

Donación de
FLACSO - Sede Ecuador

\$10,00

FLACSO - Ecuador

ÍCONOS 18

Revista de FLACSO-Ecuador
No 18, enero, 2004
ISSN 13901249

Los artículos que se publican
en la revista son de exclusiva
responsabilidad de sus autores,
no reflejan necesariamente el
pensamiento de **ÍCONOS**

Director de Flacso-Ecuador
Fernando Carrión

Consejo editorial
Felipe Burbano de Lara (Editor)
Edison Hurtado (Co-editor)
Franklin Ramírez
Alicia Torres
Mauro Cerbino
Eduardo Kingman

Producción
FLACSO-Ecuador

Diseño
Antonio Mena

Ilustraciones
Gonzalo Vargas
Antonio Mena

Impresión:
Rispergraf

FLACSO-Ecuador
Ulpiano Páez N 19-26 y Av. Patria
Teléfonos: 2232-029/ 030 /031
Fax: 2566-139

E-mail: furbano@flacso.org.ec
ehurtado@flacso.org.ec

Índice

Coyuntura

6

**Pachakutik:
la efímera experiencia de gobierno
y las incógnitas sobre su futuro**

Miguel Carvajal A.

10

**Gutiérrez: el signo
de la frustración**

Virgilio Hernández E.



Dossier

20

¡Salsa! y democracia

Ángel G. Quintero Rivera

24

**Al estilo de vida metalero:
resistencia cultural urbana en Quito**

Karina Gallegos Pérez

33

Rock, identidad e interculturalidad

Breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano

Daniel González Guzmán

43

**Consumos culturales urbanos:
el caso de la tecnocumbia en Quito**

Alfredo Santillán y Jacques Ramírez

53

**La chicha no muere ni se destruye,
sólo se transforma**

Vida, historia y milagros de la cumbia peruana

Jaime Bailón

63

**El pasillo ecuatoriano:
noción de identidad sonora**

Wilma Granda



72

**Entre Marx, Chausewitz y Tucídides
Metamorfosis del imperio**

Comentarios al dossier de Íconos 17

Marc Saint-Upéry

81

**Sobre la Guerra:
diálogo entre clásicos**

Carlos Arcos Cabrera

Diálogo

90

**“Y el verbo se hizo cultura”
Lingüística y antropología**

Diálogo con Maurizio Gnerre

Emilia Ferraro

Temas

100

Edward Said, la periferia y el humanismo

o tácticas para trascender el postmodernismo

José Antonio Figueroa



109

La inseguridad ciudadana en la comunidad andina

Fernando Carrión M.

Frontera

122

La crisis de Bolivia y la representación

Luis Verdesoto

133

Chile: mitos y realidades de una transición

Juan Jacobo Velasco



141

Fechas en la memoria social

Las conmemoraciones en perspectiva comparada

Elizabeth Jelin

154

Reseñas

¡Salsa! y democracia

Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata¹

Ángel G. Quintero Rivera²

Muchos analistas de las culturas “mulatas” de América argumentan que la herencia cultural africana reviste en éstas una importancia secundaria porque se manifiesta sobre todo en fenómenos como el folklore musical. Investigaciones más profundas demostrarían la importante presencia de dicha herencia en muchas otras facetas de estas culturas. Pero presuponiendo, para fines de argumentación, que la apreciación fuera correcta, que nuestra africanía se encuentra sobre todo en la música, ¿demostraría ello una importancia secundaria?

Tras esta apreciación se evidencia una visión de la música como mero “entretenimiento” o “diversión” y, por tanto, de importancia social relativa menor a fenómenos económicos, políticos o culturales “más serios”. Sin embargo, como bien señaló uno de los pioneros de la etnomusicología, John Blacking, la música es “la organización humana del sonido”. Y siendo el sonido un elemento tan om-

nipresente en la vida de los humanos, argumentaba, la música constituye una de las principales maneras en que los hombres y mujeres expresan su relación con el mundo y las relaciones entre ellos. Tan es así, que no se ha encontrado sociedad alguna que no tenga algún tipo de música. Aunque ciertamente, contrario a otros períodos históricos, en los últimos siglos la música se ha manifestado principalmente en el ámbito del entretenimiento, aún así expresa muy profundamente visiones sociales que abarcan muy diversas esferas de la vida.

Sobre ello podríamos escribir largamente; de hecho, fue lo que intenté en el libro *¡Salsa, sabor y control!, sociología de la música “tropical”* (México: Siglo XXI, 1998). Pero en este ensayo corto sólo puedo compartir algunos pocos ejemplos. Muy comúnmente se piensa que la sociología de la música, sobre todo popular, se concentra en el estudio de la temática social que muy frecuentemente aparece en las letras de las canciones. Esto es muy importante, pero quisiera concentrar mis ejemplos en esta ocasión en otro ámbito donde las visiones sociales tienden a pasar inadvertidas: en las prácticas musicales, en las maneras de hacer música.

Quintero, Ángel, 2004, “¡Salsa! y democracia. Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata”, en *ÍCONOS* No. 18, Flacso-Ecuador, Quito, pp. 20-23.

- 1 Una primera versión de este ensayo fue publicada en la revista *Archipiélago* (México) Año 2, Número 10, enero-febrero, 1997, pp. 45-48; se ha revisado ligeramente para esta publicación.
- 2 Sociólogo puertorriqueño. Director de proyectos en el Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico. Ha publicado doce libros y numerosos artículos sobre diversos aspectos de la sociedad y cultura del Caribe y la sociología de la música.

La composición abierta y colaborativa

Entre 1600 y 1900 aproximadamente, las sociedades llamadas “occidentales” fueron desarrollando extraordinarias formas de organizar

lo sonoro que se identifican con una manera de entender el mundo y una organización social que han ido dominando los tiempos modernos: el racionalismo sistémico *newtoniano* y la teoría del individualismo posesivo, pilares de la hegemonía del capitalismo. En el siglo XX, no obstante, esta poderosa trayectoria musical comenzó a hamaquearse, con músicas y prácticas de elaboración sonora que expresan cómo las relaciones sociales podrían ser diferentes, basarse sobre otros supuestos y concepciones. En este proceso, han sido a mi juicio fundamentales las contribuciones de las más desarrolladas músicas “mulatas” del Nuevo Mundo, que han combinado la riqueza de la trayectoria “occidental”, las herencias africanas y las impactantes experiencias de desplazamiento territorial y problemática hídrica que han marcado la historia de América, la historia de un mundo social constituyéndose “nuevo”.

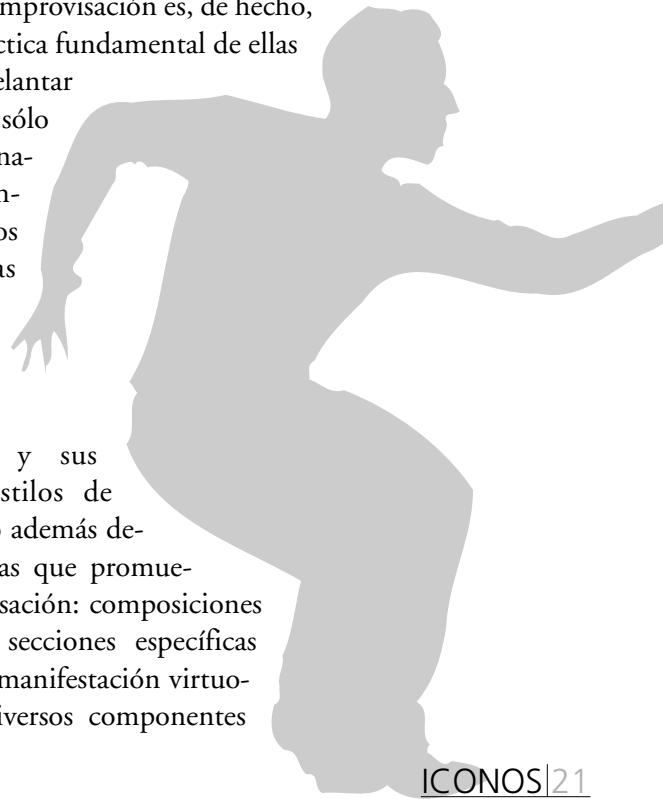
Veamos algunas prácticas musicales compartidas por las más elevadas expresiones de las tres más impactantes músicas “mulatas”, que no por coincidencia se han convertido en tres de las más importantes y generalizadas músicas de este siglo: el *jazz*, la música brasileña y la música caribeña (que combinan las mejores *salsas*). En estas músicas, como en la tradición occidental, existe la práctica de la composición; un creador musical que previo a la ejecución de la música, ha pensado y elaborado posibles desarrollos de ideas sonoras que plasma (gracias a la escritura o notación musical) en una partitura. Pero contrario a la trayectoria de la modernidad occidental, en las músicas “mulatas” no se pretende que el compositor lo determine todo. La práctica de la composición no es, generalmente, autoritaria ni individualista, sino abierta y colaborativa. Está basada en el reconocimiento de la presencia de otros e, intrínsecamente vinculado a ello, en una visión de la música, no sólo como expresión, sino como *comunicación* (y en diversas direcciones, además).

Generalmente existe en estas músicas un arreglista, que no sólo transcribe los dictados del compositor, sino que enriquece la pieza

con diversos giros y detalles sonoros. Pero más fundamental, a mi juicio, es la participación activa que las prácticas de composición en estas músicas promueven entre los músicos que van a tocarla. Los músicos, incluyendo al cantante en las piezas vocales, no son meros *ejecutantes*; participan activamente en la elaboración de la sonoridad resultante a través de la incorporación de giros y frases (vocales o sonoras) en las cuales manifiestan la individualidad de sus estilos propios. La cosmovisión determinista del *universo* de la partitura (al estilo de las leyes de la física newtoniana) se quiebra ante la sorpresa de la ornamentación y la improvisación espontánea de unos procesos inéditos e irreversibles. (La música europea antigua también incorporaba algunas de estas características y, aunque algunos elementos perduraron -como las *cadenzas* en algunos conciertos-, fueron restringiéndose enormemente con el proceso modernizador a partir del siglo XVII).

La improvisación como reciprocidad liberadora

La importancia que otorgan estas músicas “mulatas” a la improvisación es, de hecho, la segunda práctica fundamental de ellas que quería adelantar acá. Estas no sólo permiten la ornamentación improvisada de los instrumentistas a lo largo de la pieza, a base del conocimiento de sus instrumentos y sus particulares estilos de ejecución, sino además desarrollan formas que promueven la improvisación: composiciones que incluyen secciones específicas dedicadas a la manifestación virtuosa de los diversos componentes





La música expresan la relación de hombres y mujeres con el mundo y entre ellos. Componiendo, tocando, tarareando, cantando y bailando manifestamos diversas formas de cómo somos (lo que hemos sido y lo que podríamos ser). La heterogeneidad de timbres en las músicas "mulatas" reafirma una democracia que valora las diferencias.

de un conjunto musical, lo que se conoce en el jazz como los *jam sessions* y en la salsa como las *descargas*. En estas formas, la improvisación es un fenómeno de comunicación, pues se improvisa a base de lo que el compositor y el arreglista han querido expresar, y en entrecambio con la improvisación de los instrumentistas que le han precedido en la sesión improvisatoria.

Las improvisaciones no son, pues, manifestaciones individuales, sino expresiones de individualidad en una labor de conjunto; trascendiendo, en esa forma, la tradicional diferenciación entre lo singular y lo plural en referencia a lo humano. La composición no es, por tanto, una obra individual, sino una práctica co-

laborativa, que quiebra, en la producción simbólica, la teoría del individualismo posesivo. La improvisación es relación comunicativa; es expresión de reciprocidad, donde la individualidad se constituye, no en términos de lo busca o lo que recibe, sino de lo que ofrece, de lo que da. Las individualidades no se diluyen en la colectividad, pero tienen sentido sólo en términos de ésta.

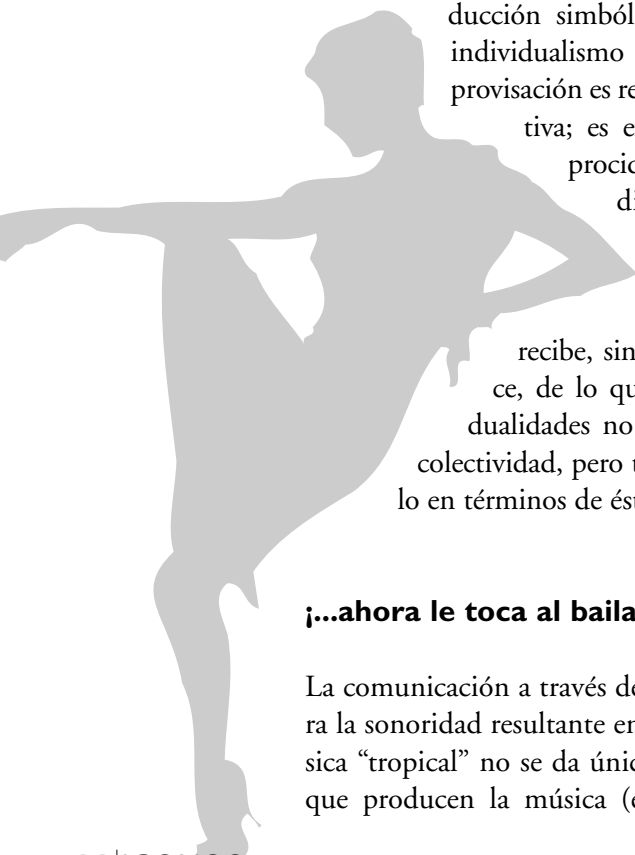
¡...ahora le toca al bailaror!

La comunicación a través de la cual se elabora la sonoridad resultante en la "mulata" música "tropical" no se da únicamente entre los que producen la música (el compositor, el

arreglista y los músicos), sino también entre éstos y los que la "utilizan" o "consumen". El creciente distanciamiento entre los músicos y su "público" en la producción sonora, que ha experimentado la gran música de la modernidad occidental, ha permeado también a toda música que trasciende el ámbito puramente comunal, pero en grados diferentes. Manifestando una distinta concepción de la sociabilidad, el "público" en, por ejemplo, la *salsa* es rara vez pasivo. Se comunica constantemente con los músicos, siguiendo la *clave* con las palmas de las manos, coreando el coro, demandando intensidad o *¡sabor!* y, sobre todo, bailando. De esta forma se retiene (sin tanta intensidad, claro está) la vieja tradición afrocaribeña de la *bomba* puertorriqueña, la *rumba* cubana y otras músicas hermanas, del diálogo imprescindible entre bailaror y tamborero en la sonoridad resultante.

Esta comunicación desde "el público" es muy importante para el desarrollo espontáneo de las ornamentaciones y la improvisación, pues los músicos responden a esas que llaman "vibraciones" en torno a lo que están tocando y, en ese sentido, puede decirse que, de cierta manera, se quiebra la división tajante entre productores y "consumidores" en la elaboración de las sonoridades. Quiebra también esta práctica la concepción de la composición como *universo predeterminado* (paralela a las leyes físicas newtonianas), infinitamente repetible por la partitura, ante la incorporación constante de dichos procesos irreversibles.

En la actividad *¡Pa' la calle, bailaror!*, por ejemplo, celebrada unos años atrás en uno de los principales salones de baile de San Juan de Puerto Rico, Papo Lucca, director musical de una de las más populares orquestas de *salsa* -



La Sonora Ponceña, estimulando la participación del público, expresaba desde la tarima, abiertamente y “a todo pulmón”: “¡de eso se trata la salsa: de la comunicación entre ustedes y nosotros!”

La heterogeneidad y la democratización instrumental

Un gran aporte de la modernidad occidental a la organización humana de los sonidos fue el desarrollo de una música polivocal (de muchas voces diversas) conformada por una gran heterogeneidad de agentes sonoros o familias de instrumentos. Este desarrollo fue acompañado, no obstante, por una clara jerarquización de los instrumentos. En esa extraordinaria institución polivocal de occidente que es la orquesta sinfónica, por ejemplo, la voz cantante la lleva generalmente el violín, mientras la percusión se limita a “acompañar” o “adornar”. Es significativo que en la orquesta sinfónica está establecido que sea el primer violín (que se denomina *concertino*) el líder del conjunto.

Las más elaboradas expresiones de las músicas “mulatas” (en el *jazz*, la música brasilera o la *salsa*, por ejemplo) aprovechan la tradición polivocal y la riqueza instrumental, pero quebrando la jerarquización establecida. En los conjuntos de *salsa*, a manera de ilustración, la percusión se coloca en la línea frontal y no al fondo, como en la orquesta sinfónica. Estas músicas fueron rompiendo con la idea de que unos instrumentos lleven “la voz cantante”, mientras los otros los “acompañan”; desarrollando una sonoridad de conjunto basada en la multiplicación integrada de timbres sonoros, ejerciendo -cada uno- una voz propia. El liderato de estos conjuntos puede ejercerse desde el bajo, el trombón, la percusión, el piano o la voz... Como en la elaboración virtuosista de los *jam sessions* o las *descar-*

gas pueden participar tanto los instrumentos melódicos valorados por la música de la modernidad occidental -el violín, el piano o la flauta...-, como aquellos que ésta había subvalorado: el trombón, el cuatro, el bajo, la batería, los bongoes o las congas, entre otros.

En nuestras sociedades americanas -cuyas músicas entremezclan diversas tradiciones de expresión y elaboración sonora- los diversos instrumentos fueron asociándose históricamente con particulares identidades sociales; étnicas y de clase, sobre todo. El violín se asoció con la tradición europea, mientras la percusión con la africana; la guitarra, el cuatro y el güiro con el campesinado, y los vientos-metal con los trabajadores urbanos de oficios... Dados los significados que expresan los timbres sonoros de los diversos instrumentos en términos de las identidades socioculturales, la valoración presente en las músicas “mulatas” a la heterogeneidad de sus timbres, trae consigo implicaciones fundamentales en torno a las concepciones de la sociabilidad, reafirma la utopía de una democracia que valora el respeto de las diferencias.

Todos los argumentos presentados acá requieren matizarse y elaborarse mucho más. Los he presentado en líneas gruesas para estimular la reflexión sobre fenómenos que parecen a primera vista “triviales” y que constituyen, sin embargo, elementos centrales de lo que algunos teóricos han llamado “nuestro inconsciente colectivo”. En ese sentido, los estudiosos de la América mulata tenemos mucho que aprender de nuestros pueblos que han continuado y consistentemente valorado enormemente su música. Y es que, además de gozar, y simultáneamente, manifestamos diversas formas de cómo somos (incluyendo lo que hemos sido y podríamos ser) componiendo, tocando, tarareando, cantando y bailando.

20/11/03