión mutua.

Estas energías, vivencias, sentimientos y símbolos colectivos armónicamente combinados, dan como fruto factores de agradable aroma mestizo con ritmos movidos y fuertes, como son en esta ocasión la cumbia y sus fusiones. Movidos como el gozo y fuertes como la afirmación de la palabra y el ritmo. En donde siempre está presente la vigilante y silenciosa compañía nostálgica de la infancia y del pasado, originadas por el mero gusto y la condescendencia, las mismas que han puesto a la bella cumbia en nuestro camino, para ser enamorada.

Estos factores donde sale a flote y fluye la creatividad, como un instrumento que refleja las características representativas de cada uno; va formando nuestra imagen y personalidad, que no consiste sólo en imitar lo ya existente en el medio, ni tampoco se constituye a partir de la afirmación del espacio rítmico-temporal en que nos encontramos actualmente, sino; se valida en nuestra proyección musical y cultural, en el aporte que ofrezcamos a la construcción progresiva e ilimitada de la cadencia. Para ese fin es clave el reproducir e innovar nuestra identidad cumbiera.

Definimos a la cumbia, como una integración de estilos, generaciones y gustos; elementos que crean una conexión entre la persona y la música (letra, melodía), y que conlleva con mucha felicidad a ‘sentirse uno mismo’. Es a su vez una identidad, cuyo resultado es un proceso dinámico, donde lo experiencial y vivencial son fundamentales en la construcción de su sentido, ya que además trasciende los imaginarios de territorios y fronteras.

Pues la cumbia es una plataforma o base rítmica de ideales y pensamientos que engloba y representa a Latinoamérica, con su pasito fino a dos tiempos y su huiro acompasado al ir y venir de las caderas, nacido en los palenques y fortalecido por las gentes. Se encuentra mágicamente con su público, para alegrar las fiestas y compartir motivos, celebraciones y reuniones en todos los lugares, ya sea en lo exclusivo o en lo popular; y en donde cada comunidad y barrio desee manifestar su propia esencia, pues la cumbia es un ritmo muy versátil, que bien puede comulgar con quien se quiera, y además; escenificar con otros géneros igualmente poderosos como la salsa, el merengue, el albazo, el sanjuanito, etc.

En la actualidad, la conformación del grupo bajo la inspiración de la cumbia con el rock, ha sido el medio para conocer, percibir y sentir la fuerza del movimiento musical con son, sabor y estilo en cada uno de nosotros, y que al estar juntos deseamos proyectarlo y reproducirlo; y al hacerlo, rendimos homenaje a ustedes, al arte, a la alegría, a la creatividad y la invencibilidad siempre dinámica y eterna de la vida llevada con estilo y algarabía.

Latinoamericanos, cumbieros y mundo entero: hermanémonos y salgamos a bailar la CUMBIA y lo que finalmente se quiera, pero hagámoslo ya!!!

Firma. *Cumbia del Barrio Profesores Municipales.*

Podemos ver como a través del presente manifiesto esta agrupación autodefine los lineamientos de su práctica y de su discurso. Ellos reafirman el estilo y la particularidad que este ritmo les ofrece. Es conveniente mencionar que este documento a pesar de ser reducido, es un material que el grupo está trabajando a mayor profundidad. Ellos lo consideran un manifiesto por ser un escrito a través del cual se hace pública una declaración de propósitos o doctrinas. Los manifiestos por lo general suelen aparecer en el ámbito de la política o del arte. Por lo tanto la agrupación ha considerado necesaria la idea de recurrir a la propuesta de la elaboración de este manifiesto y a su vez darlo a conocer por medio de las redes sociales.

Es así, que en algunas páginas de la web circula este documento junto a frases, videos y fotografías de la banda.

En estas líneas ellos exponen el fuerte vínculo que tiene la cumbia con la colectividad. Exalta y detalla el hecho de generar debate en diversos espacios. Ellos mencionan una hermandad, que básicamente se refiere a la idea de juntarse en la búsqueda de un bien común y en función de generar nuevas propuestas de participación.

Mediante esto se pretende establecer a la identidad cumbiera como un conjunto de representaciones simbólicas, artísticas y sociales que se va instalando en el sistema y que se moviliza en virtud de la reivindicación de derechos y de la lucha de los jóvenes por visibilizarse en un mundo adultocéntrico.

Un punto que constantemente mencionan es su paso, transformación y pertenencia con la Latinoamérica. Esa relación “bastante buena” que establece con el resto de géneros de la región por ser un ritmo muy “adaptable” a todos los escenarios sociales y generacionales.

¿Ustedes se consideran solo una agrupación musical o creen que su propuesta adicionalmente se configura como un movimiento social?

Diana.- “Nosotros como ya lo hemos dicho algunas veces, somos una banda con un enfoque social al cien por ciento. Somos un movimiento que además de hacer música e interpretarlos, también realizamos talleres artístico-culturales que promuevan la participación de jóvenes en los barrios: Pueblo Blanco, Ciudad Alegría y Profesores

Municipales, incentivando la diversidad cultural, la recreación, la equidad de género, el respeto, y la cultura de la no violencia en los barrios.

Los tres barrios son aledaños, pero poseen características barriales distintas.

El resultado de los talleres ha sido visualizado y plasmado en el desarrollo del talento humano de las personas beneficiarias, ya que a través de la creación musical, se logró mostrar las capacidades de los y las jóvenes, sus opiniones, sus vivencias, y su contacto con la organización barrial y sus familias.

La propuesta también ha incluido un diagnóstico profundo de la realidad juvenil en dichos barrios, así como la relación entre jóvenes-adultos-barrio.

La Cumbia del Barrio cree fielmente, que las propuestas en los barrios se pueden optimizar si el conjunto humano (principalmente jóvenes y adultos), aporta para ello en sus respectivos espacios.

Nosotros aportamos de manera gratuita con nuestros instrumentos y capacidades artísticas y de gestión.

Nosotros buscamos construir y/o fortalecer las relaciones de confianza intergeneracional en los barrios, ya que generalmente, los espacios de expresión juvenil, o son nulos, o son limitados y ajenos al espacio de las personas adultas. Por eso, el sentido de la propuesta, es motivar la libre expresión en espacios tolerantes y compartidos por los diferentes grupos generacionales.

Los y las jóvenes necesitan espacios de difusión de sus ideas, que sean de su agrado y combinen el arte con la vida diaria, visto el arte como medio de desarrollo de sus talentos y capacidades. Ya que el arte construye y promueve la cultura, desde la conciencia personal hasta la conciencia colectiva.

En este caso, se emplea la cumbia, primero porque somos cumbieros, y la cumbia tiene un carácter sumamente social y reivindicador, porque es un género que se escucha en los barrios, se lo puede enfocar de manera intergeneracional, es un elemento integrador de la cultura latinoamericana, no es complicada de enseñar a jóvenes,

puede transmitir ideas, experiencias, demandas y necesidades de los jóvenes y los barrios”.

4.2.4. La Vagancia



Una de las bandas más representativas de este fenómeno actual es sin lugar a dudas **La Vagancia**. Esta banda está liderada por los hermanos Hinojosa, y presenta un fuerte vínculo al club de fútbol El Nacional debido al pasado de su vocalista el “Che” en la barra brava. Sin embargo, la mayoría de sus integrantes son hinchas de la Liga Universitaria. Esta banda presenta fuertes influencias de Los Pibes Chorros, El Empuje, o Re Piola, además posee un repertorio en el cual se destaca el ritmo utilizado por la cumbia base y la tecnocumbia, que el punch del octapad, y diferentes arreglos de géneros como el pasillo, el reggae o el ska ofrece.

Los integrantes de este grupo son:

- David Hinojosa -voz líder y bajo
- Moisés Hinojosa -batería y timbales
- Oscar Carrión –teclados
- Jose Villacreses -wiro y coros

- Michael Burgos -guitarra y coros
- Adrian Jara –octapad
- Lenin Cuenca –bongos
- Fabricio Fernández –productor
- Diego Lucio –asistente
- Jorge Lucio -asistente

La Vagancia nace el 1ero de Mayo del 2007 tomando en cuenta el día del trabajador como una reseña e inspiración para sus letras y composiciones, en la actualidad con más de 180 presentaciones en Festivales, Kermeses, fiestas , eventos privados, de solidaridad, etc. Han participado en regiones como la Costa, Sierra y Oriente del Ecuador.

"La VaGaNciA" ha compartido escenario con los mejores artistas y agrupaciones de la escena Nacional e Internacional, destacando su participación con artistas como Anarkia Tropikal (Chile), La Sonora Dinamita, Luis Mateus y Constelación Vallenata (Colombia), Wiliam Luna(Perú) y Kjarkas (Bolivia).

Ellos destacan también el reconocimiento que tuvieron debido a su esfuerzo y desempeño artístico. Ellos se hicieron acreedores al premio de "MIS BANDAS NACIONALES" como artista Revelación en Genero Cumbia 2007, además fueron los ganadores del "2do. Festival Interbarrial de la Canción" con el aval de la Federación de Artistas Profesionales del Ecuador y recientemente fueron premiados con el " Acorde Urbano de Oro" organizado por La República Urbana y Radio America Estéreo.

Ellos definen a su CUMBIA con un enfoque juvenil, urbano, social y contemporáneo sin perder la esencia y alegría de este género. Ellos incluyen en sus shows temas inéditos y covers, rescatando los clásicos de la música nacional adaptados a la CUMBIA, Lo que hace de "La VaGaNciA" un verdadero espectáculo en el escenario, que pone a bailar a un público de todas las edades, género y tendencias musicales.

En la actualidad ya tienen un Primer Disco, que fue realizado bajo la guía del

productor argentino de Cumbia Villera Fabricio Fernández, quien se ha destacado internacionalmente con agrupaciones como Pibes Chorros. Pibex Ran, entre otros.

“Nos encanta la cumbia villera, que la empezamos a escuchar en el año 2000. La agrupación empezó como un hobby al principio, porque fue difícil para conseguir los recursos y los financiamientos para formar la banda, y es a principios del 2007, cuando se presenta por primera vez la agrupación, ante unas 8.000 personas que estaban justamente festejando el día del trabajador. Fecha de todos los trabajadores y obreros del Ecuador.”¹¹⁵

A su vez su nombre se encuentra ligado a los luchadores sociales y a los procesos de emancipación de América.

Cuando uno lee sobre La Vagancia, hacen referencia a que el nombre lo toman de Pocho Leprati, y además uno ve una canción como “El sueño de Bolívar” donde hay un reflejo de la realidad social.

¿Cómo se vincula su nombre con la historia de Pocho Leprati? ¿A que apuntan sus letras?

***Che:** “Bueno en realidad sabes que nosotros, yo desde pequeño estuve enfocado en el ámbito de revolución social, en el ámbito de protesta, entonces realmente cuando empecé a escuchar la cumbia, con un sonido súper enérgico súper alegre, me encanto. Y analicé lo que fue Claudio Leprati¹¹⁶, un líder social, que fue asesinado durante el gobierno de De La Rúa, entonces La vagancia surge como un espacio que se fundó con los grupos que se estaban reinsertando en la sociedad. Entonces me gusto mucho el nombre de la Vagancia, y a manera de esto le rendimos un homenaje a Claudio Leprati.*

¹¹⁵ David “Che” Hinojosa. La Vagancia

¹¹⁶ Líder social que militaba en los barrios pobres de Rosario. Estaba en el techo de un colegio cuando una bala policial le perforó la garganta. Pero su recuerdo se transformó en símbolo de los reclamos contra la impunidad.

Nosotros en la Vagancia hemos intentado encontrar el equilibrio, porque así como trabajamos, nos enfocamos en esto de la música donde ponemos. Entonces hemos tratado de encontrar el equilibrio de la agrupación, nos enfocamos en lo social, en lo divertido, en todos los puntos.”

“Obviamente en La Vagancia, no es simplemente una música que llega vacía, tratamos de ir sembrando conciencia, porque nos damos cuenta que los pueblos latinoamericanos están en constante lucha de identidad. Entonces hemos hecho esta canción que es un homenaje a Simón Bolívar, que es uno de los grandes líderes que busco la unión de los pueblos. También hemos creado “Reproche Social”, que habla de la injusticia que se ve en las calles, la discriminación, nos enfocamos en eso. Sabemos que si solo nos enfocamos en lo social, la gente se termina aburriendo, entonces nos enfocamos en lo urbano, lo social y la alegría.”

Finalmente cabe destacar en esta banda que el proceso de búsqueda musical está orientado como el resto de las bandas de esta generación a la incorporación de otros ritmos musicales juveniles. *“La agrupación se formó con todos que somos vecinos, todos somos del barrio, lo que es de clase media baja, el barrio Rumiñahui, que es al norte de Quito. Logramos autofinanciarnos, investigamos aprendimos mucho sobre la cumbia. Nosotros usamos también la cumbia base para hacer nuestras composiciones, entonces al principio se nos hizo un poco difícil, conseguir todas las cosas que tenían que ver con el factor económico principalmente, para consolidar la banda. Y bueno al final lo logramos. La agrupación ya tiene casi 4 años dentro del ámbito musical.”*¹¹⁷

¿Ustedes se consideran solo una agrupación musical o creen que su propuesta adicionalmente se configura como un movimiento social?

Che.- *Nuestra música es protesta. Nuestra música es movimiento. Tiempos atrás todo este fenómeno de la cumbia nace sin pensarse la trascendencia que iba a alcanzar. Yo escucho cumbia desde chamo al igual que los otros panas de La vagancia. Es un género musical que no solo nos motivó a formar una agrupación musical, sino que*

¹¹⁷ Uno de los integrantes de La Vagancia

además nos permite a través de las letras mostrar un discurso y protestar frente a los estigmas que la sociedad le pone a los jóvenes.

En nuestro país el movimiento está arrancando desde pocos años atrás, sin embargo a lo largo de nuestra Latinoamérica ya se ha consolidado como una de las principales tribus urbanas. En Argentina, México, El Salvador, Costa Rica, Bolivia el movimiento cumbiero ha participado en protestas, manifestaciones en contra del sistema, en contra del gobierno, en contra de la parcialidad de los medios de comunicación.

Con nuestro movimiento buscamos ubicar a la cumbia como el género de la región por excelencia. La cumbia al ser escuchada y aceptada por todas las generaciones nos permite transmitir ese mensaje de lucha y de inconformidad a todos los sectores.

Somos un movimiento porque somos un colectivo que está empezando a intervenir en el proceso de transformación social, promovemos cambios y nos oponemos a otros.

Nuestro horizonte es una sociedad más justa, con más equidad y con la participación en todos los espacios de todos los actores sociales. Nuestro lugar de socialización y de representación es la calle, es el barrio, aquellos escenarios que quedaron al margen pero que hoy nos otorgan un lugar a los cumbieros.

Vemos como los jóvenes se sienten identificados con nuestros símbolos, con nuestras experiencias y representaciones. Somos un movimiento que día a día crece con la idea de transmitir al medio que los jóvenes somos actores involucrados y preocupados por los acontecimientos. La manera de vestirnos, de hablar, de componer expresa rebeldía e indignación por la manera como se maneja el mundo.

Por eso también peleamos por demostrar que no nos conformamos. Buscamos oportunidades para nuestros barrios, para mejorar las condiciones de vida de nuestro sector. El barrio es todo y nuestra música refleja la importancia que revela este vínculo entre el espacio y nosotros.

Los tatuajes, los piercings, la vestimenta, los términos de la cumbia de barrio transmiten protesta, desacuerdo con un mundo totalmente adultocéntrico. Nuestra opinión muchas veces no es tomada en cuenta entonces el movimiento es nuestra forma concreta para poder ser escuchados y visibilizados.

4.2.5. Kien Mató a Rosero: “Una pasión azotando por dentro”



“El poder de la palabra vale mas ke mil puños...”

Expresado en nuestras rolas...

“Kumbia shungo style”

“El día a día de una filosofía de vida y de inmensas alegrías más ke penas, a todos los panas ke fuimos, somos y seremos Roseristas”

2005: Inicios

La banda inició en mayo del 2005, la primera formación fue conformada por: Byron Romero (Vocalista), Juan Carlos Tejada (Guitarra), Santiago Ponce (Bajo), Diego Narváez (Baterista), Diego Chamorro (Percusión), Xavier Burgos (Güiro), creador del nombre de la banda y Julio Rosero (quién ha hecho algunas veces de güirista y percusionista).

Julio Rosero y Andrés Martínez se integran a la banda como manager y representante legal de la banda respectivamente.

En julio del 2005, se integran a la banda, Nadia Villalba (Teclados), Luís Sandoval (Segunda Guitarra) y Michael Burgos quién reemplaza a Santiago Ponce en el bajo. KMR¹¹⁸ debuta el 30 de julio del 2005 ante 200 personas en una tocada en la casa de unos amigos, presentando una compilación de cumbias villeras y colombianas como "Que Calor", "La piba lechera", "Senderito del alma", "No me arrepiento de este amor". Nos cuentan que también en esta presentación interpretan algo novedoso, una versión cumbia punk de José José de la canción "Ya lo pasado, pasado".

Su primer tema inédito fue "Las lágrimas" en ritmo reggae cumbia. En esa misma tocada nació el conocido grito del grupo:

"EH OH EH OH EH OH Kién Mató a Rosero".

Durante los primeros meses la banda empezó presentándose en plazas y parques públicos de la Ciudad de Quito. Más adelante lograron espacios como en el parque de Cotocollao en el Festival de la Juventud y en el parque Italia.

"Ponte", es el segundo tema inédito de la banda; y "Manuelita" fue el tercer tema creado por la banda.

2008 – EVOLUCIÓN Y CAMBIO

Para el nuevo año, era necesario dar un giro, un cambio al entorno de la banda, por lo que, el 2008 inicia con una evolución en el ritmo de la banda que se enfatiza aún más en sus temas originales cumbieros y un acercamiento al ska, punk, grunge y hard rock en sus nuevos temas.

"Pus" es un tema de género grunge – hard rock y "Soy Rosero" es un tema que fusiona

¹¹⁸ Kien mató a Rosero

punk hardcore con el ska, temas que presentan una faceta diferente de la banda en donde las influencias musicales de sus integrantes son proyectadas en sus nuevas canciones.

Se integran a la banda Iván López (Flauta traversa) y Andrés Martínez (Timbales) a la banda.

En Marzo del 2008, la banda presenta con éxito su nueva faceta en la kermesse del Colegio Nacional Juan Montalvo compartiendo tablas con Papá Changó y Equilivre, presentando “Soy Rosero” y “La Negra Tomasa” de la legendaria banda Caifanes.

La banda cierra en la plaza de San Francisco el Festival de solidaridad con la familia de Paúl Guañuna - joven asesinado por oficiales de policía - junto a Anarquía Tropical de Chile, Jaime Guevara, Aztra y Los Marginales de Guayaquil.

Los integrantes de KMR son los siguientes:

- Byron Romero (Vocalista),
- Michael Burgos (Guitarra prima y coros),
- Kleber Hidalgo (Guitarra Rítmica y coros),
- Juan Carlos Tejada (Bajo y coros),
- Diego Narváez (Batería),
- Diego Chamorro (Congas, bongós y coros),
- Nadia Villaba (Teclados, coros),
- Xavier Burgos (Güiro y coros),
- Andrés Martínez (Timbales),
- Iván López (Flauta Traversa y coros).
- Diego Bosmediano (Trompeta).

Para uno de los integrantes: *“La Cumbia se lleva en la sangre”*. Ellos nos cuentan que la mayoría de la banda se conocieron viendo un partido de fútbol. Ahí se juntaron y posteriormente decidieron hacer una banda de cumbia porque este género les gustaba mucho.

La banda la integraban en un inicio ocho personas, cada uno de ellos con un género diferente como la salsa, el heavy metal, el reggae, el pop, el punk rebelde. Pero como ellos nos detallan, para todos la cumbia era un referente que conservaban desde la casa, desde su infancia.

La cumbia para ellos reflejaba un “carnaval” de representaciones cargado de gusto y sabor.

Ellos comparten con nosotros sus influencias: En lo que se refiere a las cumbias que vienen de los barrios marginales entre otros y también la cumbia mexicana ellos tienen como referentes a El Gran Silencio. Además mantienen otros géneros en su base como un poco de SKA cumbiero. Ellos siguen a músicos argentinos como Bersuit, Los Auténticos Decadentes entre otras bandas más. Es necesario rescatar que también están los viejos patrones de la cumbia como Don Medardo y sus players, Lisandro Mesa, Celso Piña y todos los cumbieros colombianos.

¿Por qué llevan ese nombre: Kien mató a Rosero?

*“Para nosotros lo más importante es la gente y lo social, encontrar el porque hay tanta gente que muere en nuestras calles y nadie sabe quién es el culpable de esos crímenes y por eso decidimos ponerle así como nuestro tono de protesta y hemos tomado el apellido Rosero por un amigo muy querido de la banda que hoy ya no está con nosotros, que representa a todos los desaparecidos sin justicia en Latinoamérica por eso KIEN MATO A ROSERO”.*¹¹⁹

¿Ustedes se consideran solo una agrupación musical o creen que su propuesta adicionalmente se configura como un movimiento social?

Kleber:- *“Claro que somos un movimiento en la sociedad ecuatoriana. Tenemos un discurso de izquierda y la música es el medio para alcanzar nuestro objetivo. Luchamos en contra de la impunidad y los abusos de poder. Yo creo que para lograr los propósitos de vida que uno se plantea, es mucho más fácil si uno se junta con iguales., con personas con las que compartimos criterios, luchas y gustos y que no quieren ser solo actores pasivos o desvinculados con las cosas que nos dejan sin piso. Como*

¹¹⁹ Kleber Hidalgo, integrante de KMR

grupo hemos establecido comunicación con las demás bandas para fortalecernos como un movimiento social naciente”.

Este grado de inserción de la nueva cumbia en una escena nutrida también por el reggae, el ska y el rock, es en la que también participan bandas como la que anteriormente mencionamos Kien Mató a Rosero, y ahora tenemos a **Kalimbocho**.

4.2.6. Kalimbocho:



Esta última banda conformada en su mayoría por jóvenes que no superan los 20 años, es una de las bandas, que debido al grado de apertura musical, los integrantes poseen la idea de generar varios cruces entre los géneros en Ecuador.

Sus referencias iniciales provenían de la cumbia villera argentina.

Kalimbocho nace oficialmente un 14 de febrero del 2008. Sus primeras presentaciones fueron en colegios de la capital. La banda está conformada por: Fabián (primera guitarra), Erick (congas), Andrés más conocido como Wipi (wiros y zurdo), Luis o Luchito como le dice la mayoría (segunda guitarra), Patricio quien ahora es Quesitos (teclados), Diego (vocalista), Alejandro (batería), Daniel (saxofón) y Juan Fernando (timbales).

Hoy en día han logrado hacer diversas presentaciones exitosas. Kalimbocho ha estado en la Politécnica Nacional, ESPE, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Sucúa, Universidad Central y muchos lugares más.

En un principio, el eslogan fue "Al ritmo de mi barrio". Hoy Kalimbocho viene con fuerza en estos tiempos, y con el nuevo eslogan de "Cumbia Láctea".

Fernando:- La banda se formó hace 3 años más o menos, el 14 de febrero. Nace por primera vez en una parrillada, teníamos unos bongos, y comenzamos a tocar ahí. Wipi, se le ocurrió formar una banda, y a partir de ahí comenzamos a tocar con los instrumentos que teníamos.

Wipi:- *El término Kalimbocho, viene de "calimocho". Calimocho es cuando realizas la mezcla de vino con melón.*

Esta banda tiene la particularidad junto con los Rosero, y La Vagancia de provenir del barrio Rumiñahui del norte de Quito, y de ser a su vez simpatizantes de la Liga Universitaria. Además comparte con estas bandas el hecho de tocar temas que contienen un fuerte componente del rock, y de otros ritmos latinos,

¿Cuando uno los escucha uno percibe que las influencias musicales son variadas.

¿De qué se nutren musicalmente?

Wipi:- *"Decadentes, Fabulosos, La Bersuit, cumbia colombiana, cumbia villera. Eso será básicamente."*

Alejo:- *"Es una fusión en la que incorporamos varios ritmos. También incorporamos el rock, las chicheras, y todo para dar una forma a nuestro ritmo."*

A su vez los Kalimbocho, nos hablaban también sobre como es el espacio que existe en el país andino en el que habitualmente se presentan las bandas de cumbia de barrio.

¿La escena tropical ecuatoriana de ahora tiene un escenario en particular?

Wipi:- *"Hemos tocado con Tierra Canela, Enrique Aymara, con Gerardo Morán compartiendo tarimas."*

Pato:- “Aquí se hacen más que nada fiestas en las kermeses de los colegios. Fiestas de universitarios. El género tropical pega mucho y en todos lados tiene acogida.”

Fernando:- “Es bastante difícil, porque a veces acá no hay mercado, recién está tratando de salir. El mercado está ocupado principalmente por la tecnocumbia, lo que se denomina “chicha”, pero en cambio para el resto de la gente más urbano, va mas lo que es romántico, balada, pop. Eso es lo que más.”

“Justamente, el hecho de haber espacios en los cuales los productores no den lugar a las nuevas tendencias musicales, hace que algunos músicos busquen dar a conocer la nueva propuesta puertas afuera, tal como lo tiene pensado hacer **La Vagancia** al proyectar una gira a la Argentina, o como lo han hecho ya en forma exitosa **Los Vecinos de Tumbaco**, en el continente europeo”.

¿Ustedes se consideran solo una agrupación musical o creen que su propuesta adicionalmente se configura como un movimiento social?

Fernando.- “Son pocos los años en los que la cumbia de barrio ha venido incorporándose en la realidad ecuatoriana, sin embargo consideramos nosotros que somos un movimiento social en formación. Estamos conociéndonos con las demás bandas, generando redes de apoyo y ayuda entre todos. Cuando digo todos me refiero no solo a los integrantes de las otras bandas, sino también a quienes nos escuchan, el público. Este público son jóvenes que se identifican con la lucha social, con la lucha cultural y que sobre todo quieren ser vistos y aceptados por la sociedad en general”.

4.2.7. Bonifaz Cumbia



Bonifaz Cumbia, es un grupo musical que ha decidido incursionar en el género de cumbia villera y cumbia fusión, buscando acogimiento y proporcionando a la gente disfrute y diversión con su música que se destaca en estilo y originalidad.

Tal y como lo manifiestan cada uno de sus integrantes, *“nuestras canciones nacen de experiencias propias; suspicacia, chispa y picardía es lo que contienen cada una de nuestras letras y melodías”*.

Integrada por ocho jóvenes de diferentes estatus, condiciones, creencias y gustos musicales, Bonifaz Cumbia, surgió en el barrio Rumiñahui el 12 de Marzo del 2011. Sus edades comprenden entre 17 y 21 años. Desde entonces este grupo ha tratado de resaltar tanto en la sociedad como en el ámbito musical, con un género propio, distinto de los demás, brindando conciertos y transmitiendo su música con una nueva propuesta de Cumbia Urbana.

Llevan este nombre porque en el sector donde viven dentro de la Ciudadela Rumiñahui, existe una calle que se llama Bonifaz Cumba. En esta calle la mayoría de los integrantes crecieron y se consolidaron como vecinos y “panas”.

Por eso, cuando deciden hacer cumbia toman este nombre, aumenta la letra i para que aparezca el término cumbia. Todo ello en honor al barrio que desde siempre los ha

apoyado. Ellos nos cuentan que desde pequeños han compartido distintas actividades y experiencias dentro del barrio. Un día conversando entre ellos nace la idea de empezar a hacer música. Para esto algunos de los integrantes tenían como referentes a las mismas agrupaciones de cumbia juvenil que ya hemos mencionado anteriormente como Los vecinos y La vagancia. La mayoría de sus integrantes desde antes de formar la banda se consideraban cumbieros por el vínculo y su inclinación con este género. Anterior a este momento ellos ya se habían “auto educado” respecto a la temática y problemática que giraba en torno a la cumbia y sus intérpretes.

Su propuesta es la cumbia fusión, que mezcla diversos géneros con la cumbia como base.

La banda la integran:

- Santiago De La Vega
- Israel Sabando
- Stefano Sabando
- Bryan Torres
- David Ramírez
- Sebastián Padilla
- Sebastián Calderón
- Israel Guamán

“Si su hija llora, es por un cumbiero señora”, es una frase que repiten a menudo los integrantes de la agrupación mientras amenizaban un espacio o lo publican en las redes sociales. Ellos ya presentan un gran apoyo del público, que disfruta del espacio y de la nueva propuesta de este género de la cumbia de barrio en la capital.

¿Ustedes se consideran solo una agrupación musical o creen que su propuesta adicionalmente se configura como un movimiento social?

Stefano.- *“Somos un movimiento que no necesariamente nace desde la conformación o no conformación de la banda. Nuestro grupo es de artistas muy jóvenes que antes de empezar a tocar cumbia ya sabían de su historia y evolución. Muchos de nosotros nos despertamos con cumbia, comemos con cumbia y dormimos con cumbia desde que*

eramos muy pequeños. Así que ya veníamos trabajando con referentes sociales de este tipo e involucrándonos en actividades a favor del respeto hacia los Derechos Humanos en todas sus manifestaciones. Como movimiento buscamos consolidar nuestro colectivo. Es así que ninguno buscar sobresalir más que el otro. Nuestro ideal es conservar esa característica propia respecto al trabajo en equipo.

Somos un movimiento porque reflejamos el compromiso y la entrega con la parte social y participativa de la sociedad. Estamos en contra del abuso de las autoridades, en contra de la discriminación por clases sociales o el racismo. Estamos en contra de la xenofobia. Participamos desde el inicio en actividades integradoras e interpeladoras. Queremos crear conciencia en la gente respecto a la justicia y el respeto hacia todos los sectores etareos de la sociedad. Básicamente somos un movimiento que se desplaza y se fortalece en virtud de la búsqueda de reconocimiento hacia los jóvenes , sobre todo respecto a los jóvenes de las clases populares que tienen negado el acceso a las oportunidades y sufren de los estigmas que la sociedad se ha encargado de contruir y que no permite avanzar.”

Al acercarnos a estos grupos podemos constatar evidentemente aquella explosión de la diversidad que mencionábamos al inicio de este estudio. Una explosión que se da por la dinámica de la globalización y por la reproducción de una cultura de consumo.

Parte de esta explosión la protagonizan los jóvenes con cada una de sus agrupaciones motivadas por gustos musicales, por posturas ideológicas, por formas de ver el mundo.

Es conveniente recalcar una vez más que en el escenario urbano los movimientos juveniles se fortalecen en el sentido de que son un fenómeno “fresco”, nuevo, propio de esta época de expansión de redes de la información y de la fuerza con la que llega la tecnología.

Esta sociedad de la información que estamos viviendo y que tiene la característica de verse como un elemento “líquido”; que fluye y se expande constantemente sin tomar forma alguna; muestra que la comunicación a través de diversos medios ocupa un lugar sobresaliente en cuanto a la gestión de redes y de vinculación entre unos y otros.

Los jóvenes son los más familiarizados con la tecnología indudablemente. Por eso, el mundo del internet les ofrece estrategias que facilitan el contacto con los otros. Estos otros son así mismo jóvenes que han ido construyendo su propia identidad a partir de esta integración entre iguales y en función de gustos estéticos, artísticos, musicales, deportivos, etc.

Hoy la sociedad es totalmente diferente. Posee un tipo de sensibilidad que anteriormente no presentaba respecto a los productos culturales. Inmediatamente todo lo que circula en el medio es detectado y absorbido por todos los individuos, pero, principalmente por los jóvenes. Se da de esta forma porque este grupo etéreo vive un proceso en el cual pretende acceder y conocer todo lo que asoma en el medio. Es así, que ellos indagan en un producto de tal forma que lo que les sirve lo toman y lo que no ,lo dejan en el sistema para que otro joven que si le interese acceda a ello.

En el caso específico del cumbiero y la cumbiera, sus caracteres esenciales giran en torno al territorio, de manera particular al barrio. Plasmándose en una cultura atravesada por las historias de cada integrante de las bandas, como parte de un movimiento que continuamente se construye.

Características, rasgos y expresiones que identifican a nivel personal y colectivo, que resaltan un estilo, apuntan a un reconocimiento social y re-significan elementos de saberes, conocimientos y símbolos, que los auto identifican con su cuerpo, historia, cotidianidad y entorno. Convirtiéndose en puntos comunes entre los diversos grupos de cumbia a nivel de Latinoamérica y nacional. Resaltando realidades similares: el mestizaje, necesidades insatisfechas, reclamo y vivencia.

CONCLUSIONES

El presente estudio nos presenta las siguientes conclusiones que expondré a continuación:

En primer lugar el papel que hoy por hoy cumplen los jóvenes en la sociedad. Un papel protagónico y decisivo en cuanto a la acción en el escenario social. Desde muchos lados se habla de los jóvenes como transformadores del medio, como generador de propuestas y de nuevas realidades.

Las categorías de joven y de juventud son constantes en las diversas manifestaciones sociales. Todo esto debido a las implicaciones que se encuentran ligadas a este grupo específico. Es decir, los jóvenes hacen referencia a un conjunto de imágenes que se despliegan por los imaginarios sociales. Dichas imágenes cobran fuerza a través del boom tecnológico y la sociedad de la información.

Los jóvenes han logrado emanciparse de muchos prejuicios y limitaciones que anteriormente desde el mundo adulto se establecían. Es así que se visibilizan y se movilizan para construir espacios de encuentro que más adelante le otorgarán una identidad y el sentido de pertenencia que indudablemente buscan.

Una vez más es necesario mencionar que todo este proceso de posicionamiento de los jóvenes en la sociedad no hubiese sido posible sin el acelerado progreso de la tecnología y con ello el acceso a las redes sociales y a los novedosos medios que hoy reproducen mensajes, música, información.

Además, hoy los jóvenes en el Ecuador al igual que en los otros países del mundo se ubican como productores de nuevas manifestaciones culturales, en términos más concretos, en gestores de “culturas subalternas”. Con este término nos referimos a que son culturas que nacen de otras culturas por la condición mismas de diversidad que genera la globalización, no nos referimos a la idea de que son culturas menos importantes o a su vez culturas que pasen a un segundo plano. Simplemente en el espacio urbano se da todo un acontecimiento de reproducción de culturas y de identidades en el que los jóvenes se involucran activamente.

Las culturas juveniles son la “bandera” mediante la cual los jóvenes se encargan de mostrar que ellos están ahí, que no se han ido de las ciudades. Es decir, que para toda agrupación, lo que se vive al interior de ella, lo que se discute y propone entre ellos mismos se convierte en el “grito” que le permite ubicarse y sobresalir en el medio en el que vive. Es un reflejo de cómo, para qué y por qué se vive al interior de un grupo. De esta manera apuestan por las posibilidades de cambio.

El barrio se traduce como la plataforma hacia las nuevas formas de participación y de construcción social dentro de las culturas juveniles emergentes. En este sentido, se observa como el trabajo que ellos hacen se convierte en una cadena de significantes, de mensajes, de solidaridad mediante la cual se consolida la convivencia en medio de sus mismas comunidades.

Luego del acercamiento a los grupos de cumbia juvenil en Quito y, del respectivo análisis de lo que nos compartieron mediante conversaciones y material documental, se puede constatar la relevancia y el aporte que estos grupos entregan a todo el conjunto de lo que implica el “mundo juvenil”. Estas agrupaciones, en donde el género de la cumbia es el centro de su discurso y de su vida, son personas que mantienen un espacio físico – simbólico. Además, ellos actúan y se manifiestan de diversas formas artísticas o gestuales, de acuerdo con sus intereses y necesidades.

La gran mayoría de estos grupos cumbieros se consideran con una ideología y un discurso de izquierda. Ellos nos han manifestado su compromiso de lucha contra las desigualdades sociales, el trabajo (sin fines de lucro) que han ido haciendo a nivel de su barrio, del país y a nivel internacional.

Su música y sus representaciones guardan un sentido de protesta y de inconformidad básicamente por dos aspectos: el primero por cómo el capitalismo ha ido arrasando, arrastrando y destruyendo la idea del vivir en comunidad, la solidaridad entre pueblos y entre individuos. Están en contra de la idea de que el individuo está por encima de todo. Para ellos el grupo es lo que cuenta. Por lo tanto, ellos expresan su resistencia hacia todos los modelos de desarrollo que pongan a la competencia “atroz” como único mecanismo de desarrollo y de progreso.

En segundo lugar ellos a través de sus mensajes y de sus frases buscan quitar cualquier etiqueta o estigma respecto a la condición del joven. Se resisten a que el mundo adulto

los siga limitando por la edad, por su “falta de experiencia”, por la “rebeldía o frescura de sus actos”.

El movimiento juvenil cumbiero de Quito es un movimiento social juvenil en construcción. Efectivamente, cada uno de los grupos nos manifestaron este criterio. Nos indicaron que el Ecuador este fenómeno de “explosión cumbiera juvenil” es relativamente nuevo. Son entre ocho y nueve años los que llevan las primeras agrupaciones de cumbia fusión, tomando como referentes principales las propuestas de Colombia, México y Argentina.

Es interesante que la mayoría de estos grupos nos expresaran que su objetivo principal es la difusión y consolidación de la cumbia como género de la región. Además, como movimiento en construcción han buscado espacios de intercambio para compartir ideas sociales y artísticas para lograr su propósito.

A criterio de los líderes de los grupos, lo que ellos buscan no es competir entre ellos, más bien la idea es que surjan más grupos de cumbia juvenil para fortalecerse y poder visibilizarse aun más. Como movimiento social naciente buscan no ser limitados bajo ninguna circunstancia en el medio, a pesar de muchas veces recibir calificativos despectivos por sus atuendos o letras musicales.

Ellos han abierto la brecha para una nueva cultura juvenil, muchos jóvenes de Quito y del Ecuador se sienten identificados con su música y su propuesta. Las edades de los cumbieros y de los que siguen la cumbia juvenil oscilan entre 15 y 29 años. Sin embargo, lo rico de esta propuesta tal y como lo manifiestan los integrantes de estas agrupaciones es que la cumbia es un ritmo y género musical intergeneracional. Es decir, se da en este encuentro o intercambio entre personas y grupos pertenecientes a distintas generaciones o edades. La cumbia es escuchada y aceptada en su gran mayoría por todos.

BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS:

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA:

- BAUMAN Zygmunt, *“Modernidad líquida”*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México DF, 2004.
- BAUMAN Zygmunt, *La globalización: consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina. 2008.
- BAUMAN Zygmunt, *Tiempos líquidos*. Barcelona. Tusquets. 2007. ISBN 978-84-8383-029-1.
- BELLAS José, *“Mapa musical de las orillas”*, Suplemento Zona, (Clarín), Argentina, 2001.
- BENFORD, R.D. *“You could be the hundredth monkey: collective action frames and vocabularies of motive within the nuclear disarmament movement.”* *Sociological Inquiry*, (1993).
- BORDIEU Pierre, *“La distinción”*. Taurus: Madrid, 1988.
- BOURDIEU, Pierre (1990), *“La ‘juventud’ no es más que una palabra”*, *Sociología y cultura*, México, D.F., Editorial Grijalbo.
- BOURDIEU, Pierre, *“Espacio social y poder simbólico en Cosas Dichas”*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- CASTELLS, M.: *“Problemas de investigación en sociología urbana”*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971
- CEPAL, *La Juventud en Iberoamérica: Tendencias y urgencias*, Buenos Aires – Argentina, 2004.
- CEPAR, *“Situación de los adolescentes y jóvenes en el Ecuador”*, Editorial Efecto Gráfico, Quito, 2003.
- CERBINO Mauro, *“Culturas Juveniles en Guayaquil”*, Ed.Abya Yala. Guayaquil, 1999.
- CERBINO Mauro, BARRIOS Luis, *Otras Naciones: jóvenes, transnacionalismo y exclusión*, FLACSO.
- CERBINO Mauro, *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociabilidad y género*, Abya – Yala.

- CEVALLOS Chrystiam, “*Análisis Situacional de la Juventud en el Ecuador*”, 2004, Banco Mundial.
- CLARK J, “*Subcultures, Cultures and Class: a theoretical overview*”, Londres, 1976.
- Convenio Dirección Juventudes-UNFPA-ACJ, “*Juventudes, Políticas y Propuestas*”, pág. 39.
- CORMICK Hugo, *Culturas nómadas: juventud, culturas masivas y educación*, Argentina, Biblos.
- COSTA Pere – Oriol, PÉREZ José, TROPEA Fabio, “*Tribus Urbanas: El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*”, Paidós, España, 1996.
- DÍAZ Carlos, *¿Es grande ser joven?*, Encuentro Ediciones, España.
- Douglas, M. y B. Isherwood (1979), “*El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*”, México, D.F., Editorial Grijalbo.
- DUHAU E. y GIROLA L., “*La ciudad y la modernidad inconclusa*” en *Sociológica*. UAM-A, año 5, enero-abril 1990, núm. 12.
- ERIKSON E., “*Identity, Youth and Crisis*” (London: Faber & Faber, 1968).
- FALS Borda Orlando, “*Historia Doble de la Costa: Resistencia en el San Jorge (III)*”, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1986.
- FEIXA Carlos, “*El reloj de arena: culturas juveniles*”, Causa Joven – IMJ, México, 1998.
- FEIXA Carlos, “*Tribus urbanas & chavos banda: Las culturas juveniles en Cataluña y México*” en *Nueva Antropología*. UAM-ACIESAS, vol. XIV, 1995.
- FRITH Simon, “*Music and Identity*”, Questions of Cultural Identity, Sage Publications, Londres, 1996.
- García-Canclini, (1999) “*El consumo cultural: una propuesta teórica*”, en “*El consumo cultural en América Latina*”, G. Sunkel (coord.), Bogotá, D.C., Convenio Andrés Bello.
- GOMEZ Rosario y ABRIL Guillermo, “*La tele pierde, consolas y móviles ganan*”. El País, Madrid, Agosto 2006.
- HOPENHAYN Martín, “*Participación juvenil y Política Pública: un modelo para armar*”, Trabajo presentado en I Congreso de la Asociación

Latinoamericana de Población, ALAP, realizado en Caxambú- MG – Brasil, de 18- 20 de Septiembre de 2004.

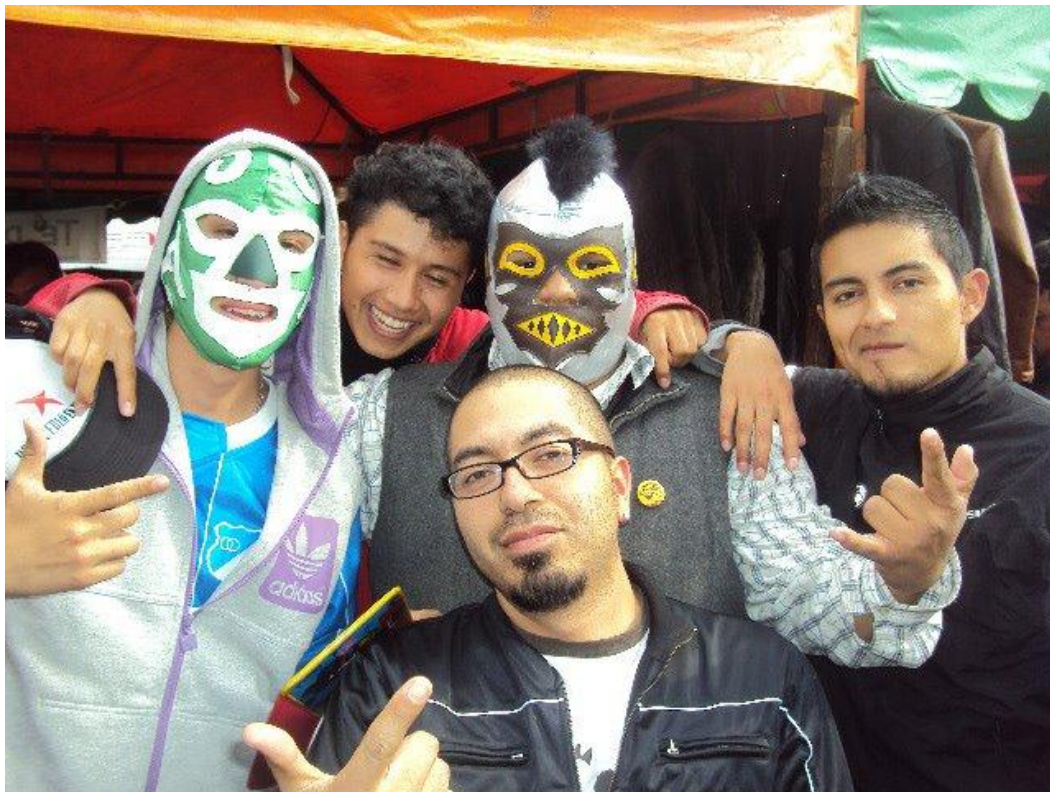
- HOWE Leo, “*Urban Anthropology: trend in its development since 1920*”, Cambridge Anthropology, 1990, pags. 37 -66
- <http://geografia.laguia2000.com/geografia-de-la-poblacion/ecuador-poblacion>.
- <http://www.gestiopolis.com/organizacion-talento-2/identidad-adolescencia.htm>
- INEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos).
- José Agustín, “*La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*”, Grijalbo, México, 1996.
- KINGMAN Eduardo, SALMAN Ton, VAN DAM Anke, “*Antigua Modernidad y Memoria del Presente: Culturas Urbanas e Identidad*”, en “*Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo*”, FLACSO – ECUADOR 1999.
- LIZARAZO Nesly, “*Situación presente de la educación de personas jóvenes y adultas en el Ecuador*”, CREFAL (Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe), 2008.
- LLUL James, “*Hacia una nueva conceptualización evolutiva de la comunicación “cultural”*”, Comunicar, vol. XVIII, num. 36, 2011, pp. 25 -34, Huelva, España.
- LLUL James, “*Medios de Comunicación y Cultura*”. Amorrortu, Segunda Edición 2009.
- MAFESOLI Michel, “*El tiempo de las Tribus*”, Icaria, 1990.
- MAFFESOLI Michel, “*El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*”, Editorial Siglo XXI, México, 2004.
- MARAFIOTI Roberto, “*Culturas Nómades, Juventud, Culturas Masivas y educación*”. Editorial BIBLOS. Argentina 1996.
- MEAD George, “*Mind, Self and Society*”, (Chicago:University of Chicago Press, 1974).
- MINUJIN Alberto y KESLER Gabriel, “*La nueva pobreza en la Argentina*”, Buenos Aires, Planeta, 1995.

- MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO, en coordinación con la Secretaría de Desarrollo Social. *“Estado de situación de los jóvenes en el distrito metropolitano de Quito”*. Quito-Ecuador 2007.
- OCHOA Ana María, *Músicas en transición*, pp. 15-44, Ministerio de Cultura, Colombia, Observatorio de Proyectos Culturales: *Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*.
- PISCITELLI Alejandro. *“Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes”*, Paidós, 2002, Buenos Aires.
- Programa Muchacho Trabajador, Malos, vagos y locos: un acercamiento cultural a los jóvenes en el Ecuador.
- RASCHKE Joachim, *Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriss*, Francfort, Nueva York, 1985.
- RICOEUR, P. *“Educación y cultura”*, Editorial Cristiandad, Madrid.
- RODRIGUEZ Ernesto, *“Evaluación de las Capacidades Institucionales de los Movimientos Juveniles en la Región Andina y en el Mercosur”*, implementado por el Centro Latinoamericano sobre Juventud (CELAJU).2005.
- Rodríguez Ernesto, Actores estratégicos para el desarrollo en : JOVENes Revista de Estudios sobre la Juventud N# 11, Instituto Mexicano de la Juventud, Causa Joven, Centro de Investigación y Estudios sobre la juventud, México, 2002.
- SIMMEL Georg, *“Sociología”*, Espasa Calpe, 1939, Madrid.
- SNOW, D. y BENFORD, R. "Ideology, Frame Resonance and Participant Mobilization." En B. Klandermans, H. Kriesi y S. Tarrow (eds.): *From Structure to Action: Comparing Social Movement Research across Cultures*. International Social Movement Research, vol. 1. Greenwich, Conn. JAI Press, (1988).
- UNDIKS Andrés, SOTO Víctor, STEIGLER Horst, RODRÍGUEZ Mauricio, *“Juventud Urbana y Exclusión Social”*, Editorial Hvmánitas, Buenos Aires.
- URIBE G. *“Nuevos movimientos sociales, tejido social alternativo y desarrollo científico-tecnológico”*, David y Goliat, N # 51, 1987.
- URRESTI Marcelo, *Culturas Juveniles* en ALTAMIRANO Carlos, *Ciberculturas Juveniles: vida cotidiana, subjetividad y pertenencia entre los*

jóvenes ante el impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, Paidós 2002, Buenos Aires – Argentina.

- VILLAREAL R. “*Los quebrantos de la contracultura mexicana*” en MARTINEZ C., “*Cultura Contra Cultura: diez años de contracultura en México*”, México, Plaza Janés Crónica, 2000.
- WIRTH, Louis: “*Urbanism as a way of life*”, *American Journal of Sociology*, 1938, (Trad. cast. Buenos Aires, Ediciones Tres, 1962).

CUMBIA PROLETA







CUMBIA PROLETA EN COLOMBIA:







LOS VECINOS:







CUMBIA DE BARRIO PROFESORES MUNICIPALES





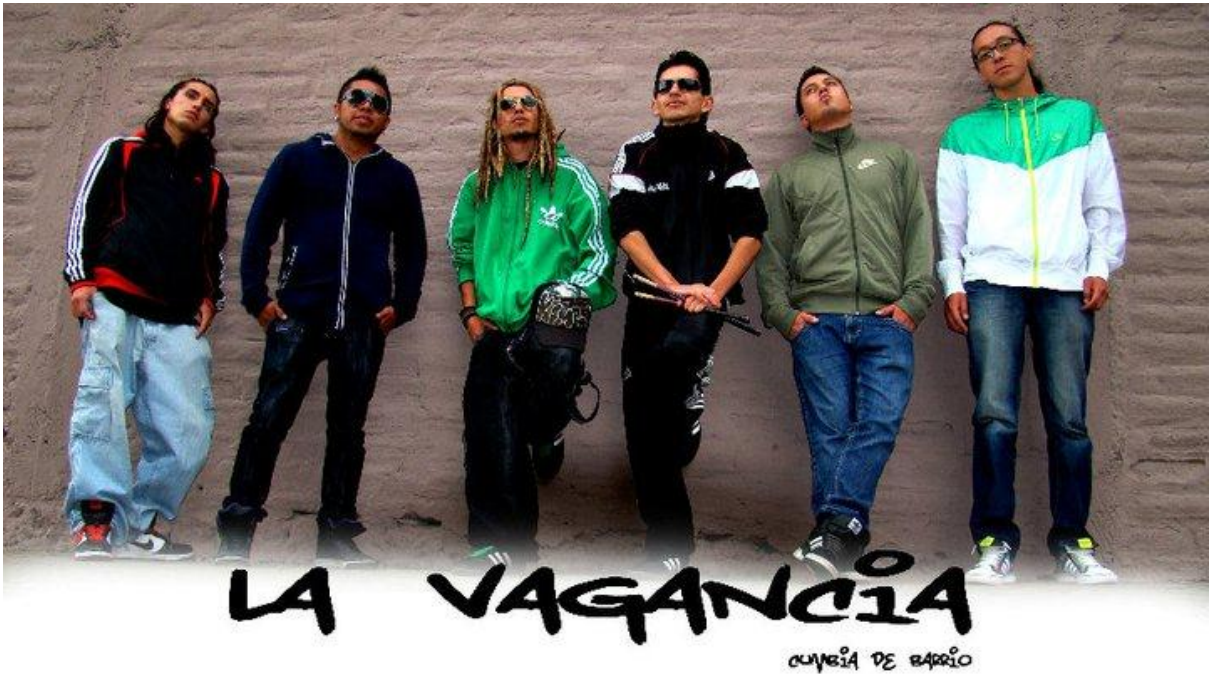




LA VAGANCIA







KIEN MATÓ A ROSERO







